



cinema **E S**

**T R U**

**T U**

CAIXA CULTURAL RIO DE JANEIRO  
20 de janeiro a 1º de fevereiro de 2015

**R A L**



cinema **E S**

**T R U**

**T U**

organização  
Patrícia Mourão  
Theo Duarte

**R A L**



A CAIXA é uma das principais patrocinadoras da cultura brasileira, e destina, anualmente, mais de R\$ 60 milhões de seu orçamento para patrocínio a projetos culturais em seus espaços, com o foco atualmente voltado para exposições de artes visuais, peças de teatro, espetáculos de dança, shows musicais, festivais de teatro e dança em todo o território nacional, e artesanato brasileiro.

Os eventos patrocinados são selecionados via Programa Seleção Pública de Projetos, uma opção da CAIXA para tornar mais democrática e acessível a participação de produtores e artistas de todas as unidades da federação, e mais transparente para a sociedade o investimento dos recursos da empresa em patrocínio.

A mostra Cinema Estrutural apresentará ao longo de duas semanas o panorama de um período marcante na história do cinema mundial ainda pouco conhecido aqui no Brasil. Serão exibidos 42 filmes, debate com a curadora e convidados além de um catálogo que convida o espectador a uma revisão crítica do cinema estrutural produzido no final dos anos 1960 e 1970.

Desta maneira, a CAIXA contribui para promover e difundir a cultura nacional e retribui à sociedade brasileira a confiança e o apoio recebidos ao longo de seus 152 anos de atuação no país, e de efetiva parceira no desenvolvimento das nossas cidades. Para a CAIXA, a vida pede mais que um banco. Pede investimento e participação efetiva no presente, compromisso com o futuro do país, e criatividade para conquistar os melhores resultados para o povo brasileiro.

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL



Apresentação	7
O cinema estrutural – P. Adams Sitney	10
Alguns comentários sobre O cinema estrutural, de P. Adams Sitney, (Film Culture n.º 47, 1969) – George Maciunas	40
O cinema estrutural norte-americano (1965-1972): sobre os debates em torno do termo – Theo Duarte	42
Tony Conrad	63
Hollis Frampton	
Uma conferência – Hollis Frampton	68
Notas a propósito de <i>Zorns Lemma</i> – Hollis Frampton	76
Um jogo entre “eu” e “mim”: ( <i>nostalgia</i> ), de Hollis Frampton – Patrícia Mourão	86
Filmes	106
Ernie Gehr	
Notas para uma exibição no MoMA – Ernie Gehr	116
Fantasmas da cidade – Gilberto Perez	120
Filmes	134
Larry Gottheim	141
George Landow	145
David Rimmer	151
Paul Sharits	
Palavras por página – Paul Sharits	156
Filmes	170
Michael Snow	
Em direção a Michael Snow – Annette Michelson	178
Convergindo para <i>La Région Centrale</i> : uma conversa entre Michael Snow e Charlotte Townsend (1971)	196
Filmes	204
Joyce Wieland	211
Precursores	
FluxFilms	216
Stan Brakhage	219
Peter Kubelka	220
Autores	222
Bibliografia selecionada	225



# apresentação

“Repentinamente surgiu um cinema de estrutura.” Com esta frase P. Adams Sitney começava, há 46 anos, o ensaio “O cinema estrutural”. Com aquela qualidade rara, encontrada nos melhores momentos da crítica, de identificar uma tendência quando ela ainda está em formação, o ensaio reunia sob o guarda-chuva do “estrutural” cineastas como Michael Snow, Hollis Frampton, Ernie Gehr, Paul Sharits, Joyce Wieland, George Landow e Tony Conrad. Em seus primeiros filmes, esses autores pareciam afastar-se da tendência lírica, de matriz romântica, que marcara o experimental americano nas duas décadas anteriores e que tinha em Stan Brakhage seu principal representante.

Sitney propôs como denominador comum do “estrutural” a existência de um formato predeterminado e simplificado que permaneceria como impressão primeira do filme. Trocando em miúdos: para um espectador assistindo a um filme estrutural, a sua forma será a primeira e mais importante lembrança que ele guardará, e não, por exemplo, o tema ou aquilo que é mostrado na imagem. Uma das consequências disso é que a descrição da ação do filme é frequentemente, embora não necessariamente, bastante semelhante à de sua operação técnica ou formal (o que torna um tanto risível a produção ou leitura de sinopses desses filmes). Assim, *Wavelength* será um zoom, ↔ (ou *Back and Forth*), uma panorâmica, e *Film in Which There Appear Edge Lettering Sprocket Holes Dirt Particles, etc.* um *loop* de um filme no qual se vê exatamente aquilo que é descrito pelo título. Há, claro, casos mais flexíveis; filmes cuja forma, mesmo quando pressentida, não é imediata nem totalmente explícita: os filmes de Paul Sharits ou Ernie Gehr, por exemplo, cuja descrição pede, frequentemente, uma relação com seu objeto e cuja forma, de maneira alguma, entrega-se como um “dado” no início do filme – esses casos e as diversas incongruências na terminologia usada por Sitney foram responsáveis por fazer de seu ensaio um dos mais polêmicos do cinema experimental.

Questionamentos a parte – e esse percurso crítico é retraçado pelo texto de Theo Duarte, nesta publicação –, os filmes estruturais apontam para uma reorientação da sensibilidade, análoga àquela que motivou o surgimento do minimalismo em todas as suas vertentes (música, dança, artes visuais) na terra natal do expressionismo abstrato.

Como os minimalistas, os cineastas estruturais encaminhavam-se para formas neutras, dessubjetivadas, que rejeitavam o papel atribuído à arte de expressar emoções e a interioridade de um autor. Para esvaziar o espaço das escolhas pessoais e subjetivas, recorria-se a formas simplificadas ou preexistentes, repetições, sistemas matemáticos ou estipulados a priori, operações elementares isoladas de suas funções sintáticas.

Se “matemático”, “cerebral”, “repetitivo”, “inexpressivo” são ideias que vêm à mente, que pelo menos consigamos encará-las para além de um sistema valorativo para lá de suspeito. De fato, se comparado aos derrames da subjetividade e ao vigor viril e sempre renovado de parte do expressionismo abstrato ou da câmera de Brakhage, o cinema de Snow, Frampton ou Gehr está na zona de menor diversidade de estímulos sensoriais: há em geral menos “novidade” a ser processada. Como nos filmes de Andy Warhol (que Sitney via como um dos precursores do estrutural) somos também deixados sozinhos em nossa própria experiência da duração, do não acontecimento, em que o filme ao qual estamos assistindo e o nosso próprio ato de ver encontram-se, e nos vemos vendo; que em termos narrativos ou descritivos pouco aconteça não quer dizer que visualmente se dê o mesmo. Ao contrário do que se pode pensar, há uma sensualidade e uma hiperexcitação ótica que fazem parte dessa experiência temporal e visual e que em nada são opostos à “repetição” ou à “inexpressão”. Permitamo-nos pois falar em sensualidade e excitação ótica: um zoom, como o de *Wavelength*, pode trazer um crescendo de expectativas estimulado cromaticamente e ritmicamente; nos filmes de Ernie Gehr e Paul Sharits, a lenta tremulação ou a flicagem nervosa da película provocam uma espécie de hipnose; e com frequência, em vários desses filmes, as passagens de luz e seu encontro com a tela ou com os objetos geram um senso de tatilidade ótica.

\*\*\*

O estrutural não se limita, entretanto, aos artistas aqui incluídos, tampouco termina com eles. Há um cinema estrutural inglês, e vários cineastas alemães, austríacos ou poloneses poderiam ser incluídos na mesma linhagem. Esperando que esta mostra seja um mergulho inicial, de muitos outros possíveis e desejáveis neste cinema, optamos por começar do começo, com o ensaio de Sitney e os cineastas citados

por ele. Permitimo-nos incluir dois nomes não mencionados pelo autor: Larry Gottheim e David Rimmer – mas esse gesto respeitou uma outra restrição: geográfica e temporal. Para não diluir demasiadamente a curadoria, e conseguir ainda dar conta de um contexto em ebulição que provocou a escrita do ensaio, optamos por exibir apenas filmes norte-americanos; e considerando que depois de um certo momento, como é natural a tudo o que está em movimento, esse contexto modificou-se, diversificou-se e desdobrou-se em outras investigações, optamos por trabalhar com filmes realizados até 1972, ano que marca certa dispersão dos interesses dos principais realizadores. Trazemos ainda, e aqui também seguindo Sitney, alguns filmes anteriores a essa produção nos quais já se identifica algumas das investigações e interesses comuns ao estrutural. São os FluxFilms, os filmes de Peter Kubelka e um filme de Brakhage. Entre estes teríamos gostado de incluir um de Andy Warhol, mas uma série de impedimentos inviabilizou essa inclusão. Felizmente, muitos de nós ainda guardamos a lembrança da mostra Andy Warhol 16 mm também na Caixa Cultural.<sup>1</sup>

Por fim, algumas palavras sobre esta publicação. Se o ensaio de Sitney serve de ponto de partida para a curadoria, aqui fizemos um movimento duplo. Ao lado dele, e do seminal texto de Annette Michelson sobre a obra de Michael Snow, escolhemos trazer o máximo possível de escritos dos próprios artistas. Alguns dos textos mais belos e inspiradores sobre cinema escritos por cineastas desde *Metáforas da Visão*, de Stan Brakhage, são de cineastas estruturais, particularmente Hollis Frampton e Paul Sharits. Como Brakhage, esses cineastas buscaram, em seus textos, inventar e fornecer as ferramentas teóricas e históricas a partir das quais seus filmes deveriam ser vistos; para eles não bastava fazer filmes novos a serem recebidos a partir de um ponto de vista antigo, era necessário reembaralhar as coisas e inventar um lugar possível para uma nova recepção. Em reconhecimento à potência dessa produção, mas sobretudo por uma crença de que os artistas não podem ser um outro sem voz, a quem acessamos através de mediações e interpretações, mas alguém com quem dialogamos, trazemos alguns desses textos, na esperança de que, no futuro, empreitadas de mais fôlego possam continuar este trabalho.

<sup>1</sup> Ainda que estejamos longe de ter uma programação regular e satisfatória de filmes de vanguarda no Brasil, reconhecemos que nos últimos anos algumas iniciativas isoladas têm contribuído para a formação de um repertório comum, em mostras como *Jonas Mekas* (2013) e *Peter Kubelka – A Essência do Cinema* (2002), no CCBB São Paulo, e *Stan Brakhage a Aventura da Percepção* (2009) ou *Os Filmes Zanzibar* (2013), na Caixa Cultural Rio de Janeiro.

# O cinema estrutural

P. Adams Sitney

O ensaio “Structural Film” foi publicado pela primeira vez na revista *Film Culture* n.º 47, no verão de 1969, e então passou por quatro revisões. A segunda versão foi incluída na coletânea de artigos *Film Culture Reader* (Nova York: Praeger, 1970.). A terceira integrou o livro *Visionary film: the American Avant-Garde* (Nova York: Oxford U. Press, 1974), ambiciosa e importante obra de Sitney a respeito do cinema de vanguarda norte-americano do pós-guerra. A quinta versão, aqui traduzida, foi publicada na terceira edição de *Visionary Film* (Nova York: Oxford University Press, 2002). Em “O cinema estrutural norte-americano: sobre os debates em torno do termo” (1965-1972)”, incluído nesta publicação (p. 42-62), discute-se de forma aprofundada este ensaio.

O desdobramento mais significativo do cinema de vanguarda americano desde a tendência às formas mitopoéticas no início dos anos 1960 foi a emergência e desenvolvimento do que chamei de filme estrutural.<sup>1</sup> Como demonstrei [em *Visionary Film*], o padrão que operava no trabalho de Maya Deren repercutiu em toda a dinâmica do cinema de vanguarda americano entre o fim dos anos 1940 e meados dos anos 1960; no nível mais básico, tratava-se de um movimento em direção a uma complexidade cinematográfica cada vez maior. Cineastas como Gregory Markopoulos, Sidney Peterson, Kenneth Anger, Stan Brakhage e Peter Kubelka, para citar alguns dos mais ilustres, passaram a realizar formas mais condensadas e mais complexas.

De meados dos anos 1960 para cá, emergiram vários cineastas cuja abordagem é bastante diferente, embora dialeticamente relacionada à sensibilidade de seus predecessores. Michael Snow, George Landow, Hollis Frampton, Paul Sharits, Tony Conrad, Ernie Gehr e Joyce Wieland produziram vários filmes notáveis e numa direção aparentemente oposta àquela da dinâmica formal. Seu cinema é um cinema da estrutura, no qual o formato do filme inteiro é predeterminado e simplificado, e é esse formato a impressão primeira do filme.

O filme estrutural insiste em seu formato e, seja qual for seu conteúdo, este será mínimo e subsidiário do contorno. As quatro características do filme estrutural são: a posição fixa da câmera (quadro fixo do ponto de vista do espectador), o efeito *flicker*, a cópia em *loop* e a refilmagem de tela. Muito raramente essas quatro características encontram-se presentes em um único filme, e há filmes estruturais que modificam esses elementos habituais.

Qual seria então a diferença entre o filme lírico que analisei e o filme estrutural? Qual seria sua relação? O filme lírico também substitui o mediador com a presença acentuada da câmera. Vemos o que o cineasta vê; as reações da câmera e a montagem revelam suas respostas à sua

---

<sup>1</sup> Desde a minha formulação inicial do conceito de filme estrutural em um artigo na *Film Culture*, n.º 47 (verão de 1969), ele tem sido controverso. Em *Film Culture Reader*, P. Adams Sitney (org.). Nova York: Praeger, 1970; reeditado Nova York: Cooper Square, 2000, publiquei o ataque de George Maciunas. O livro *Structural Film Anthology*. Londres: BFI, 1976, de Peter Gidal, é a mais extensa de diversas reformulações britânicas. A literatura crítica na América é extensa. Ver Arthur, Paul. Structural Film: Revisions, New Versions, and the Artifact, *Millennium Film Journal*, n.º 2, primavera-verão de 1978; Arthur, Paul. Structural Film: Revisions, New Versions, and the Artifact: Part Two, *Millennium Film Journal*, n.º 4-5, verão-outono de 1979 e Jenkins, Bruce. The Case Against 'Structural Film', *Journal of the University Film Association*, vol. 33, n.º 2, primavera de 1981.

visão. Na sequência de abertura de *Meshes of the Afternoon* [1943], de [Alexander] Hammid e [Maya] Deren, encontramos as raízes da consciência cinematográfica na primeira pessoa. A primeira aproximação e exploração da casa é filmada do ponto de vista da personagem enigmática. Mas eles rapidamente atenuam – ou mediam – essa abertura vigorosa mostrando o rosto da protagonista nas variações subsequentes. Ao criar o cinema lírico, Stan Brakhage acatou as limitações dessa sequência de abertura como a base para uma nova forma. Partindo do domínio da ótica e das metáforas do movimento corporal nos gestos oscilatórios da câmera, ele afirmou o cineasta como primeira pessoa lírica. Sem esse feito e sua evolução subsequente, seria difícil imaginar o florescimento do cinema estrutural.

As quatro técnicas citadas são as mais evidentes entre muitas mudanças sutis em relação ao filme lírico, na tentativa de divorciar a metáfora da consciência cinematográfica do olhar e do movimento corporal, ou de pelo menos reduzir a predominância que essas categorias possuem nos filmes e na teoria de Brakhage. Na arte de Brakhage, a percepção é uma condição especial da visão, quase sempre representada como uma interrupção da persistência retiniana (como por exemplo os flashes brancos dos primeiros filmes líricos, ou o encerramento de *Dog Star Man* [1961-64]). No cinema estrutural, entretanto, estratégias aperceptivas tomam a dianteira. É um cinema da mente ao invés do olho. À primeira vista, pode parecer que o precursor mais importante do filme estrutural seja Brakhage, mas é inexato. As realizações de [Peter] Kubelka e de [Robert] Breer e, antes deles, dos primeiros mestres do filme gráfico são igualmente responsáveis por esse desdobramento. O cinema estrutural é, em parte, uma síntese entre o cinema gráfico formalista e o cinema lírico romântico. Mas essa descrição revela-se historicamente incompleta.

Em meados dos anos 1960 as contribuições do cinema lírico e gráfico tinham sido totalmente assimiladas pela produção de vanguarda. Elas faziam parte do vocabulário que um jovem cineasta adquiria nas sessões da Film-Maker's Cinematheque ou da Canyon Cinema Cooperative. Elas estavam no ar. Os novos cineastas não estavam respondendo a essas formas dialeticamente porque se situavam dentro delas, não importa quais filmes preferissem e quais rejeitassem.

O principal precursor do filme estrutural não foi Brakhage nem Kubelka nem Breer. Foi Andy Warhol. Warhol chegou no cinema de vanguarda de uma forma que ninguém havia chegado. Ele estava no auge do sucesso na mais lucrativa das artes americanas: a pintura. Era um artista pleno em um meio e entrou em outro, não como um dileitante, mas com total compromisso, e imediatamente começou a produzir cinema de primeira linha. Por anos, manteve sua produção com intensidade inalterada, criando nesse período tantos filmes significativos quanto qualquer um de seus contemporâneos em uma vida inteira. Porém, depois que terminou *The Chelsea Girls* (1966), seu nome rapidamente se apagou enquanto cineasta relevante.

Warhol começou a se interessar pelo cinema de vanguarda em 1963, quando este estava no auge da fase mítica. Ele rapidamente se familiarizou com os últimos trabalhos de Brakhage, [Gregory] Markopoulos, [Kenneth] Anger e especialmente Jack Smith, que o influenciou diretamente. Em um nível pelo menos – o único que importa para nós –, Warhol direcionou seu gênio da paródia e da simplificação contra a própria vanguarda americana. O primeiro filme no qual ele se engajou seriamente é uma inversão monumental da tradição do sonho no cinema de vanguarda: seu *Sleep* [1963] não é nenhum filme de transe nem de sonho mítico, mas seis horas de um homem dormindo. (Era para ter oito horas de duração, mas algo deu errado.) Ao mesmo tempo, ele explodiu o mito da compressão e o do cineasta. Teóricos como Brakhage e Kubelka defendiam a lei de que um filme não pode desperdiçar um fotograma e um único cineasta deve controlar todas as funções da criação. Warhol fez da profusão de filmagem o dado central de todos os seus primeiros filmes e propagandeava sua indiferença pela direção, fotografia e iluminação. Ele simplesmente ligava a câmera e ia embora. Em suma, o conjunto de preocupações que associei à herança romântica do cinema de vanguarda americano era objeto de uma indiferença violenta da parte de Warhol.

Stephen Koch comenta a respeito:

O jogo duchampiano no qual objetos são estetizados meramente pelo fato de nos dirigirmos a eles com um certo brilho nos olhos continua a ser válido, embora de modo diferente daquele atribuído pela cômica polêmica antiarte. (...)

Podemos entender essa estética especializada como uma metáfora – para a nossa consciência – da percepção das coisas de forma ampla, na qual as coisas dessemelhantes comparadas e fusionadas são o eu e o mundo. (...) Trata-se do principal procedimento modernista de criação de metáforas e de um procedimento antirromântico, pois localiza o mundo da riqueza artística não no “alhores” de Baudelaire, mas no aqui-agora. Ou pelo menos quase. Warhol vai mais longe. Ele quer ser transformado ele mesmo em objeto; de forma bastante explícita, ele quer se retirar do mundo perigoso e repleto de angústia da ação e da interação humanas para se envolver na completude serena e sem funcionalidade da esfera estética.<sup>2</sup>

Warhol define sua arte de forma “antirromântica”. A arte pop, especialmente da forma como ele praticou, era um repúdio dos processos, teorias e mitos do expressionismo abstrato, uma escola romântica. Os primeiros filmes de Warhol mostravam o quão similar a maioria dos outros filmes de vanguarda eram e, para quem olhasse de perto, o quão românticos. Entretanto, a postura antirromântica poder ou não escapar da dialética do romantismo permanece uma questão aberta. Koch parece achar que não:

Transformando-se em celebridade-objeto, Warhol firmou um compromisso com a “resolução de não se emocionar” baudelaireana – um esforço para se abrigar na placenta transparente do campo estético, afastado da violência e das emoções do espaço e do tempo terrestres. Assim, Warhol revela-se por fim um romântico.<sup>3</sup>

As raízes de três das quatro características que definem o filme estrutural podem ser encontradas nos primeiros trabalhos de Warhol. Ele tornou o quadro fixo famoso com *Sleep* no qual meia dúzia de planos são vistos por mais de seis horas. Para poder atingir essa extensão, ele

2 Koch, Stephen. *Stargazer*. Nova York: Praeger, 1973. pp. 22-23. O livro de Koch, revisado e atualizado (Nova York: Marion Boyars, 1991), permanece um estudo preeminente na extensa literatura sobre o cinema de Warhol. O'Pray, Michael (org.). *Andy Warhol: Film Factory*. Londres: BFI, 1989; James, David E. *Allegories of Cinema*; Suarez, *Bike Boys, Drag Queens & Superstars*.

3 Koch, *Stargazer*, p. 23.

utilizou a cópia em *loop* da totalidade de planos de 32 metros (2  $\frac{3}{4}$  minutos) e, no fim, a imagem congelada de uma fotografia da cabeça do homem que dorme. Esse processo de congelamento enfatiza o grão e achata a imagem, precisamente do mesmo modo que a refilmagem de tela. Os filmes que ele fez imediatamente depois aderem de forma ainda mais intensa à perspectiva única e imóvel: *Eat* (1963), quarenta e cinco minutos de um cogumelo sendo comido; *Empire* (1964), oito horas contínuas do Empire State Building noite adentro até a aurora; *Harlot* (1965), um *tableau vivant* de setenta minutos com comentários em off; *Beauty #2* (1965), uma cena de cama com falas dentro e fora do quadro que dura setenta minutos. Pouco tempo depois, ele desenvolveu a técnica de tripé fixo que reconcilia a estase e o movimento de câmera. Em *Poor Little Rich Girl: Party Sequence* (1965), *Hedy* (1966) e *The Chelsea Girls*, ele utiliza movimentos de câmera, especialmente o zoom, a partir da cabeça de um tripé fixo, deixando o longo rolo terminar sem cortar. Entretanto, Warhol, como artista pop, está espiritualmente no polo oposto ao dos cineastas estruturais. Sua câmera fixa era inicialmente um ultraje, depois uma ironia, até que o conteúdo de seus filmes se tornou tão envolvente que ele abandonou a câmera fixa por uma espécie de montagem na câmera. No trabalho de Michael Snow e Ernie Gehr, por outro lado, a câmera encontra-se fixa em uma contemplação mística de uma porção de espaço. Espiritualmente, a distância entre esses dois polos não pode ser reconciliada.

Em sua análise atenta dos primeiros trabalhos de Andy Warhol, Koch considera esses filmes com o tipo de intensidade e perspectiva trazidas pelos cineastas estruturais. Ele vê neles o enquadramento de um cinema aperceptivo. No fim de *Haircut* (1963), no qual uma pessoa numa cadeira de barbeiro, após olhar longamente para a câmera, cai numa risada que não ouvimos, enquanto o rolo final do filme explode para o branco, ele vê “o drama cinematográfico do olhar atingindo seu desdobramento final e reflexivo”:

O momento é uma delicada virada de autoconsciência, que sugere a mais gentil das farsas – não no sentido de uma fraude artística, mas uma farsa insinuada por um tipo de cadência à maneira de Prospero (se for permitido comparar grandes e pequenos), um rompimento do feitiço. Com ele, nos damos conta

de que, como todos os outros primeiros filmes, *Haircut* é sobre a natureza hipnótica do próprio olhar, sobre o poder do artista sobre ele.<sup>4</sup>

Koch enxerga, além das agressões e ironias óbvias dos primeiros filmes de Warhol – e talvez por causa delas –, uma ontologia consciente da experiência espectral. O que o crítico não diz é que esses mecanismos aperceptivos são latentes ou passivos no trabalho de Warhol. Para os cineastas que se depararam com esses filmes pela primeira vez em meados dos anos 1960 (e que não se sentiram ameaçados por eles), esses mecanismos latentes devem ter sugerido outras extensões conscientes e deliberadas. Isto é, Warhol, por abrir um tal território ontológico sem reclamá-lo para si, deve ter inspirado um cinema ativamente engajado em gerar metáforas para a experiência espectral, ou de percepção.

Portanto, o cinema estrutural não é simplesmente uma consequência do cinema lírico. É uma tentativa de responder ao ataque de Warhol convertendo as táticas deste nos tropos da resposta. Ao catálogo de estratégias espaciais do filme estrutural deve ser acrescentado o brinde temporal de Warhol: a duração. Ele foi o primeiro cineasta a tentar fazer filmes que ultrapassassem a duração do estado inicial de percepção do espectador. Pela pura razão da espera, o espectador persistente alteraria sua experiência diante da mesmice da imagem cinematográfica. Brakhage havia feito um filme bastante longo, *The Art of Vision* [1965], mas pedia desculpas por suas quatro horas; o filme tinha que ter aquela duração e não um minuto a mais para dizer o que tinha a dizer, reivindicaria ele. Ken Jacobs havia sido mais audacioso, ou mais honesto, ao descrever a experiência interminável e em perpétua desintegração da projeção de *Star Spangled to Death* [1957-59]. Mas tratava-se igualmente de uma experiência perversamente orquestrada do início ao fim.

Warhol quebrou o mais rígido tabu teórico ao fazer filmes que desafiavam a capacidade do espectador de suportar o vazio ou a mesmice. Ele insistia, inclusive, que todo filme silencioso deveria ser exibido a 16 quadros por segundo, mesmo que tivesse sido filmado em 24. A duração de seus filmes era de uma leve câmera lenta. O grande desafio do filme estrutural tornou-se, então, a forma de orquestrar a

---

4      Ibid., pp. 54–55.

duração; como autorizar a atenção flutuante que aciona a consciência ontológica ao se assistir aos filmes de Warhol e, ao mesmo tempo, conduzir essa consciência a um objetivo.

Nem todos os filmes estruturais respondem aos rígidos desafios de sua forma. Os momentos de cinema estrutural nas filmografias de homens que haviam trabalhado com sucesso em outros modos tendem a utilizar a câmera parada, a cópia em *loop*, o efeito *flicker* e a refilmagem para abrir novas dimensões dentro do leque de preocupações que haviam preestabelecido em seu trabalho anterior.

Por quê, ao certo, Stan Brakhage, Gregory Markopoulos, Bruce Baillie e Ken Jacobs começaram, aproximadamente ao mesmo tempo, a expandir sua arte nessa direção é difícil de determinar. Um dos fatores foi o repentino golpe de choque de Warhol na estética do filme de vanguarda, como havia acontecido com cineastas como Michael Snow, Paul Sharits, George Landow e Hollis Frampton, cujos trabalhos se encaixam em grande parte no domínio do filme estrutural.

Michael Snow, o decano dos cineastas estruturais, utiliza a tensão do quadro fixo e um pouco da flexibilidade do tripé fixo em *Wavelength*. Na verdade, é um zoom adiante que dura 45 minutos, parando ocasionalmente e permanecendo fixo durante vários momentos diferentes, para que o dia vire noite durante o movimento.

Uma polaridade persistente enforma o filme. Em toda a sua duração, há uma exploração do quarto (um estúdio comprido) como um campo espacial sujeito aos eventos arbitrários do mundo exterior, na medida em que o zoom mantém um recuo suficiente para mostrar as janelas e, portanto, a rua. O quarto fecha gradualmente o seu espaço (durante o dia, de noite, com películas de tom de cor diferentes, com filtros e ocasionalmente até em negativo), à medida que o zoom se aproxima da parede do fundo e da imagem final de uma fotografia presa nela – uma fotografia de ondas. É a história da diminuição de uma área de pura potencialidade. A compreensão de que o espaço, e por conseguinte o cinema, é potencial é um axioma do cinema estrutural.

Em uma nota para a quarta [edição da] competição internacional de cinema experimental [do festival de Knokke-le-Zoute], na qual o filme ganhou o primeiro prêmio, Snow descreve-o assim:

*Wavelength* foi filmado em uma semana, em dezembro de 1966, após um ano de anotações, reflexões e ruminatórias. Foi montado e projetado pela primeira vez em maio de 1967. Minha intenção era fazer um somatório do meu sistema nervoso, minhas intuições religiosas e minhas ideias estéticas. Queria projetar um monumento temporal no qual a beleza e a tristeza da equivalência fossem celebradas, tentar fazer uma afirmação definitiva do tempo e do espaço cinematográficos puros que traduzisse um equilíbrio entre “ilusão” e “fato” e fosse inteiramente sobre a visão. O espaço começa no olho da câmera (do espectador), fica suspenso no ar, depois sobre a tela, e então dentro da tela (na mente).

O filme é um zoom contínuo que leva 45 minutos para ir do campo mais aberto até o campo mais fechado e final. Foi filmado com uma câmera fixa, posicionada na extremidade de um loft de 25 metros e apontada para o lado oposto: uma fileira de janelas e a rua. O cenário e a ação que nele acontece são cosmicamente equivalentes. O quarto (e o zoom) são interrompidos por quatro eventos humanos, incluindo uma morte. Nesses momentos, o áudio consiste em som direto (música e fala), associado a um som eletrônico, uma onda senoidal que vai da nota mais baixa (50 Hz) à mais alta (12 mil Hz) em 40 minutos. É um *glissando* completo, ao passo que o filme é um *crescendo*, além de um espectro disperso que procura explorar os dons da profecia e da memória que só o cinema e a música possuem.<sup>5</sup>

Snow simplifica a ambiguidade essencial do filme descrevendo um dos acontecimentos como uma morte. A ordem das ações é progressiva

---

<sup>5</sup> Snow, Michael, Letter, *Film Culture*, no 46, outono de 1967. p. 1. Republicado em Snow, Michael. *The Collected Writings of Michael Snow* [the Michael Snow Project] Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994. Os quatro volumes do Michael Snow Project dominam a considerável literatura recente sobre seus filmes: em *The Michael Snow Project: Visual Art 1951–1993*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1994, o artigo “Around *Wavelength*: The Sculpture, Film and Photo-Work of Michael Snow 1967–1968,” pp. 290–385, de Philip Monk, documenta extensivamente a realização e a recepção do filme; Shedden, Jim (org.), *Presence and Absence: The Films of Michael Snow 1956–1991*, examina todos os seus filmes até o início dos anos 1990; *Snow Seen – The Films and Photographs of Michael Snow* (Toronto: Peter Martin, 1980), de Regina Cornwell, foi o primeiro volume dedicado a seus filmes. *Image and Identity: Reflections on Canadian Film and Culture* (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1989), de R. Bruce Elder, aborda *Wavelength* e *La Région Centrale* detalhadamente. Scott MacDonald, *Avant-Garde Film: Motion Studies* (Nova York: Cambridge University Press, 1992), analisa *Wavelength*.

e interrelacionada: uma mulher supervisiona a colocação de uma estante; mais tarde, volta com outra mulher; elas ouvem rádio (algumas frases de *Strawberry Fields*, a versão da cultura pop do ceticismo ontológico) sem falar; até então estamos no início do filme, a ação parece aleatória; a meio caminho, um homem quebra um vidro (que se ouve fora de quadro) para entrar por uma porta não vista e subir as escadas (de acordo com o que ouvimos); ele entra no estúdio e cai no chão, mas a lente já atravessou metade da sala e ele é visto apenas de relance; a imagem passa por cima dele. No fim do filme, uma mulher volta e dirige-se ao telefone, que, se encontrando na parede distante, está inteiramente em quadro. Em um momento dramático, que traz um nexos narrativo aos eventos precedentes do filme, ela chama um homem, “Richard”, para dizer-lhe que há um corpo morto na sala. Ela insiste que o homem não parece bêbado, mas morto, e que vai esperar embaixo do prédio. Ela vai embora.

Terminasse o filme aí, a imagem da morte teria satisfeito toda a energia e antecipação potenciais construídas ao longo do filme. Mas Snow prefere uma visão [vision] mais profunda. Vemos um eco visual, uma imagem fantasma em uma sobreimpressão em preto e branco de flashes descontínuos da mulher entrando, virando-se em direção ao corpo, telefonando e saindo. Aí, enquanto o som torna-se mais estridente, o zoom continua em direção ao mar estático preso na parede, uma metáfora cumulativa para toda a experiência da ilusão dimensional no espaço aberto.

Os acontecimentos de *Wavelength* se dão primeiramente como ações discretas ou performances irredutíveis. Mas a crucial chamada telefônica cria uma ponte entre sua autoclausura e a narrativa. Em *Wavelength* (e mais ainda em seu filme posterior, cujo título é o símbolo ↔ [*Back and Forth*, 1969]), Snow expõe os materiais cinematográficos como estados momentâneos no interior do trabalho. As marcas de junção, os clarões de luz, filtros, as diferentes películas e os focos de interesse no quarto (especialmente a cadeira amarela contra a parede de fundo) criam um cálculo de estados físicos e mentais – distintos dos acontecimentos humanos –, que são tanto uma parte do corpo do filme quanto as ações sobre as quais me debrucei. Coisas acontecem no quarto de *Wavelength*, e coisas acontecem ao filme sobre o quarto. A convergência dos dois tipos de acontecimento e sua subsequente metamorfose criam, para o espectador, uma experiência de ilusão e anti-ilusão cinematográficas em contínua transformação.

Annette Michelson considera esse filme uma metáfora para a própria consciência. Sua eloquente paráfrase revela a relação com a fenomenologia:

Movemo-nos da incerteza à certeza à medida que a câmera fecha o campo, provocando e satisfazendo a tensão que surge por não sabermos ao certo o seu destino, sugerindo, na pureza esplêndida de seu próprio movimento lento, a noção de “espectro”, típica de todo processo subjetivo e traço fundamental da intencionalidade. Aquele movimento constante adiante, com suas sobreposições – os eventos adentrando o campo por detrás da câmera e saindo para além dela –, dá corpo à ideia de que “a toda percepção pertence sempre um espectro de percepções passadas, que se deve conceber como potencialidades de lembranças suscetíveis de serem recordadas, e a toda lembrança em si pertence, como ‘espectro’, a intencionalidade mediata e contínua de lembranças possíveis (realizadas por minha atividade), até chegar ao instante da minha percepção atual.” [Husserl, *Meditações cartesianas*] E à medida que a câmera se move ininterruptamente adiante, produzindo a tensão que cresce na razão direta à redução do campo, percebemos, surpresos, como aqueles espectros definem o contorno da narrativa, daquela forma narrativa animada pela distensão temporal, manifestando-se à nossa cognição, rumo à revelação.<sup>6</sup>

A própria irregularidade do movimento para frente com seus ínfimos solavancos perceptíveis confirmam a análise de Michelson. Uma das táticas mais interessantes de Snow é a sobreimpressão da posição vindoura, ligeiramente mais adiante daquela que estamos vendo, o que fornece, pela duração dessa sobreposição, uma imagem estática do processo temporal. Seu uso mais efetivo é bem no fim do filme, quando, depois de um longo plano aberto, a fotografia das ondas, circundada por uma borda da parede na qual ela está presa, divide de repente seu espaço na tela com uma vista no interior da fotografia. Antecipamos e, quando a camada anterior do plano se dissolve, experimentamos a profundidade ilusória da linha de fuga que se estende por sobre o mar estático.

---

<sup>6</sup> Michelson, Annette. Em direção a Snow. Ver p. 178-195 desta publicação. O trecho de Husserl foi citado a partir de *Meditações cartesianas*, trad. Frank de Oliveira, São Paulo: Madras, 2001, p. 62.

O cinema estrutural – e *Wavelength* talvez seja a realização formal suprema – tem a mesma relação com as formas de cinema de vanguarda anteriores que o simbolismo tinha com sua fonte, o romantismo. A retórica da inspiração muda para a linguagem da estética; o heroísmo prometeano desmorona dando lugar a uma consciência do eu na qual a sua própria representação se torna problemática; a busca por uma inocência redentora torna-se uma procura pela pureza de imagens e a captura do tempo. Tudo isso vale tanto para o filme estrutural quanto para o simbolismo.

Para Snow, fazer um filme é uma questão de “formular as questões a respeito do cinema”. Em uma entrevista, ele disse:

Achei que as questões talvez não tivessem sido claramente formuladas para o cinema, do mesmo modo que – é presunçoso, mas digamos – Cézanne, por exemplo, criou um equilíbrio entre a gosma colorida que ele usava, que é o que vemos se assim a enxergarmos, e as formas que vemos no espaço ilusório. (...) Tentei fazer algo muito puro, sobre todos os tipos de realidade envolvidas.<sup>7</sup>

E numa carta que se seguiu à entrevista, acrescentou:

Mencionei Cézanne em um comentário sobre o equilíbrio entre ilusão e realidade na arte da pintura. Embora muitos outros pintores tenham encontrado suas próprias belas soluções para esse “problema”, acho que a dele é a melhor e é relevante porque seu trabalho é representativo. O complicado envolvimento da *sua* percepção da realidade exterior na criação de um trabalho que tanto *representa* quanto é algo, portanto seu equilíbrio entre a mente a matéria, e seu respeito de diversos níveis são exemplares pra mim. Meu trabalho é representativo, mas no entanto não é muito cezanesco. *Wavelength* e ↔ são muito mais Vermeer (eu espero).<sup>8</sup>

7 — Mekas, Jonas. Sitney, P. Adams, Conversation with Michael Snow, *Film Culture*, vol. 46 (outono de 1967), p. 3.

8 Snow, Michael. Letter. *Film Culture*, p. 5.

A confrontação direta de Snow com a estética da resistência se dá em *One Second in Montreal* (1969), no qual mais de trinta fotografias de parques cobertos de neve permanecem na tela por períodos bastante longos. A forma do filme é um *crescendo-diminuendo* de duração: embora o primeiro plano dure muito, o segundo fica mais tempo ainda e assim por diante, até o meio do filme, quando os comprimentos começam a diminuir.

*One Second in Montreal* é um dos muitos filmes estruturais que invadem o domínio do cinema gráfico. Pode-se dizer que *Wavelength* cobre a distância entre os polos subjetivo e gráfico ao fazer um zoom em profundidade no loft até a bidimensionalidade da fotografia. Em *One Second in Montreal*, Snow inverte as preocupações microrrítmicas de Kubelka e de Breer, organizando seu filme em torno de diferenças temporais que são praticamente imperceptíveis, porque a atenção do espectador é autorizada a vagar e variar durante os tempos longos.

Em  $\leftrightarrow$  (1969) e *La Région Centrale* (1971), o cineasta trabalha a partir da metáfora da câmera em movimento como uma imitação da consciência. O dado central de  $\leftrightarrow$  é a velocidade. A câmera, em perpétuo movimento, da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, passa por um número de “eventos” que se tornam metáforas na carne para a inflexão de vai e vem da câmera. Cada atividade é uma unidade rítmica, fechada em si mesma e ligada à atividade subsequente apenas pelo fato de que ocorrem no mesmo lugar. Elas fornecem uma escala viva para as velocidades de movimento da câmera, e fornecem formas sólidas no campo de energia em que as panorâmicas transformam o espaço.

O ritmo declarado de  $\leftrightarrow$  depende da velocidade com a qual a câmera escaneia de um lado para o outro ou pra cima e pra baixo. Igualmente, o drama declarado de *Wavelength* deriva do estreitamento do espaço, da ação da lente zoom. O conteúdo específico de ambos os filmes é um espaço ou quarto vazios. É a natureza e a estrutura dos eventos dentro dos quartos que diferenciam os modos dos filmes.

Na carta previamente citada, Snow descreve que ele estava terminando na época:

Como uma derivação das implicações de *Wavelength*,  $\leftrightarrow$  busca a transcendência mais através do movimento do que da luz. Haverá menos paradoxos e, de certo modo, menos drama do que nos outros filmes. É mais “concreto” e mais objetivo.  $\leftrightarrow$  é escultural.

É também um tipo de demonstração ou lição de percepção e de conceitos de lei e ordem e sua transcendência. Ele se passa em/pertence a/representa uma sala de aula. Acho que vão vê-lo como um filme que apresenta uma relação diferente, possivelmente nova, entre o espectador e a imagem. Meus filmes são (para mim) tentativas de induzir a mente a um certo estado ou a certos estados de consciência. São como drogas, nesse sentido. ↔ será menos comentário e sonho do que os outros. Não estamos dentro dele, ele não está dentro de nós, estamos do lado dele. ↔ é escultural porque a luz representada é para estar do lado de fora, em torno do (muro) sólido que é transcendido/ espiritualizado pelo tempo-movimento, enquanto em *Wavelength* a transcendência se dá mais pelo tempo-luz.<sup>9</sup>

No filme, a câmera faz panorâmicas de um lado para o outro do lado de fora de uma sala de aula enquanto um faxineiro atravessa, varrendo, da direita pra esquerda. O restante do filme, que dura 50 minutos, se passa dentro dessa sala. Pelos primeiros 35 minutos, a câmera varre repetidamente acontecimentos ou “operações” – para utilizar o vocabulário da dança contemporânea –, que são frequentemente separados uns dos outros por trechos com uma panorâmica na sala vazia: uma mulher lê próximo à janela, acontece uma aula em que o símbolo do título aparece no quadro negro, um casal passa uma bola, o faxineiro varre o chão, dois homens brigam de brincadeira, alguém lava a janela do lado de fora e um policial olha para dentro. A velocidade da câmera em movimento varia de acordo com cada acontecimento, às vezes destacando, às vezes obscurecendo o ritmo e eixo da atividade; além disso, atores surgem, seja entrando pela porta, seja aparecendo e desaparecendo repentinamente com a montagem.

No meio do filme, a série de acontecimentos acaba. A câmera acelera, borrando os objetos da sala, até que a profundidade de campo – que era significativamente assimétrica (a câmera estando mais próxima de uma parede do que da outra) –, achata-se em duas dimensões. No ponto de velocidade máxima, a direção muda para a vertical e desacelera gradualmente até parar. O filme parece ter acabado; os créditos aparecem. A substância do filme é então recapitulada em uma coda.

9

*Film-Makers' Cooperative Catalogue*, n.º 5 (1971), p. 301.

A panorâmica incessante cria um tempo aparente, em conflito com o tempo de qualquer operação que seja. Na coda do filme, que é uma recapitulação de todos os acontecimentos, fora de sua ordem inicial e em sobreimpressões múltiplas, as ilusões de integridade temporal dissolvem-se numa imagem de contraponto rítmico atemporal, na medida em que todas as direções e partes do filme aparecem simultaneamente.

Na carta que citei, Snow escreve: “Se *Wavelength* é metafísica, *Eye and Ear Control* é filosofia e  $\leftrightarrow$  será física.” Posteriormente, ele explicou o que queria dizer com essas analogias. Para ele, *New York Eye and Ear Control* [1964] analisa modos de ação, a filosofia sendo um currículo que vai da ética à lógica mas exclui a metafísica (para Snow, a dimensão religiosa e perceptiva e o lócus dos paradoxos), que é o domínio específico de *Wavelength*. A brilhante análise de Michelson do filme não dá conta de sua aura transcendental, que emerge, acredito, da tensão entre a intencionalidade do movimento para a frente e a fixidez sobre-humana e invisível do tripé a partir do qual ele avança. Essa tensão, por sua vez, é refletida e intensificada pela oposição correlata entre os sons naturais e o *crescendo* eletrônico. E essa tensão atinge um clímax no perturbador mergulho final, da parede plana em direção à profundidade imaginária da paisagem marinha inerte. Snow escreve que posicionou sua câmera e tripé em um pedestal para poder ver a rua através da janela, tendo “descoberto que o ângulo alto tem uma qualidade lírica superior a tudo e divina.”

O movimento de escaneamento quase mecânico de (ele experimentou com uma máquina que balançava a câmera de um lado pro outro) pega um módulo da percepção humana e o conduz na direção de leis físicas, negando aos acontecimentos humanos escaneados a coesão interna da narrativa. Estes, por sua vez, privam a câmera do privilégio de uma narrativa fictícia ou transcendental. Deste modo, o cineasta compara o multifacetado à física, podendo afirmar que: “Não estamos dentro dele, ele não está dentro de nós, estamos do lado dele.” No entanto, isso não exclui a possibilidade de um desenvolvimento interno ao próprio filme. Em um texto sobre *La Région Centrale*, ele repete e expõe suas analogias:

Eu já disse antes, e talvez possa citar a mim mesmo: “*New York Eye and Ear Control* é filosofia, *Wavelength* é metafísica e é física.” Com esta última, eu quero dizer conversão de matéria em

energia.  $E=mc^2$ . *La Région*, dá continuidade a isso, mas torna-se simultaneamente micro e macro, cósmico-planetário e atômico. A totalidade é atingida por meio de ciclos e não de ação e reação. Está *acima* disso.<sup>10</sup>

Entendo a analogia da “conversão de matéria em energia” como sendo uma descrição do clímax de ↔, quando a aceleração da câmera permite uma transição do horizontal para o vertical e, por fim, espaços e eventos simultâneos na coda em sobreimpressão.

*La Région Centrale* reconcilia as metáforas estruturais de *Wavelength* e ↔. A região central do título é um planalto quase estéril, vazio de pessoas ou de qualquer sinal de sua existência. Essa região é também o céu acima, que a câmera varre em círculos de 360 graus, explora com espirais que se expandem e se contraem e cruza com panorâmicas em zigue-zague, focando o chão em torno de sua base com close-ups deslizantes e o horizonte distante com zooms com uma teleobjetiva. Mas é também o espaço esférico invisível que a câmera, apesar de seu engenhoso suporte equatorial (que pode realizar, mecanicamente, mais movimentos do que o mais sutil dos cineastas segurando sua câmera com a mão), não pode ver, porque está nele. Toda a cena visível, o hemisfério do céu e o chão que vai do suporte da câmera (cuja sombra é visível) ao horizonte, torna-se a circunferência interior de uma esfera cujo centro é a outra região central: a câmera e o espaço do seu “eu”. Nada do que a câmera atravessa acusa sua existência, mesmo que tangencialmente. Ainda assim, o filme como um todo descreve metaforicamente o distanciamento romântico da natureza; todos os seus movimentos barrocos procuram em vão uma imagem na região central visível que vá iluminar a invisível.

Curiosamente, esse filme um tanto único recapitula as buscas de dois cineastas muito diferentes: Stan Brakhage e Jordan Belson. Em suas imagens e em sua dinâmica, *La Région Centrale* remete a *Anticipation of the Night* [1958], no qual a sombra de Brakhage torna-se a sombra do suporte da câmera. Sua exploração do despertar da consciência da criança através da câmera em movimento tem seu corolário na espiral de abertura do filme de Snow, na qual o espaço que o espectador deverá estudar pelas próximas três horas revela-se gradualmente, à medida

---

10

Snow, Michael. Convergindo para *La Région Centrale*, Ver p. 199 desta publicação.

que a imagem tateia o seu caminho, do chão próximo e fora de foco ao horizonte. As imagens de ambos coincidem em suas visões de uma “brincadeira lunar”; o movimento de câmera em ambos os filmes faz a lua dançar no céu noturno. Brakhage termina com uma aurora derrotadora; Snow inclui uma bela *aube* no meio do filme. Em diversos sentidos, esta é a mais espetacular das dezesseis diferentes partes, que variam de em torno de três minutos a meia hora de duração e são claramente pontuadas por um X amarelo brilhante sobre uma tela preta. Na cena da aurora, a luz que se infiltra lentamente clareia muito gradualmente a paisagem e permite ao mesmo tempo que percebamos os movimentos de câmera. A câmera investigadora de Brakhage, diferentemente da de Snow, é completamente humanizada. Suas irregularidades de movimento são indícios do eu ficcional por trás dela. Em sua perspectiva descorporificada, o movimento de *La Région Centrale* lembra o de *Samadhi* [Jordan Belson, 1967] ou *World* [Jordan Belson, 1970].

A questão crucial que separa o ponto de vista descorporificado de Snow do de Belson é, claro, o ilusionismo. Snow sempre incorporou um reconhecimento aperceptivo dos materiais e circunstâncias cinematográficos em seus filmes. No seu artigo sobre *La Région Centrale*, ele escreve:

A maioria dos meus filmes é adequada à situação convencional da sala de cinema. Público aqui, tela ali. Isso torna a concentração e a contemplação possíveis. Estamos cada um de um lado e nos encontramos. (...) Um único retângulo pode conter muita coisa. Em *La Région* o quadro é muito importante, na medida em que a imagem está continuamente fluindo através dele. O quadro são as pálpebras. Pode parecer triste que, para existir, uma forma tenha que ter restrições, limites, definições e molduras. O conteúdo do retângulo pode ser exatamente isso. Em *La Région* o enquadramento enfatiza a continuidade cósmica que é maravilhosa, mas trágica: ela simplesmente continua independente de nós.<sup>11</sup>

A arte de Belson nos conduz para longe do imediatismo dos materiais – a tela retangular, o tripé, as lentes focais – na direção de uma participação ilusória, enquanto o transcendentalismo de Snow é sempre fundado em um diálogo entre a ilusão e seu desvelamento.

---

11 Snow. Convergindo para *La Région Centrale*. p. 202.

O ápice metafísico de *Wavelength* é o momento em que penetramos na superfície fotográfica; o ponto de virada “físico” de ↔ é a conversão do espaço em movimento absoluto. Uma conversão similar ocorre na última parte de *La Région Centrale*. A câmera dá a volta tão rápido que o movimento não é mais lido como um movimento de câmera e a própria paisagem parece voar. À medida que a velocidade acelera, a terra que ela fotografa forma uma bola giratória até que a última imagem do filme define a região central como um planeta no espaço, lembrando a mesma metáfora da consciência presente na maior parte do trabalho de Belson.

Os filmes de Paul Sharits são desprovidos de imagens místicas ou cosmológicas, mas aspiram a induzir mudanças de consciência em seus espectadores.<sup>12</sup> Escrevendo sobre seu filme *flicker* de maior sucesso, *N:O:T:H:I:N:G* (1968), ele usa a linguagem do budismo tibetano:

O filme se livrará de tudo (todas as definições atuais de “alguma coisa”) que se coloque no caminho da afirmação absoluta de sua própria realidade, de tudo que impedir o espectador de atingir totalmente novos níveis de conhecimento. O tema do trabalho, se é que isso pode ser chamado de tema, é lidar com o ininteligível e o impossível, de um modo firme e precisamente estruturado. O filme não vai “significar” *alguma coisa* – ele vai “significar” (de forma bastante concreta) nada.

O filme foca e se concentra em duas imagens, com seu progresso altamente linear mas ilógico e/ou invertido. A imagem principal é a de uma lâmpada que primeiramente retrai seus raios de luz; ao retrair sua luz, o bulbo torna-se preto e, impossivelmente, ilumina o espaço em torno dele. O bulbo emite uma explosão de luz negra e começa a derreter; no fim do filme, o bulbo é uma poça preta na parte de baixo da tela. A outra imagem (notem que o filme é composto, em todos os níveis, por dualidades) é de uma cadeira, vista diante de um fundo semelhante a um gráfico, caindo no chão de trás pra frente (na verdade, ela se choca contra o limite do quadro, afirmando-o); essa sequência de imagens ocorre na seção central, o *thigle*, de *N:O:T:H:I:N:G*.

<sup>12</sup> *Film Culture*, 65-66 (1978), dedicada a Sharits, inclui seus escritos, um ensaio de Annette Michelson, o catálogo de Rosalind Krauss para a exposição da Albright-Knox Art Gallery de 1976, e uma entrevista com Linda Cathcart; ver também Liebman, Stuart, *Paul Sharits*. Minneapolis: Film in the Cities, 1981.

O filme é em sua maior parte composto de ritmos de energias de cor altamente vibratórias; a evolução das cores é parcialmente baseada na mandala tibetana dos cinco budas Dhyani, usada na meditação para atingir o nível mais alto de consciência interna – a sabedoria infinita e transcendental (simbolizada por Vairocana sendo abraçada pela mãe divina do espaço azul infinito). Essa composição formal-psicológica progride em vibrações cada vez mais intensas (através das cores simbólicas branco, amarelo, vermelho e verde) até que o centro da mandala seja atingido (sendo o centro o *thigle*, ou ponto vazio, que contém todas as formas, ao mesmo tempo o início e o fim da consciência). A segunda metade do filme é, em certo sentido, o inverso da primeira; isto é, depois que passamos pelo centro do vazio, podemos voltar a um estado normativo, retendo a riqueza da experiência revelatória do *thigle*. As formas virtuais com que tenho trabalhado (criadas por rápidas alternâncias e padrões de fotogramas de cor) são bastante relevantes nesse trabalho, como indica essa passagem do *Shvetashvatara Upanishad*: “Praticando a meditação, você pode ter visões de formas, que se assemelham a neve, cristal, fumaça, fogo, relâmpago, vaga-lumes, o sol ou a lua. Estes são sinais que você está a caminho da revelação de Brahman.”

Não estou nem um pouco interessado no simbolismo místico do budismo, apenas em seu poder imagético forte, desenvolvido intuitivamente. Em certo sentido, estou mais interessado no mantra, porque, ao contrário das formas da mandala e do yantra, que são repletas de tais símbolos, o mantra evoca geralmente uma quase total falta de sentido – no entanto, ele possui uma vigorosa potência, psicológica, estética e fisiologicamente. O mantra usado ao atingir o *thigle* da mandala dos cinco budas Dhyani é o simples “Om” – um zumbido vibracional regular. De certo modo, tentei compor o centro de *N:O:T:H:I:N:G* para visualizar esse efeito auditório”.<sup>13</sup>

Kubelka postulou que *Arnulf Rainer* [1960] era o extremo absoluto das “articulações fortes”: a colisão dos opostos em uma fração de segundo, preto e branco, silêncio e som branco. Em *The Flicker*

---

13

Sharits, Paul. Notes on Films, *Film Culture*, n.º 47 (verão de 1969), p. 15.

[1965], Tony Conrad ampliou essa técnica para um campo de cinema meditativo, orquestrando transições suaves entre a dominância branca e a dominância preta e mantendo sua trilha sonora perfurante num nível constante. Carecendo da modulação interna de *Arnulf Rainer*, *The Flicker* usa a velocidade agressiva do efeito *flicker* para sugerir uma estase revelatória ou uma mudança muito gradual.

Quando Paul Sharits fez os primeiros *flickers* coloridos – *Ray Gun Virus* (1966) e *Piece Mandala/End War* (1966) – ele suavizou ainda mais as fortes articulações inerentes. Cores puras quando mostradas rapidamente uma depois da outra tendem a se misturar, desbotar e desviar para o branco. No momento em que fez *N:O:T:H:I:N:G*, ele já tinha aprendido a controlar essas aparentes mudanças e reagrupar suas explosões de cores em frases maiores e menores, com, digamos, um azul pálido dominante em um momento, um amarelo dominante em outro. Desde o comecinho, a tela lampeja blocos de cor, enquanto o som sugere um código telegráfico, dentes batendo ou o clique plástico da rápida mudança de canais televisivos.

No meio da cadeia de mudança de cores, ele nos mostra um interlúdio com a imagem de uma cadeira animada em positivo e negativo. Ela deslizando pela tela, em direção ao nada, ou ao quase nada das cores que se apagam mutuamente. O interlúdio é marcado pelo som de um telefone. Desde o início, o filme é continuamente interrompido por curtos períodos pela imagem bidimensional de uma lâmpada destilando seu fluido luminoso vital.

Sharits molda e pontua a atenção do espectador ao incorporar em seus filmes aparentemente circulares (a mandala é sua forma de predileção) sinais lineares para determinar quanto do filme já passou e quanto ainda está por vir. A lâmpada que vaza é um desses relógios: antecipamos que o filme vai acabar quando ela acabar. Ken Jacobs nos mostra primeiro o *Tom, Tom, the Piper's Son* original, para que possamos avaliar o desenvolvimento de suas variações, apenas para nos enganar ao fim, como [Robert] Nelson, quando mente a respeito do tempo de *Bleu Shut* [1971]. Sharits, no entanto, parece estar interessado em manter a pureza da relação entre a duração dos seus filmes e as expectativas e marcos que eles geram.

Em *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968), ele soletra o título, letra por letra, começando com o T e terminando o filme com o G. Aqui, imagens

fixas começam a ter um peso igual ao *flicker* colorido. Planos de um só fotograma de um jovem sem camisa aparecem em positivo e negativo, tanto em cores quanto em preto e branco. Em alguns dos planos ele segura a língua em uma tesoura, como se estivesse prestes a cortá-la, em outros, as unhas da mão de uma mulher arranham seu rosto. Duas fotografias diferentes dos arranhões, em rápida sucessão, testam a tendência do espectador a elidi-las em uma ilusão de movimento. Misturada com esses ícones de violência está a fotografia em cores de uma operação e um close em preto e branco de genitálias em intercurso. Durante todo o filme a palavra “destroy” [destruir] é repetida por uma voz masculina em *loop*. Ao fim, o ouvido começa a recusar-se a registrar a palavra, que começa a soar como outras.

Ele faz um uso similar da palavra “exochorion” [exocóron] em seu filme subsequente, *S:TREAM:S:S:ECTION:S:SECTION:S:S:SECTIONED* (1970), desta vez pronunciada fugazmente junto com palavras similares por vozes femininas. Na tela vemos, pela primeira vez num filme de Sharits, uma imagem em movimento – água escorrendo.

Enquanto os ciclos da corrente de água diminuem três vezes, com camadas superpostas que vão de seis a uma, o número de arranhões verticais no filme aumenta em incremento de três. O espectador cronometra o filme em relação à sua expectativa de que quando não houver mais espaço para três riscos adicionais o filme vai terminar.

A sobreposição múltipla de água escorrendo em diferentes direções apresenta inicialmente uma imagem muito plana. Mas os riscos adicionais, que são profundos e rasgam a emulsão colorida até o branco puro do suporte, arrastando frequentemente um resíduo visual de matéria fílmica para as bordas, afirmam um achatamento literal que faz a água parecer ocupar, por contraste, um espaço profundo.

O dilema da arte de Sharits depende do fracasso de suas imagens em manter sua autoridade face à poderosíssima matriz das estruturas que ele estabelece. Sua busca por metáforas e ícones para o tipo particular de experiência cinematográfica que seus filmes engendram se revelou menos bem-sucedida do que a invenção de marcadores para refletir a duração dos filmes. Em *N:O:T:H:I:N:G*, a cadeira vazia e desequilibrada e a lâmpada que vaza fazem alusão à experiência flutuante e quase intoxicante do espectador sentado, após uma concentração prolongada em cores piscando, vertidas pela lâmpada do projetor. As metáforas de

*T,O,U,C,H,I,N,G* totalizam os *inserts* suicidários e sexuais de *Ray Gun Virus* e *Piece Mandala/End War* e representam a experiência espectral como violência erótica. Curiosamente, em *S:S:S:S:S*, ele representa involuntariamente, claro, a metáfora para a estrutura de *Schwechater* [1958] que Kubelka tanto gosta de narrar; em palestras, ele sempre compara esse filme ao escorrer de um riacho. No filme de Sharits, os fluxos de água complexamente desviados são como o movimento ilusório do cinema. No entanto, essas metáforas carecem da imediatez dos *flickers* coloridos ou dos riscos em torno deles, ou então subjugam sua matriz, como em *T,O,U,C,H,I,N,G*, e instigam um vetor psicológico que a forma não consegue acomodar tão satisfatoriamente quanto o filme de transe ou o filme mitopoético.

E é precisamente esse talento para atingir o tropo aperceptivo que distingue os filmes de George Landow. Seu primeiro filme, *Fleming Faloon* (1963), é um precursor da tendência estrutural. A técnica da interpelação direta encontra-se no centro de sua construção. O filme começa com dois amadores recitando “Em volta do mundo em oitenta minutos”; em seguida há imagens em jump-cut de um locutor televisivo e uma incrustação de um rosto que olha, às vezes em tela cheia, às vezes como alvo de uma câmera que avança com o rosto em sobreimpressão sobre ele mesmo. Em outros momentos, o filme se divide em quatro imagens (fotogramas de 8 mm em sequência, gerando dois conjuntos de duas imagens consecutivas no fotograma de 16 mm). Televisões, televisões em espelhos e filmes superpostos são intercalados.

Em *Film in Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, etc.* (1966), a imagem é derivada de um filme-teste comercial em que, originalmente, há apenas uma mulher olhando para a câmera – sendo um piscar de seus olhos o único movimento – com um espectro de cores ao lado dela. Landow recopiou a imagem, de forma que a mulher e o espectro ocupassem apenas metade do fotograma. A outra metade é composta de perfurações ornamentadas com letras inscritas, que mudam rapidamente, enquanto na extremidade direita, metade da cabeça da mulher aparece novamente.

Quando esse trecho de filme ia enfim tornar-se *Film in Which*, Landow instruiu o laboratório a não limpar a poeira do filme e fazer uma junção limpa que escondesse as repetições em *loop*. O filme resultante, um *objet trouvé* ampliado para compor uma estrutura simples, é a

essência do cinema minimalista. O rosto da mulher é estático – talvez vislumbremos uma piscadela; as perfurações não se movem, mas oscilam levemente, enquanto o sistema de letras inscritas pulsa em torno delas. Mais adiante, a poeira começa a formar padrões temporais e o filme termina.

*Bardo Follies* (1966) refere-se, em seu título, ao *Livro tibetano dos mortos*. O filme começa com uma imagem copiada em *loop* de uma flotilha aquática passando por uma mulher que acena para nós a cada passagem. Aproximadamente dez minutos depois (existe também uma versão mais curta), o mesmo *loop* aparece duplicado dentro de um conjunto de círculos sobre tela preta. Em determinado momento há três círculos. A imagem do filme nos círculos começa a pegar fogo, criando uma massa bolorenta, oscilante e de dominante laranja. Por fim, a tela toda é preenchida por um fotograma em chamas que se desintegra em câmera lenta, num foco doce extremamente granuloso. Mais um fotograma queima, e a tela inteira passa a pulsar com celuloide derretendo. A imagem foi provavelmente realizada por meio de diversas gerações de refilmagem de tela – sendo o efeito atingido o de fazer a própria tela parecer pulsar e arder. A tensão antecipatória do *loop* banal é mantida ao longo de toda essa parte, na qual a própria película parece morrer. Depois de um longo momento, há uma tela dividida, feita de bolhas surgidas no momento em que a lâmpada do projetor queima a emulsão, com uma cor diferente em cada lado da tela. Através de mudanças de foco, as bolhas perdem a forma e se dissolvem uma na outra. Por fim, uns quarenta minutos depois do primeiro *loop*, a tela fica branca.

Em *The Film That Rises to the Surface of Clarified Butter* (1968), Landow amplia o princípio estrutural do *loop* a um ciclo de visões. Aqui, vemos em preto e branco a cabeça de um animador trabalhando; ele desenha uma linha, faz um corpo e depois anima uma forma humanoide grotesca. Em negativo, uma mulher aponta para o desenho e bate nele com um lápis. Essa sequência de planos – as costas do animador, a animação, a mulher em negativo olhando para ele – passa três vezes, havendo às vezes mais material em negativo em um ciclo do que em outro. Em seguida, vemos o animador, dessa vez de frente; novamente ele anima. Tal é a ação. Um som de lamento do Tibete acompanha todo o filme. O título também é oriental: Landow leu sobre “a película que se forma na superfície da manteiga clareada” nos *Upanishads*.

A distinção ontológica entre a modalidade gráfica e bidimensional (os monstros) e o naturalismo fotográfico (os animadores, e mesmo a caneta pousada ao lado dos monstros enquanto eles se movem através da ilusão do cinema), que é usada como metáfora para a relação do próprio filme (um campo bidimensional de ilusão) com a atualidade, é um tropo clássico, implícito desde o início da animação e explícito inúmeras vezes antes de Landow. Ainda assim, este é o primeiro filme construído unicamente em torno dessa metáfora.

Os filmes estruturais de Landow são todos baseados em situações simples: as variações em anúncios e olhares (*Fleming Faloon*), o interesse visual extrínseco em um fotograma de filme (*Film in Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, etc.*) e o eco de uma ilusão (*Film That Rises to the Surface of Clarified Butter*). Sua capacidade notável é a de ser um criador de imagens, pois os simples *objets trouvés* (*Film in Which* e o início de *Bardo Follies*) que ele utiliza e as imagens que ele fotografa são radicais, hiperreais e desconcertantes.

Diversos cineastas ampliaram suas aspirações por um cinema não-mediado – que refletiria ou induziria diretamente estados mentais e cujo primeiro resultado foi o filme estrutural – com o desenvolvimento de uma forma participatória que se direcionava às capacidades lógicas e de tomada de decisão do espectador. George Landow e Hollis Frampton foram os cineastas mais importantes a englobar a transição do modo estrutural ao participativo.<sup>14</sup> É uma mudança que marca uma evolução *interna* ao filme estrutural.

*Institutional Quality* (1969), *Remedial Reading Comprehension* (1970) e *What's Wrong with This Picture?* (1972) foram as contribuições de Landow a esse desenvolvimento. Como em todos os seus filmes anteriores, a forma de *Institutional Quality* é fechada e mais ou menos dominada por uma única imagem. Nesse caso, a de uma professora antiquada que administra ao espectador experiências reminiscentes

<sup>14</sup> Ver Sitney, P. Adams. *George Landow*. Minneapolis: Film in the Cities, 1981. *Circles of Confusion: Film, Photography, Video Texts 1968–1980*. Rochester: Visual Studies Workshop, 1983, de Hollis Frampton, é o texto mais importante sobre a poética do cinema publicado desde *Metáforas da visão*, de Brakhage. A publicação francesa *L'ecliptique du savoir: film, photographie, video*, Annette Michelson e Jean-Michel Bouhours (org.). Centre Georges Pompidou, 1999, contém textos adicionais. [A revista] *October*, 32, primavera de 1985 (edição sobre Hollis Frampton organizada por Annette Michelson), é uma referência valiosa. Ver Jenkins, Bruce e Krane, Susan. *Hollis Frampton: Recollections, Recreations*. Cambridge: MIT Press, 1984; MacDonald, Scott. *A Critical Cinema* (1988). MacDonald, Scott. *Avant-Garde Film: Motion Studies* analisa *Zorns Lemma*.

de testes psicológicos infantis de percepção e da série televisiva *Winky Dink and You*, na qual crianças eram instruídas a desenhar em uma folha transparente sobre a tela da televisão, guiadas por um instrutor no ar. A professora de Landow nos instrui: “Há uma imagem [picture] em sua escrivaninha”, e vemos uma sala de estar burguesa cujo único sinal de movimento é a flutuação das linhas na tela da televisão. As instruções da professora seguem sendo exatas, dentro da retórica dos testes, mas a montagem do filme e a condição aperceptiva do espectador torna essas instruções irônicas. Depois de chamar nossa atenção para a fotografia na sala de estar, ela diz: “Não olhe para a imagem [picture]”, uma ordem que o espectador deve obviamente ignorar. No final, quando ela diz: “Agora escreva seu primeiro e último nome em baixo da imagem [picture]”, a imagem explode para o branco, antes que vejamos que o cineasta escreveu seu nome no fim de seu filme [picture]: “De George Landow”

Quando a voz instrui o espectador a colocar o número 3 sobre o objeto que tocamos para ligar a televisão, uma mão tão grande quanto a sala de estar aparece e escreve um três a lápis na tela da televisão, o que destrói nossa ilusão de escala e indica o achatamento literal da nossa própria tela de cinema. Ao longo de todo o filme, a voz prossegue com essas instruções e sempre que a sala de estar está visível, a mão obedece. A voz não esmorece, mas a imagem corta cada vez mais da sala de estar de classe média para imagens e questões sobre filmes em 8 mm e 16 mm. A numeração dos objetos na sala reflete-se nos números impressos sobre a foto de um projetor para indicar suas peças. Em um gesto final didático, intitulado “Uma reconstituição” [A Re-Enactment], com letras impressas sobre a imagem, uma mulher envergonhada e risonha demonstra o procedimento de inserir um filme para carregar um projetor 8 mm. “Uma reconstituição” faz, ela própria, parte da retórica televisiva utilizada para descrever a dramatização dos testes que comparam produtos similares em comerciais.

A performance desajeitada e envergonhada da demonstradora aponta para a preocupação crescente de Landow com fac-símiles e falsificações. Na segunda parte de *What’s Wrong with This Picture?*, ele refaz um filme instrutivo sobre ética cívica, com ligeiras falhas. As sobreimpressões vacilantes e a qualidade da performance na demonstração do equipamento em *Institutional Quality* participa dessa estética de fac-símiles defeituosos.

Em *Remedial Reading Comprehension*, ele repete, com variações, diversas táticas de seu filme precedente, incluindo dessa vez um verdadeiro *objet trouvé* em meio às suas falsificações. Um filme de treinamento para leitura dinâmica exhibe rapidamente frases curtas de um texto sequencial. *Remedial Reading Comprehension* é um filme feito inteiramente de frases curtas, numa sequência ambigualmente didática. Inspiração onírica e educação acadêmica são fundidas numa abertura que corta de uma mulher dormindo para uma sala de aula – que cresce de um canto da tela acima da mulher, como se fosse um “balão”, até preencher a tela e excluí-la. Com um grito de “luzes”, um falso comercial de arroz aparece, comparando um grão de arroz integral com um de arroz parboilizado.

O ato de ler é amplificado pela associação de duas imagens do cineasta correndo no espaço achatado gerado pela refilmagem de tela. Por cima de sua imagem em dupla sobreimpressão, aparece a frase: “This Is A Film About You” [Este é um filme sobre você]. Quando a imagem da corrida volta, a frase termina: “Not About Its Maker” [Não sobre seu criador].

Landow refere-se a esses filmes como uma autobiografia. É uma autobiografia, ou mais exatamente um *bildungsroman*, desprovido de psicologia, passando, em um salto elíptico, da infância e das aulas de gramática à faculdade. Hollis Frampton também utilizou o filme participativo para a “autobiografia” indireta e serial *Hapax Legomena*, um título derivado da filologia clássica e que se refere às palavras das quais apenas uma ocorrência sobrevive nos textos antigos.

Logo antes de embarcar no filme serial, Frampton completou seu trabalho mais importante, *Zorns Lemma* (1970), dividido em três partes: uma leitura inicial sem imagem de *The Bay State Primer*; uma longa série de planos silenciosos de signos fotografados, cada um de um segundo de duração e montados de modo a formar um alfabeto latino completo; e por fim um único plano de duas pessoas atravessando um campo coberto de neve, se afastando da câmera ao som de um jorgal.

A primeira de diversas ordens intelectuais fornecidas por Frampton como modelos estruturais dentro do filme é, claro, o alfabeto. *The Bay State Primer* serve como um anúncio do que os quarenta minutos centrais desse filme de uma hora de duração irá desenvolver. Dentro dessa parte, um segundo tipo de ordenação se dá: as letras começam a

ser substituídas por uma imagem sem signo. A primeira a desaparecer é o X, que é substituído por uma fogueira; pouco depois, o Z é substituído por ondas quebrando de trás pra frente. Quando uma imagem é substituída, ela segue tendo sempre a mesma substituição: depois da primeira substituição, a fogueira continua por um segundo cada vez no espaço do X e o mar requebra de trás para a frente no fim de cada alfabeto. Por outro lado, os signos são diferentes em cada ciclo.

Esse processo de substituição engatilha um jogo de adivinhação e um dispositivo temporal. Como as letras parecem desaparecer, de modo geral, em proporção inversa à sua distribuição como letras em início de palavras em inglês, o espectador pode, com precisão ocasional, adivinhar qual letra será a próxima a cair. Ele suspeita também que, quando o alfabeto tiver sido completamente substituído, o filme ou essa parte vai terminar.

Um segundo mecanismo temporal existe dentro das próprias imagens de substituição, e ele ganha força à medida que os ciclos alfabéticos se aproximam da conclusão. Algumas das imagens de substituição sugerem seu próprio fim. O sapato sendo amarrado que substitui P, as mãos sendo lavadas (G), um pneu sendo trocado (T), uma íbis vermelha batendo as asas (B), ou tifas balançando ao vento (Y). O mecanismo cronométrico dos atos finitos é confirmado por seu avanço síncrono em direção ao término, que se torna evidente nos últimos minutos dessa parte.

Em um elaborado conjunto de notas sobre o filme e as fórmulas que lhe deram origem, Frampton descreve até a estrutura como autobiográfica, as três partes correspondendo à sua criação judaico-cristã, sua evolução de poeta a cineasta quando vivia em Nova York (cenário dos signos e substituições) e, por fim, uma profecia de sua mudança para o campo. Ele lista os critérios para escolher as substituições como sendo:

1. a banalidade. Exceções: S, C (imagens de animais);
2. trabalhos “esculturais”, distintos de “picturais” (como em palavras-imagens), sendo empreendidos, isto é: uma ilusão espacial ou uma substância sendo conscientemente penetrada e manipulada, em oposição à mimese de tal ação. Exceções D, K

(cortando *cookies*, escavando um buraco);

3. Referências cinemáticas ou paracinemáticas, não importa o quão oblíquas. Na minha cabeça, *qualquer* fenômeno é paracinemático se partilha *um* elemento com o cinema, a exemplo da modularidade em relação ao espaço ou ao tempo. Considerem também os problemas da alternância de escala e da manutenção do quádruplo princípio HOPI: CONVERGENTE vs. NÃO CONVERGENTE / RÍTMICO vs. ARRÍTMICO.<sup>15</sup>

Na parte final, a pulsação visual muda para um nível aural, quando seis mulheres recitam a tradução de “On Light, or the Ingression of Forms” [Sobre a luz ou a gênese das formas], de [Robert] Grosseteste em orações de um segundo cada. Sua decisão de estabelecer um segundo como pulso de seu filme tenta substituir a redução de Kubelka à métrica da maquinaria (o fotograma único) com um compasso arbitrário. Essa é uma das diversas totalizações e paródias das buscas do filme gráfico em *Zorns Lemma*. A tela branca da primeira parte é outra delas; em segundo lugar, ao misturar colagens planas com signos reais nas ruas na parte central, ele combina os paradoxos da leitura e da percepção de profundidade, que o filme gráfico herdou de [Fernand] Léger e que Landow explorou em seus filmes participativos.

Em *Zorns Lemma*, Frampton seguiu as táticas de dois de seus mestres literários eleitos: Jorge Luis Borges e Ezra Pound. De Borges, ele aprendeu a arte da construção labiríntica e a dialética de apresentar e obliterar o eu. Seguindo Pound, Frampton incorporou no fim de seu filme uma alusão indireta crucial ao paradoxo da redução de *Arnulf Rainer*. No ensaio de Grosseteste, a materialidade é a dissolução final, ou o ponto da articulação mais fraca, da luz pura. Mas, no cinema gráfico, esse vetor encontra-se invertido. Na busca pela pura materialidade – de uma imagem que *seria* e não simplesmente *representaria* –, o artista busca o refinamento sem fim da própria luz. No momento em que o jogral passa de uma luz original neoplatônica para as impurezas grosseiras da realidade objetiva, Frampton abre lentamente o obturador, diluindo sua paisagem de neve na brancura incolor da tela.

*Zorns Lemma* tira seu título de uma teoria dos conjuntos, na

<sup>15</sup> Frampton, Hollis. Notas não publicadas, Anthology Film Archives. Ver p. 76-85 desta publicação para uma versão ligeiramente diferente dessas notas.

qual parece que “todo conjunto parcialmente ordenado contém um subconjunto totalmente ordenado maximal.” As unidades de um segundo cada, os alfabetos, e as imagens de substituição são conjuntos ordenados dentro do filme. Nossa percepção do filme é uma participação na descoberta da ordenação. Outros filmes de Frampton tiram seus títulos de disciplinas especializadas – a física no caso de *States* (1969/1970), *Maxwell's Demon* (1968), *Surface Tension* (1968) e *Prince Rupert's Drops* (1969) e a filologia em *Palindrome* (1969) – e seus modelos estruturais de disciplinas acadêmicas.

Um filme como *Zorns Lemma* só pode se constituir a partir de uma preconcepção elaborada de sua forma. E esse tipo de preconcepção é radicalmente diferente da organicidade de Markopoulos, Brakhage e Baillie. Na cadeia elaborada de ciclos e epiciclos que constituem a história do cinema de vanguarda americano, a estética simbolista que animou os filmes e teorias de Maya Deren retorna com uma ênfase radicalmente diferente no cinema estrutural. Embora o sonho e o ritual tenham sido o foco de sua atenção, ela advogou a disciplina do momento da inspiração e a conquista do inconsciente, processo que associava com o classicismo. Os cineastas que a seguiram buscaram as metáforas do sonho e do ritual com as quais ela tinha definido o cinema de vanguarda, mas assentiram uma fé romântica no triunfo da imaginação, para determinar suas formas de dentro. A partir dessa submissão estética, desenvolveram-se o cinema de transe e o cinema mitopoético. Ao repudiar o credo de que o filme aspira à condição de sonho ou de mito, o cinema estrutural retornou à estética simbolista que Deren havia definido; mas, ao encontrar novas metáforas para a experiência cinematográfica que enforma os filmes, ele reverteu o processo anterior, de modo que novas imagens surgiram dos ditames da forma.

Tradução de Tatiana Monassa



# Alguns comentários sobre O cinema estrutural, de P. Adams Sitney, (*Film Culture* n.º 47, 1969)

George Maciunas,  
5 de dezembro, 1969

“Some comments on Structural Film by P. Adams Sitney” foi originalmente publicado em *Film Culture Reader* (Nova York: Praeger, 1970. p. 349). Cortesia da George Maciunas Foundation Inc, Nova York.

Ouvimos falar sobre 3 VAZIOS e 3 NADAS (resposta dos aldeões vietnamitas), 3 SANTOS, 3 VERDADES, etc. E agora P. Adams Sitney contribuiu com 3 ERROS: (terminologia incorreta, exemplos de cronologia incorretos e fontes de origem incorretos).

categoria	erro	causa do erro	proposta de correção do erro
terminologia	<i>Filme Estrutural</i> é semanticamente incorreto pois "estrutura" não significa ou implica simplicidade. Estrutura é um arranjo de partes de acordo com um modelo, padrão e organização tanto complexos quanto simples. Estruturas complexas: fuga, sonata, forma serial, estática indeterminada de estrutura de concreto, molécula do ácido desoxirribonucleico. Estruturas simples: crescendo contínuo, viga de apoio de eixo, molécula de hélio, pintura <i>So Sho, Haikai</i> , tom suspenso, etc.	Dicionário equivocado e ignorância a respeito da recente filosofia da arte, tal como as definições de <i>Arte Conceitual</i> e <i>Arte Estrutural</i> de Henry Flynt em "General Aesthetics", ou no ensaio "Conceptual Art", publicado em <i>An Anthology</i> , 1963	(Como proposto em <i>Expanded Art Diagram</i> , de G. Maciunas, <i>Film Culture</i> n.º 43, 1966) Estrutura monomórfica ( <i>que possui um forma simples, única; exibindo essencialmente um padrão estrutural</i> ) Neo-Haikai. Tal monomorfismo tende a tangenciar a <i>Arte Conceitual</i> , uma vez que enfatiza uma imagem ou ideia de generalização do particular ao invés da particularização (arranjo em um padrão ou design particular) de generalidades. Na <i>Arte Conceitual</i> a realização da forma é, portanto, irrelevante, já que esta é a arte cuja matéria é o conceito (intimamente ligado à linguagem), mais do que a forma particular de um filme, um som, etc.
cronologia de cada categoria  staccato simples	sem exemplos	Grupos fechados e ignorância a respeito de cineastas fora da [Film-Makers] Coop. ou do círculo da [Film-Makers] Cinematheque.	George Brecht: <i>Two Durations, Three Lamp Events</i> , 1961 Dick Higgins: <i>Constellation</i> n.º 4, 1960; <i>Plunk</i> , 1964 Eric Andersen: <i>Opus 74</i> , 1965 Anônimo: <i>Eye Blink</i> , 1966
 progresso linear, imagem suspensa, tom, desenvolvimento lógico	Andy Warhol: <i>Sleep</i> , 1963-4; <i>Eat</i> , 1964. John Cavanaugh: <i>The Dragon's Claw</i> , 1965 Paul Sharits: <i>Ray Gun Virus</i> , <i>Piece Mandala</i> , <i>N:O:T:H:I:N:G</i> . Joyce Wieland: <i>Sailboat</i> , etc. 1967	o mesmo acima	La Monte Young: <i>Composition 1960 n.º 9</i> , realizada em 1965 Jackson Mac Low: <i>Tree*Movie</i> , 1961 Nam June Paik: <i>Zen for Film</i> , 1962-4 Dick Higgins: <i>Invocation of Canyons &amp; Boulders for Stan Brakhage</i> , 1963 (movimento infinito de mastigação.) Brion Gysin: <i>Flicker machine</i> , 1963-4 George Brecht: <i>Black Movie</i> , 1965 Paul Sharits: <i>Sears</i> , 1965 (registro em <i>single frame</i> de páginas de um catálogo da Sears), <i>Wrist trick</i> , <i>World Movie</i> , etc. John Cavanaugh: <i>The Dragon's Claw</i> , 1965 (flicker) Milan Krizak: <i>Pause</i> , 1966 James Riddle: <i>9 Minutes</i> , 1966 George Maciunas: <i>10 feet, 1000 frames, Artype</i> (linhas), 1966
 progressão aritmética ou algébrica, transição, zoom, mudança de foco ou do diafragma: crescendo ou decrescendo	Tony Conrad: <i>The Flicker</i> , 1966 Michael Snow: <i>Wavelength</i> , 1967 Ernie Gehr: <i>Wait, Moments</i> , etc. 1968 George Landow: <i>Bardo Follies</i>	o mesmo acima	Nam June Paik: <i>Empire State Building</i> (mudança do diafragma) George Brecht: <i>Entry-Exit</i> , 1962, realizado em 1965 (transição do branco para o preto, tanto por alteração do diafragma, quanto pela revelação) Takehisa Kosugi: <i>Film &amp; Film for Mekas</i> , 1965 Tony Conrad: <i>The Flicker</i> , 1966 George Maciunas: <i>Artype</i> (pontos), 1966 Michael Snow: <i>Wavelength</i> , 1967, filmes de Ernie Gehr, 1968 George Landow: <i>Bardo Follies</i> , Ayo: <i>Rainbow</i> , 1968-9. (círculo cromático: do amarelo ao verde)
 movimento de onda: para trás e para frente	sem exemplos		Paul Sharits: <i>Dots</i> , 1965 Yoko Ono: <i>Number 4</i> , 1965 (movimento das nádegas de um caminhante) Michael Snow: $\leftrightarrow$ , 1968
readymades e filmes encontrados	George Landow: <i>Fleming Faloon</i> , 1965		Nam June Paik: <i>Zen for Film</i> , 1962-4 (película empoeirada) George Landow: <i>Fleming Faloon</i> , 1965 Albert M. Fine: <i>Readymade</i> , 1966 (tira de teste de cor)
origens e precursores	Peter Kubelka: <i>Arnulf Rainer</i> , 1958, que não é monomórfico, mas polimórfico (complexo) em sua estrutura. Andy Warhol: <i>Sleep</i> , 1963-4, que, para começar, é uma versão plagiada de <i>Tree*Movie</i> , de Jackson Mac Low, 1961, assim como <i>Eat</i> , 1964, é uma versão plagiada de <i>Invocation...</i> , de Dick Higgins ou <i>Empire</i> , 1964, é uma versão plagiada de <i>Empire State Building</i> , de Nam June Paik.	Ignorância dos exemplos monomórficos precursores em outras formas de arte, tais como música, happenings, e mesmo o cinema.	Canto Zen, poema Haikai, pintura So Sho, Eric Satie: <i>Vexations</i> John Cage: 4'3", 1952 (silêncio) Yves Klein: <i>Monotone Symphony, Blue Movie</i> , etc., 1958 La Monte Young: <i>Composition 1960 No 7 e 9</i> , etc. (linha contínua desenhada, tom suspenso, etc) George Brecht: <i>Drip Music</i> , 1969; <i>Direction</i> ( $\rightarrow \leftarrow$ ), <i>3 Yellow events</i> (para projetor de slides), <i>Word Event (Exit)</i> , <i>2 Vehicles events (start, stop)</i> e muitos outros trabalhos de 1961. Ben Vautier: <i>Intermission</i> , e muitos outros trabalhos de 1961. Nam June Paik: a maioria de suas composições de 1960-61. Robert Morris: <i>Print</i> (até a tinta acabar) Walter De Maria: <i>Beach Crawl</i> , 1960. Etc. etc. etc.

Tradução Ana Carvalho

# O cinema estrutural norte-americano (1965-1972): sobre os debates em torno do termo

Theo Duarte

Na segunda metade da década de 1960 surgia no meio do cinema *underground* nova-iorquino um conjunto de filmes caracterizados pela simplicidade e sistematicidade de suas estruturas formais, colocadas em primeiro plano, acima de qualquer conteúdo simbólico ou narrativo. Organizadas de modo aparentemente impessoal, essas obras se distinguiam de forma evidente da tradição do cinema de vanguarda norte-americano, marcado até então por filmes poéticos, de forte caráter subjetivo e imaginativo, como aqueles realizados por Maya Deren, Stan Brakhage e Kenneth Anger. Nesse primeiro momento, filmes como *The Flicker* (Tony Conrad, 1966), *Ray Gun Virus* (Paul Sharits, 1966), *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, etc.* (George Landow, 1966), *Wavelength* (Michael Snow, 1967), *Sailboat* (Joyce Wieland, 1967), *Surface Tension* (Hollis Frampton, 1968) e *Morning* (Ernie Gehr, 1968) ganharam destaque nas sessões da Film-Makers' Cinematheque de Nova York e no circuito de exibição do cinema *underground* dos Estados Unidos. Nas publicações voltadas a essa produção, como as colunas de Jonas Mekas no *Village Voice* e a revista *Film Culture*, a originalidade desses filmes foi celebrada e o grupo de realizadores apontados como a linha de frente da renovação desse cinema.

Em um ensaio publicado em 1969, o crítico P. Adams Sitney descrevia e definia esse conjunto de filmes como “estruturais”, considerando-os como uma tendência particular e predominante no cinema de vanguarda americano no período. Para o crítico, a tendência estrutural tinha “repentinamente surgido”<sup>1</sup> e se desenvolvido em aparente contraposição mas efetiva continuidade com as formas de um cinema “visionário” norte-americano que o antecedia. Os formatos (*shapes*) desses filmes seriam predeterminados e simplificados, sendo a primeira e principal impressão dada aos espectadores. Enfatizadas as formas de modo sistemático, os conteúdos eram mínimos e subordinados a esses contornos predeterminados. Ainda segundo o autor, de modo geral, os filmes estruturais seriam caracterizados pelo uso de algumas das seguintes quatro operações: o efeito *flicker*, a repetição em *loop*, câmera fixa e a refilmagem da tela.

O autor revisou e reelaborou o ensaio em outros quatro momentos, respondendo ao desenvolvimento da tendência até os anos 1970 e inserindo-a em sua história do cinema de vanguarda norte-americano

---

1 Sitney, P. Adams. Structural Film. In: *Film Culture*, n.º 47, 1969. p. 1.

no pós-guerra. As versões seguintes do ensaio vieram em 1970, para a publicação na coletânea de artigos *Film Culture Reader*; em 1974, como capítulo destinado ao filme estrutural em seu *Visionary Film*; e em 1979 e 2002 na segunda e terceira edições do livro.<sup>2</sup> Nas seguidas versões a iniciativa crítica foi elaborada em um projeto teórico mais ambicioso, as descrições são refinadas e algumas das críticas absorvidas.

Originado de forma tática para definir e circunscrever uma prática cinematográfica em meio a outras, o ensaio original possuía certa aura de contingência, respondendo criticamente aos filmes dessa tendência antes da realização de obras fundamentais como *Zorns Lemma* (Hollis Frampton, 1970), *La Région Centrale* (Michael Snow, 1971) e *Serene Velocity* (Ernie Gehr, 1970) e excluindo experiências anteriores e paralelas realizadas na Europa e mesmo nos Estados Unidos.<sup>3</sup> No entanto, a imediata repercussão do ensaio e sua posterior reelaboração teve efeitos diretos e definitivos sobre a própria produção e também sobre a recepção dos filmes “estruturais”. A “história do cinema estrutural” começa com esse ensaio, e filmes e cineastas citados por Sitney, como Snow, Frampton, Gehr, Sharits e Landow, tornam-se indissociáveis dessa categoria. A resistência de alguns teóricos e dos próprios realizadores à classificação teria pouco efeito contra sua disseminação como modelo privilegiado de compreensão do conjunto de filmes; o “mito” do cinema estrutural se consolidaria no discurso crítico daqueles que escreveram sobre o cinema de vanguarda.<sup>4</sup>

Críticos à terminologia, como David E. James e Bruce Jenkins, indagaram se o cinema estrutural teria existido na prática, denominando um domínio particular de filmes com princípios estruturais e traços

---

2 Sitney, P. Adams. Structural Film. In: *Film Culture Reader*. Nova York: Praeger, 1970. pp. 326-349; Sitney, P. Adams. Structural Film. In: *Visionary Film: The American Avant-Garde*. Nova York: Oxford U. Press, 1974, pp. 407-435; *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-1979*. Nova York: Oxford U. Press, pp. 369-397; *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000* (Oxford U. Press, 2002), p. 347-370.

3 Críticos europeus como o inglês Malcolm Le Grice e o francês Dominique Noguez criticaram a perspectiva “americanocentrista” de Sitney indicando uma tendência internacional no cinema experimental em direção a um “novo filme formal” que explorava os próprios materiais e o dispositivo cinematográfico. Mencionavam o trabalho de realizadores que despontavam no mesmo período ou mesmo antecediam os filmes estruturais norte-americanos na Áustria, Alemanha e Inglaterra. George Maciunas criticaria o autor por ignorar até mesmo filmes semelhantes realizados em Nova York, fora do círculo da “Film-Makers’ Cinematheque”.

4 Jenkins, Bruce. A Case Against Structural Film. In: *Journal of the University Film Association*, 33, n.º 2, 1981. p. 13; Arthur, Paul. Structural Film: Revisions, New Versions, and the Artifact. Part two. In: *Millennium Film Journal*, 4/5, 1979. p. 122.

formais em comum.<sup>5</sup> Para o segundo, no termo “filme estrutural” seriam reunidos de forma redutora e confundidos entre si práticas, formas, propósitos e procedimentos técnicos distintos.<sup>6</sup> Para ele, a inconsistência da classificação e imprecisão da análise viriam da ambição de Sitney de construir um modelo axiomático a partir de um campo heterogêneo, forçando a existência de denominadores comuns nos quais se encontravam apenas discretas relações entre alguns dos trabalhos.

A caracterização dos filmes estruturais em quatro operações usuais foi também alvo de diversas críticas e reformulações. Essas não se referem, de modo geral, aos aspectos mais fundamentais e distintivos de grande parte dos filmes – apesar de apontar para certas tendências que surgiam dentro do conjunto. E, como admitia Sitney, nenhuma dessas operações era uma condição necessária ou suficiente para a definição de uma obra como estrutural. Os filmes seguintes dos cineastas associados a esse cinema logo após a publicação do ensaio original (1969), em direção a caminhos distintos ao caracterizado, reforçaria o descompasso e o caráter contingencial na definição dessas características.

No entanto, apesar das inconsistências na definição e categorização, o uso do termo ainda seria útil para se referir a um conjunto de obras surgidas em um mesmo ambiente e momento histórico, realizadas por artistas que possuíam preocupações comuns, dialogavam entre si e compartilhavam de uma sensibilidade distinta da predominante no cinema de vanguarda americano. Como se pretende demonstrar, se o modelo de Sitney apresenta diversos problemas, o termo “filme estrutural” e sua definição ainda apontariam para obras com características fundamentais em comum e que valem ser ressaltadas. A classificação também não levaria inevitavelmente à simplificação histórica ou a interpretações homogeneizantes das obras como crê Jenkins. Assim, pretendo neste artigo apresentar e problematizar os principais pontos do influente ensaio de Sitney lado a lado das principais críticas a este, buscando a partir destas formulações localizar o conjunto dos filmes em um contexto histórico e estético mais amplo sem abrir mão das intuições do teórico.

5 James, Davis. Pure Film. In: *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press, 1989. p. 237.

6 Jenkins, A case against structural film. p. 12.

## Estrutura e formato

As críticas ao ensaio de Sitney se detiveram na inconsistência dos termos utilizados, principalmente no uso que o autor faz de *shape*<sup>7</sup> (formato), *structure* (estrutura), *form* (forma) e *outline* (contorno) de forma intercambiável, imprecisa e frequentemente ambígua.

A principal afirmação de Sitney em “O cinema estrutural” é de que nessa prática “o *shape* (formato) do filme inteiro é predeterminado e simplificado, e é esse formato a impressão primeira (e principal) do filme”.<sup>8</sup> Paul Arthur e David E. James chamaram a atenção para o fato de que tanto a formulação quanto o uso ambíguo do termo tinham como fonte o discurso da crítica de arte nova-iorquina e dos escritos dos artistas plásticos associados ao minimalismo em meados dos anos 1960. Mesmo que Sitney afirmasse desconhecer os escritos sobre a arte minimalista, em 1969 parece improvável que suas formulações sobre o cinema estrutural não tenham sido contaminadas pelas ideias de simplicidade, formato como estrutura, proeminência do formato, e impressão imediata da totalidade presentes, por exemplo, nos artigos do artista Robert Morris.

Em suas “Notes on Sculpture”<sup>9</sup> Morris apontava para a criação de objetos de formatos simples, nos quais as partes constituintes deveriam ser unidas de modo a evitar as separações perceptuais, provocando assim a impressão de uma forte gestalt imediatamente assimilável. Esses objetos simples e unitários ordenariam a apreensão do público no sentido de evidenciar o que seria “o mais importante valor escultural”: o formato.

Donald Judd, artista também associado ao minimalismo, enfatizava em seu ensaio “Objetos Específicos”<sup>10</sup> o valor da repetição de unidades idênticas no sentido de afirmar o valor da totalidade e unicidade do formato. Judd se opunha às esculturas compostas parte por parte, na quais elementos específicos se separavam do todo estabelecendo relações no interior do trabalho. Esses trabalhos deveriam ser, tanto

7 A palavra *shape* é normalmente traduzida por “forma” mas seu sentido aqui se difere de *form*. Entre as opções de tradução mais comumente utilizadas (configuração, conformação, formato), optamos pela última.

8 Sitney, P. Adams. O Cinema Estrutural. p. 11

9 Morris, Robert. Notes on Sculpture. In: Battcock, Gregory (org.) *Minimal Art: A Critical Anthology*. Nova York: E. P. Dutton, 1968. p. 226.

10 Judd, Donald. Objetos Específicos. In: Cotrim, Cecília; Ferreira, Glória. (Orgs.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. pp. 96-106.

quanto possível, “uma coisa”, um único “objeto específico” sem partes distintas que poderiam romper com o formato geral.

Nos escritos de Morris e Judd (assim como em seus trabalhos tridimensionais) o formato geral (*overall shape*) poderia de fato se confundir de imediato para o público com a própria estrutura simplificada. Isso, entretanto, raramente ocorreria nos filmes estruturais. Na escultura, em razão de sua escala temporal indeterminada, na qual a informação material sobre o trabalho pode ser dada “de uma vez”, a supressão das irregularidades da superfície combinada com uma altamente racionalizada e uniforme dimensão entre parte e todo poderia por fim produzir uma imediata percepção do formato como estrutura – é o que sugere Morris. Já no cinema, por sua extensão temporal fixa, o mesmo efeito seria impossível pois seria necessário que algum tempo passasse para que o espectador pudesse prever o formato geral do filme e ainda sob risco de qualquer descontinuidade alterar essa descoberta. Mesmo considerando que a maior parte desses filmes possuem uma forma temporal sólida, sem descontinuidades; mesmo que ao assistir a filmes como *The Flicker*, *Serene Velocity*, *Film in Which...* se espere a continuidade ou desenvolvimento de um padrão, não seria possível saber exatamente, em alguns minutos, “o que vai acontecer” com a forma geral do filme, como já defendeu Sitney.<sup>11</sup>

## Sistema e estrutura

Com a ressalva de que a dinâmica temporal do cinema impossibilita essa impressão *primeira* do formato como estrutura, pode-se afirmar, no entanto, que os filmes estruturais, assim como a escultura minimalista, possuem uma forma regular por meio da qual é enfatizada a unidade da obra. Esses filmes são em geral estruturados como um conjunto homogêneo de partes similares desierarquizadas e/ou em uma forma temporal aparentemente sólida e unitária.<sup>12</sup> A organização interna está subordinada a esta forma geral, sendo modulada sem “preocupações evolutivas”, “clímaxes”<sup>13</sup> ou variações acentuadas. Diferenciando-se

11 Sitney, P. Adams. The Idea of Morphology. In: *Film Culture*, n.º 53-55, 1972. p. 19.

12 Sobre as formas temporais no cinema estrutural ver mais em discussão de Sharits em “Palavras por página”, p. 163-165 nesta publicação.

13 Sitney, Structural film. 1970, p. 344. Em relação a ausência de clímaxes vemos o cinema de Michael Snow como uma exceção.

de todo o cinema narrativo e mesmo dos filmes de vanguarda que dominavam o campo, os filmes estruturais suprimiram a montagem associativa, na qual o significado se acumula de forma linear pela sucessão e contraposição de tomadas distintas.

A solidez das formas gerais é garantida pela predeterminação e simplificação das estruturas. Aliado a isso o “conteúdo” dessas obras é mínimo, em geral subordinado às estruturas, como é o caso dos espaços delimitados dos filmes de Snow (um *loft*, uma sala de aula), Gehr (um corredor, um ponto de vista de uma rua) e Wieland (uma vista da janela ou para o mar) ou na monocromia dos fotogramas dos filmes de Sharits, Conrad e Kubelka.

Como notou Arthur, as predeterminações das estruturas e desses “conteúdos mínimos” ocorriam em diferentes momentos da produção. Em alguns filmes, tanto o “conteúdo” quanto a ordenação era planejada antes da filmagem (*The Flicker* e *Serene Velocity*). Outros, como *Schwechater* (Peter Kubelka, 1958) e *Critical Mass* (Hollis Frampton, 1971) foram sistematicamente ordenados apenas na edição, podendo as imagens filmadas não ter nenhuma relação aparente com a sua estruturação. Há por fim filmes como *Wavelength* e  $\leftrightarrow$  (*Back and Forth*, Michael Snow, 1969), que tiveram seus sistemas determinados antes da filmagem mas sua forma final também definida em função de algumas operações e eventos aleatórios ocorridos durante a gravação.

Essas variadas predeterminações são definidas nos filmes estruturais por sistemas impessoais (eventualmente organizadas em fórmulas matemáticas, proposições lógicas, repetições seriais, jogo de permutações, etc.) que estabelecem os padrões, variações e repetições responsáveis por delinear a forma geral da obra. Reduz-se assim as interferências expressivas e a intuição do artista implicadas nos métodos de composição “orgânicos”. Frequentemente esse sistema controla uma operação estritamente cinematográfica (o zoom, os movimentos de câmera, o quadro, a transparência e a materialidade da película, a sucessão de fotogramas na projeção, etc.) ou um conjunto inter-relacionado dessas operações. Diante da regularidade dos padrões e variações, os espectadores intuiriam a sua sistematicidade sendo movidos a tentar depreender o sistema que os ordena. A uniformidade do “conteúdo” das imagens, a regularidade do ritmo da edição e demais parâmetros constantes perceptíveis fariam os espectadores procurar a determinação que dá forma ao filme e antecipar o seu desenvolvimento,

o que seria possível para um espectador atento no contato com grande parte dos filmes estruturais. Mesmo considerando que em outra parte não seja possível adivinhar exatamente os princípios gerativos durante a projeção, como em *Ray Gun Virus* e *1933* (Joyce Wieland, 1967), de todo modo essas obras convocariam os espectadores a tentar compreender os padrões de suas organizações. Parte do prazer em ver esses filmes estaria exatamente em desvendar esses sistemas, buscando compreender os seus traçados, a lógica do que se sucede que poderia antecipar e esclarecer a situação imediata e futura do filme.

### **Vanguarda do cinema, sensibilidade minimalista**

Percebe-se assim como diversas relações podem ser feitas entre o cinema estrutural e a arte minimalista, o que Sitney buscou desconsiderar afirmando serem essas relações de pouca importância para a compreensão desse cinema.<sup>14</sup>

A comparação não somente ajudaria a compreender melhor essas obras como também suas diferenças em relação aos filmes do cinema de vanguarda norte-americano até meados da década de 1960. Nesse período o cinema experimental americano estava estabelecido como um campo artístico independente e marginal, constituído por um pequeno circuito de exibição, cooperativas de cineastas e publicações próprias. Na realização de seus primeiros filmes estruturais esses cineastas estavam inseridos nessa cena, fazendo parte da pequena comunidade nova-iorquina formada em torno das exibições na Film-Makers' Cinematheque e da revista *Film Culture*. Favorecidos pela existência desse campo – que não deixava de ser precário e marginal –, os cineastas estruturais puderam realizar e distribuir seus filmes de baixíssimo orçamento de modo autônomo, fora dos padrões estabelecidos pelas demais comunidades artísticas e pela indústria cinematográfica hegemônica.

Os realizadores do cinema estrutural começaram a trabalhar em outros meios e suportes, trazendo para os filmes investigações

---

<sup>14</sup> Sitney, *Structural Film*, 1970, pp. 328-329. Nesse mesmo artigo Sitney já posicionava os filmes dos artistas plásticos Robert Morris, Richard Serra e Bruce Nauman “no meio do caminho” entre os filmes Fluxus e os filmes estruturais. Em artigo publicado originalmente neste mesmo ano (Michael Snow's Cinema. In: *The Essential Cinema: Essays on Films in the Collection of Anthology Film Archives*. Nova York: New York University Press, 1975.) Sitney aproximava em diversos pontos os filmes de Michael Snow aos trabalhos de artistas associados ao minimalismo. No entanto, os filmes de Snow permaneceriam sendo analisados pelo autor à luz da tradição romântica do cinema de vanguarda.

anteriores que vinham desenvolvendo em outros meios. Snow, Sharits, Wieland, Landow, Conrad e Frampton possuíam distintas trajetórias como músicos, fotógrafos, pintores, escultores etc., estando também integrados ao ambiente artístico nova-iorquino no início e meados dos anos 1960. Nesse período acompanharam o surgimento e desenvolvimento de tendências como a Pop Art, a arte conceitual e o chamado minimalismo, com as quais manteriam forte proximidade. Também nesse período testemunharam e participaram da intensa interpenetração e intercâmbio entre as práticas artísticas, como a pintura, dança, teatro e cinema, e o florescimento da arte da performance e dos *happenings*. Sharits, Landow e Conrad faziam parte do grupo neodadaísta Fluxus, no qual realizaram seus primeiros filmes estruturais. Frampton era próximo de artistas plásticos como Frank Stella e Carl Andre, e em sua longa carreira como artista plástico, músico e cineasta Snow dialogaria com diversos artistas associados ao minimalismo. Tony Conrad é mais reconhecido por sua carreira musical – iniciada no grupo de música drone *Theatre of Eternal Music* com La Monte Young e John Cale – do que por seus filmes experimentais.

Para além dessas eventuais parcerias e aproximações em um mesmo ambiente artístico, essa geração de artistas compartilhava de uma mesma *sensibilidade* minimalista que surgia no início dos anos 1960, afeita ao uso de sistemas e mecanismos gerativos predeterminados; interesse em padrões de repetição e variação; uso de estruturas não hierárquicas; preferência por operações simplificadas; preocupação com a coerência, regularidade, legibilidade e unicidade da forma geral da obra; uso da duração estendida e de sua configuração como forma; interesse reflexivo na natureza do meio artístico, dos materiais e do modo como são percebidos; exploração das modalidades de percepção, cognição e memória dos espectadores; repúdio à expressividade e formas psicodramáticas; questionamento e eventual rejeição ao uso de metáforas e símbolos.

Esta sensibilidade compartilhada era oposta em quase todos os aspectos àquela do expressionismo abstrato que predominava na arte norte-americana nos anos 1950 e, como notava Annette Michelson em 1966,<sup>15</sup> permanecia dominante na retórica e prática dos artistas e teóricos

---

15 Michelson, Annette. Film and the Radical Aspiration. In: Battcock, Gregory (org.) *The New American Cinema: A Critical Anthology*. Nova York: Dutton, 1967. p. 98.

do cinema de vanguarda nova-iorquino, como Brakhage e Sitney. Este choque entre sensibilidades opostas poderia indicar as razões pelas quais a produção estrutural rompia com a tradição romântica, expressionista e poética desse cinema, que Sitney denominaria como *visionária*.

### **Cinema visionário**

Para Sitney, o filme estrutural fazia parte da linha evolutiva do cinema visionário norte-americano, tendo como fonte de suas características o cinema de vanguarda que o antecedia. Os filmes da tradição visionária, surgidos nos anos 1940, tinham como grande aspiração mimetizar aspectos da mente, como sonhos, figuras inconscientes da mitologia e *visões* do artista. Os procedimentos formais utilizados na maior parte desses filmes tinham usos eminentemente metafóricos e associativos a serviço da imaginação poética de seus autores. Nos filmes líricos de Stan Brakhage, o principal cineasta dessa tradição, o desejo era tornar as figuras e formas semelhantes ao próprio ato de ver. A mediação em terceira pessoa comum em tal cinema era substituída pelo aumento da presença da câmera, correspondente à visão, à subjetividade e imaginação do autor. Esses filmes apresentam aquilo que o cineasta *vê*, sendo as reações da câmera e da montagem correspondentes à sua visão e aos movimentos do seu corpo. A estrutura formal desses filmes era organizada parte por parte, tendo cada uma delas duração, intensidade, significado e importância distinta para a composição geral. Esse arranjo era intuitivo, razoavelmente arbitrário, determinado de acordo com os interesses expressivos e imaginativos do artista em relação ao material.

Já os filmes estruturais buscavam evocar ou mesmo induzir estados de consciência por meio de suas estruturas formais, estratégias perceptivas e cognitivas, evitando ou diminuindo a força da câmera como metáfora para o olhar e o movimento do corpo – como nos filmes de Snow, nos quais os movimentos de câmera são destituídos de qualquer referência comportamental ou identificação com a visão humana. Os filmes estruturais procuravam assim apagar os traços de manipulação tátil, superexposição, desfoque e demais intervenções expressivas do filme poético em prol de padrões técnicos profissionais de foco, iluminação, equilíbrio de cores, enquadramento e estabilidade de câmera,

buscando “uma forte legibilidade ou uma ilegibilidade colocada a partir de um processo racional”.<sup>16</sup> Como já dito, um momento da produção do filme, seja a criação do sistema anterior à filmagem ou à montagem, era designado como privilegiado para a decisão sobre a forma geral do filme, evitando-se a composição “orgânica” dos filmes líricos.

Michelson, em uma leitura fenomenológica de *Wavelength*, próxima à de Sitney, vê a experiência do filme como ocasião privilegiada para a reflexão sobre os próprios contornos e reflexos da consciência, análogos à forma do filme.<sup>17</sup> Essa posição se assemelha a de Frampton, que julgava como tarefa do cinema ser “radicalmente isomórfico com as cineses e estases da consciência” e encarnar mimeticamente o seu movimento.<sup>18</sup>

Os trabalhos de Sharits e Gehr buscavam interpelar diretamente os espectadores por meio de estratégias formais que enfatizam os processos perceptivos e mentais da própria experiência espectral. Em ambos as metáforas místicas e espiritualistas ganham relevo no sentido de invocar o imaginário da revelação espiritual e da obtenção de novos níveis de consciência. O “espiritual” para Gehr é entendido como os modos de tornar os espectadores “sensíveis” à sua própria consciência ao apresentar os materiais e os fenômenos fílmicos.<sup>19</sup> Em sentido análogo, Sharits descreveu assim a operação de seus filmes:

Padrões de luz-cor-energia geram um formato temporal interno e permitem que o espectador tome consciência do funcionamento eletroquímico de seu próprio sistema nervoso. Assim como a “consciência do filme” é infectada, também os espectadores o são: o projetor é uma pistola audiovisual; a tela olha para o público; a retina é um alvo. Objetivo: o assassinato temporário da consciência normativa dos espectadores.<sup>20</sup>

Há também os filmes de “participação”, como *Institutional Quality* (George Landow, 1969), *Remedial Reading Comprehension* e *(nostalgia)* (Hollis Frampton, 1971), que se constituíam como enigmas endereçados

16 Arthur, Paul. The Last of the Last Machine?: Avant-Garde Film Since 1966. In: *Millennium Film Journal*, n.º 16-18, 1986 –1987. p. 78.

17 Michelson, Annette. Em direção a Snow. Ver p. 178-195 desta publicação.

18 Frampton, Hollis. *Circles of Confusion*: Film. Photography. Video. Texts 1968-1980. Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1983. pp. 100, 164.

19 Gehr, Ernie. Ernie Gehr interviewed by Jonas Mekas, March 24, 1971. In: *Film Culture*, n.º 53-55, 1972. p. 27.

20 Sharits, Paul. Notes on Films, 1966-1968. In: *Film Culture*, n.º 47, 1969. p. 14.

“à tomada de decisão e às faculdades lógicas do espectador”.<sup>21</sup> Esses seriam assim convocados a reconstituir os princípios gerativos do filme no espaço aberto “entre a película do filme e a experiência perceptual, entre artefato e sua performance”.<sup>22</sup>

Como a arte minimalista, os filmes estruturais negavam assim os significados provenientes de um espaço psicológico interior afirmando o papel preponderante do espectador na construção do sentido e na reflexão sobre os modos como a própria forma modula ou engendra a sua recepção perceptiva e cognitiva. Desse modo, esses filmes se apresentam aos espectadores como testes ou *puzzles* (os filmes de Landow), experimentos ópticos (os filmes *flicker*), sistemas de pensamento (*Zorns Lemma*), analogias da consciência (*Wavelength*) e demais estruturas metafóricas. As funções da metáfora seriam assim realocadas da subjetividade expressiva e poética do artista para a estrutura global da obra e/ou para as ações pelas quais ela seria apreendida pelos espectadores.

Ao focar nesses correlatos metafóricos, Sitney insere os filmes estruturais na tradição visionária, mesmo que os modos como são organizados ou apreendidos se diferissem ou que essas metáforas não estivessem subordinadas à subjetividade “visionária” dos seus autores.

### **Kubelka, Breer, Warhol e Fluxus**

Apesar disso, Sitney reconhecia também que o cinema estrutural seria antecedido em determinados aspectos por cineastas que não estavam inseridos na tradição visionária ou que se opunham a ela, como Robert Breer, Peter Kubelka e Andy Warhol. No entanto, ressaltava a continuidade com essa tradição apesar da existência de outros antecedentes cinematográficos imediatos.

Nos filmes gráficos de Breer e Kubelka, a ênfase na unicidade estática de cada fotograma se sobreponha à ilusão do movimento criada pela continuidade entre fotogramas contíguos em uma projeção. Os filmes *flicker* procediam de modo semelhante, se constituindo pela curta e rápida sucessão de fotogramas que se contrastam em estruturas predeterminadas, provocando reações ópticas nos espectadores.

21 Sitney. O cinema estrutural. p. 33.

22 James, Pure Film. p. 260.

Segundo Regina Cornwell:

O princípio do *flicker* [cintilação] é oriundo da operação da câmera e do projetor. Os filmes são na verdade compostos de fotogramas inertes separados, projetados a 16 ou 24 quadros por segundo. Mas normalmente se vê uma imagem constante na tela sem interrupção; não se percebe os fotogramas separados em razão das operações da câmera e projetor juntamente com a persistência da visão. Baseando-se na atividade do obturador e no movimento intermitente da câmera e projetor sobre a tira de fotogramas, o filme *flicker*, a seu modo, enfatiza a natureza dos fotogramas separados, o seu rápido movimento e, por analogia e por via da hipérbole – o efeito de flicagem do obturador.<sup>23</sup>

Esses filmes expunham a mecânica do cinema que cria uma ilusão de movimento a partir da rápida sucessão de quadros inertes em uma projeção. Convocavam, desse modo, os espectadores por meio de sua operação ilusória básica, evidenciando ao mesmo tempo a imobilidade e unicidade dos quadros e o efeito que os fazem parecer fluir no tempo.

A estrutura visual dos filmes *flicker* seria frequentemente rítmica e estroboscópica, consistindo na variação predeterminada e regular de fotogramas pretos e brancos (*The Flicker*, de Tony Conrad); na variação de fotogramas de cores sólidas (*Ray Gun Virus*, de Paul Sharits); e na variação de fotogramas figurativos (*T,O,U,C,H,I,N,G*, também de Paul Sharits, 1968).

Há em comum entre os filmes métricos de Kubelka (*Adebar* [1957], *Schwechater* e *Arnulf Rainer* [1960]) e os filmes *flicker* (e o cinema estrutural de modo geral) uma mesma preocupação com a variação e entrelaçamento em um conjunto fechado de elementos simples por meio de um esquema predeterminado e extremamente racionalizado – o que possivelmente indica, dada a distância de Kubelka do ambiente em que se iniciavam os realizadores dos filmes estruturais, um interesse compartilhado pela música serial.<sup>24</sup>

23 Cornwell, Regina. Structural Film: Ten Years Later. In: *The Drama Review*, vol. 23, n.º 3, 1979. p. 80.

24 Noguez, Dominique. *Une renaissance du cinéma*. Le cinéma underground américain. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1985. pp. 353-354. Nessa obra o autor desenvolve algumas relações entre o cinema estrutural, a música serial e a música minimalista. A conexão com a música minimal de Steve Reich, La Monte Young e do próprio Tony Conrad valeria, em si, um outro texto. Aqui me ative apenas a algumas das relações com as artes visuais sem

Sitney afirma que os filmes estruturais eram em parte uma síntese do filme gráfico formalista de Breer e Kubelka e o filme lírico-romântico de Brakhage, Bruce Baillie e outros.<sup>25</sup> Apesar de reconhecer que esse cinema teria também evoluído de outras artes, essas influências externas eram para o autor indiretas e de menor peso em relação ao cinema de vanguarda. Esta ênfase quase exclusiva por parte de Sitney neste antecedente cinematográfico imediato retirava a importância que o ambiente artístico e o surgimento de uma nova sensibilidade mais afinada com o minimalismo tinha para o aparecimento desses filmes – o que busquei recuperar nas relações esboçadas anteriormente. A leitura das intenções e da sensibilidade dos filmes estruturais em continuidade linear e causal com o cinema de vanguarda que os antecedia – apesar de Sitney também apontar para diferenças substantivas entre esses cinemas – enviesava a interpretação do autor. Os filmes estruturais recebiam em sua leitura uma qualidade e motivações místicas e espirituais que cremos poder ser encontradas, de forma atenuada, em apenas algumas dessas obras. A “quebra categórica com a estética dominante do cinema *underground*”<sup>26</sup> realizada pelos filmes estruturais seria equivocadamente minimizada deste modo.

O pioneirismo de Andy Warhol em relação a certos procedimentos determinantes para o cinema estrutural foi apontado por Sitney com a elucidativa ressalva de que esse cinema incorporava algumas formas e elementos da estética antirromântica de Warhol dentro ainda da tradição visionária, como uma “nova afirmação romântica”.<sup>27</sup> Parece entretanto que o impacto do cinema de Warhol nos filmes estruturais somente reforçava a tendência de afastamento dos imperativos românticos e expressionistas então dominantes no cinema de vanguarda norte-americano.

Warhol faz em 1963 seus primeiros filmes. Certos procedimentos comuns em seu cinema foram adotados também em diversos filmes estruturais, como os planos de longa duração em quadros rígidos, a

---

pretender esgotar toda a sua complexidade.

25 Sitney, O cinema estrutural. p. 12. Já abordada nos ensaios de Sitney, Michelson e Perez reunidos nesta publicação, a importância do cinema de Brakhage para este cinema não será aqui desenvolvida. No entanto, é necessário enfatizar como este é frequentemente citado como a principal figura a impulsionar a realização em cinema de Gehr, Frampton e Sharits, com os quais estabeleceu franco diálogo.

26 James, Pure Film. p. 240.

27 Sitney, The Idea of Morphology. p. 24.

variação desse procedimento pelo movimento e zooms livres nos limites de um tripé fixo, certa monotonia e vazio do “conteúdo” mostrado. Os filmes de Warhol instigavam uma radical mudança na percepção e cognição dos seus espectadores ao provocá-los a experimentar a inatividade de longos planos em “tempo real”, equivalentes à duração da projeção, apresentando a experiência da duração em uma dimensão concreta, menos mediada.<sup>28</sup> Opunha-se radicalmente assim aos esforços de condensação pela montagem presente em toda a tradição visionária e intensificada por autores como Brakhage e Kubelka.

Os filmes estruturais partem dessa possibilidade aberta por Warhol de estimular a percepção dos espectadores por meio da duração estendida, buscando orientá-la para objetivos mais precisos a partir de diferentes estratégias cognitivas e perceptivas. Como na dança e na música processual ligadas ao minimalismo, nos filmes estruturais a extensão temporal torna-se “palpável”, sendo configurada em formas “espaciais-processuais” simplificadas. É este o caso de *Wavelength* e *Serene Velocity*.<sup>29</sup> Deste modo, eles estimulam o engajamento dos espectadores em processos perceptivos e cognitivos no tempo, fazendo com que estes busquem apreender os processos que geram o filme, os modos como ele adquiriu, em dado momento, certas qualidades, e, com base nisso, conjecturar sobre o resultado de todo o processo; enfim, “como uma coisa leva à outra”.<sup>30</sup> Para se constituírem em sua inteireza, esses filmes demandam assim esforços persistentes de antecipação, atenção, conjectura e memória dos espectadores em um período de tempo.

Outra orientação comum nos filmes estruturais para o uso da duração estendida nos moldes criados por Warhol é o de tornar mais evidente aos espectadores o próprio substrato material do filme (o quadro, a natureza contínua da tira do filme, o grão, as marcas na superfície, a emulsão, a planaridade do suporte etc.) e demais parâmetros técnicos e formais cinematográficos. Os filmes estruturais, de distintas

28 Sitney. O cinema estrutural. p. 16.

29 Elder, R. Bruce. The Structural Film: Ruptures and Continuities in Avant-Garde Art. In: Hopkins, David (org.) *Neo-Avant-Garde*. Amsterdam: Rodopo BV, 2006. p. 125.

30 Snow, Michael. Passage (Dairy). In: *The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press. p. 66.

formas, fins e intensidades, chamam atenção para a sua própria materialidade e para o modo como são percebidos pelos espectadores – prática que marcava parte considerável das experiências de vanguarda nos anos 1960, como aquelas realizadas pelos artistas do grupo Fluxus.

Outras experiências cinematográficas e artísticas teriam dado ímpeto direto ao surgimento e desenvolvimento dos filmes estruturais, como reivindicou George Maciunas em seu esquema voltado à crítica ao ensaio de Sitney.<sup>31</sup> Nesse, ele destaca os filmes realizados pelos artistas associados ao grupo neodadaísta Fluxus que representava, como *Disappearing Music for Face* (Chieko Shiomi, 1966), *N.º 4* (Yoko Ono, 1966) e *Zen for Film* (Nam June Paik, 1964).

Esses trabalhos eram “reduções fílmicas radicais”,<sup>32</sup> caracterizados por suas estruturas monomórficas e pela conseqüente exploração irônica de um determinado código cinematográfico isolado. Aproximavam-se mais das “tautologias”<sup>33</sup> da arte conceitual e de proposições antiartísticas do que das complexas construções cinemáticas e sensórias dos filmes estruturais. Surgidos em um período de intensificação de um imperativo reflexivo das artes em meados dos anos 1960, as proposições e filmes do grupo Fluxus, ao lado das obras minimalistas, forneciam a matriz para as investigações realizadas pelos filmes estruturais em torno da natureza material do cinema e das operações cinematográficas ocultadas na produção corrente.<sup>34</sup>

31 Alguns comentários sobre O cinema estrutural, de P. Adams Sitney, incluídos nesta publicação, p. 40-41

32 James, *Pure Film*. p. 242.

33 Sitney, *Structural Film*, 1970, p. 329.

34 James, *Pure Film*. p. 242. Necessário ressaltar que a prática de se evidenciar as propriedades específicas do meio artístico e rejeitar o ilusionismo das artes representativas não era de nenhum modo algo novo, estando presente nos trabalhos de diversos artistas modernos, principalmente aqueles associados ao construtivismo. No próprio cinema pode-se apontar, já na década de 1920, para os filmes reflexivos de Dziga Vertov, Marcel Duchamp e Man Ray, que faziam referências explícitas à película e ao aparato cinematográfico; usariam a técnica do *loop* e outros processos tidos como anti-ilusionistas. Nos anos 60 esse imperativo reflexivo se difundiu em todas as artes e na crítica, em geral à sombra das teorias do crítico de arte Clement Greenberg, que preconizava a investigação e ênfase dos elementos constitutivos do meio.

## Reflexividade

É frequente nos filmes estruturais o isolamento e a investigação sistemática de alguma operação cinematográfica, como os efeitos ópticos causados pela alternância de fotogramas (em todos os filmes *flicker*), os movimentos de câmera e zoom (nos filmes de Michael Snow), a emulsão fotográfica, a natureza física da película (*Film in Which...*, *S:STREAM:S:S:SECTION:S:SECTION:S:SECTIONED* (Paul Sharits, 1971) etc. Os diferentes estágios da produção, como o roteiro, filmagem (↔), edição (*Critical Mass*, *Schwechater*), projeção (*Film in Which...*) e recepção (*The Flicker*, *Remedial Reading Comprehension*) são também frequentemente realçados e isolados apesar de o serem sem o mesmo “simplório rigor”<sup>35</sup> dos filmes Fluxus e da produção dos epígonos que surgiram na década de 1970.

Nos filmes “estruturais-materialistas” realizados e teorizados a partir de 1967 na Inglaterra, essa dimensão reflexiva se sobrepunha a todas as demais. Nos escritos de cineastas e teóricos como Peter Gidal e Malcolm Le Grice, condensada em duas influentes publicações, *Abstract Film and Beyond*<sup>36</sup> e *Structural Film Anthology*<sup>37</sup>, a montagem ilusionista, a narrativa (“inerentemente autoritária, manipuladora e mistificadora”<sup>38</sup>) e a própria representação do cinema deveriam ser desmistificados ou mesmo anulados, evidenciando aos espectadores o processo cinematográfico e a materialidade do filme. Os autores “estruturais-materialistas” rejeitavam as possibilidades metafóricas do cinema, mesmo aquelas provindas do exame de operações cinematográficas ou da organização de estratégias cognitivas e perceptivas, como no cinema estrutural norte-americano.

Apesar dessas investigações reflexivas em geral não serem centrais e incontornáveis no cinema estrutural norte-americano como queriam esses teóricos associados, diversas análises foram realizadas sobre as obras a partir desse paradigma crítico. No entanto, os filmes estruturais não se resumiam a demonstrações tautológicas de operações cinematográficas e dos efeitos perceptivos provocados por esses mesmos processos. Propunham também complexas experiências sensoriais e cognitivas e faziam proliferar, como atestam os ensaios reunidos neste catálogo, variadas e singulares extensões metafóricas.

35 Idem.

36 Le Grice, Malcolm. *Abstract Film and Beyond*. Londres: Studio Vista, 1977.

37 Gidal, Peter (org.). *Structural Film Anthology*. Londres: BFI, 1976.

38 Ibidem, p. 4.

## Anos 1970: Institucionalização e crise

No início dos anos 1970 os filmes estruturais aparentavam hegemonizar o cinema de vanguarda norte-americano; o discurso crítico sobre esses filmes e a linguagem semiteórica dos seus autores dominava então o campo.<sup>39</sup> Essa hegemonia era acompanhada por uma maior inserção nos espaços dedicados às artes visuais. Os filmes de vanguarda começam a ser exibidos regularmente em instituições prestigiadas, como o Whitney Museum, o MoMA e em galerias de arte; a revista *Artforum* publica seu primeiro número especial devotado ao cinema, quase integralmente dedicado ao filme estrutural;<sup>40</sup> o *establishment* da crítica de arte e a academia finalmente demonstram algum interesse por esse cinema.

No entanto, mesmo com esses avanços, os filmes estruturais não conseguiram o mesmo espaço que as mais visíveis, lucrativas e institucionalizadas tendências minimalistas ou pós-minimalistas da dança, música, teatro e artes visuais. Dentre as razões apontadas estavam a inabilidade em recrutar novas audiências e converter a antiga subcultura do *underground* e, principalmente, a dificuldade de exploração comercial das obras. Apesar de sua inserção nos espaços da arte, sendo os museus, galerias e universidades os lugares privilegiados de exibição, esses filmes não se adaptavam ao mercado da arte como as obras de outros campos artísticos, nem poderiam alcançar as mínimas frações de lucro do cinema industrial. Os cineastas não contavam assim com o auxílio financeiro de colecionadores e investidores nem de um público cativo, sendo financiados por instituições artísticas, fundações, subvenções estatais e, lateralmente, pelas universidades nas quais eram professores.<sup>41</sup> Dependente ainda de tecnologias profissionais (câmeras elétricas, impressoras óticas, temporizadores etc.), a produção dos filmes estruturais sofre ainda no início dos anos 70 com o aumento dos custos dos filmes em 16 mm e com a proliferação do vídeo e do Super-8.

A partir dessa institucionalização e aparente hegemonia desponta uma nova geração de cineastas “estruturais”. Estes se utilizavam das operações e técnicas que definiam essa tendência cinematográfica,

39 Carroll, Noel. Film in the Age of Postmodernism. In: *Interpreting the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 300.

40 *Artforum*, vol. 10, n.º 1, set. 1971.

41 Frampton, Sharits, Conrad e Gehr iniciaram as suas carreiras docentes já a partir do início dos anos 1970.

consolidando-a na história do cinema de vanguarda. No entanto, como colocava Carroll,

(...) a cada nova reformulação das premissas do cinema estrutural, público e críticos ficavam cada vez mais desencantados. (...) A ideia de que o filme é material ficou irritante com a repetição, enquanto as descobertas perceptivas sobre as operações da memória e atenção tornaram-se lugar-comum, mesmo se cada novo filme levou-as a consciência do espectador de uma maneira diferente.<sup>42</sup>

As novas gerações do cinema estrutural não expandiram por demais os atributos constituídos pela primeira geração, renovando apenas as relações com o espaço diegético e com a paisagem. Não demoraria para que todo este “gênero” cinematográfico fosse considerado como inimaginativo, pouco desafiador, rotineiro, trivial e acadêmico.<sup>43</sup>

Em seguida a esse período inicia-se também uma diversificação dos interesses, então razoavelmente coesos nas gerações anteriores da vanguarda norte-americana. Diante do avanço do feminismo na crítica e na própria criação artística, da expansão da videoarte e da mudança geral dos ânimos políticos no período, os cineastas de vanguarda, em heterogêneos grupos, movimentos e sensibilidades responderam de modos distintos, em geral antitéticos ao *ethos* modernista então dominante. Mesmo em tendências devedoras do filme estrutural observa-se a reintrodução da narrativa, da expressão, da referência e da política.

Os próprios cineastas da primeira geração do filme estrutural, como Landow, Snow e Frampton, reagiram a esta exaustão do “gênero”, abrindo-se às elaborações narrativas, à polimorfia, à intercalação de estilos e à sátira filosófica em obras grandiosas, tais como *‘Rameau’s Nephew’ by Diderot (Thank to Dennis Young) by Wilma Schoen* (Michael Snow, 1974) e a série *Magellan* (Frampton, 1969-1984). Já outros cineastas como Paul Sharits e Tony Conrad continuaram as suas investigações audiovisuais no ambiente da arte, expandindo-as para instalações e projeções em *loop* e distanciando-se da rigidez de suas primeiras produções.

42 Carroll, *Film in the Age of Postmodernism*. p. 311.

43 Cf. Doberman, Gary. *New York Cut the Crap*. In: *CinemaNews* 79, n.º 5-6, 1980.

O peso dos filmes estruturais para os desdobramentos para as artes visuais como um todo nos seria de difícil mensuração dada a heterogeneidade das propostas que surgiam a partir da década de 70 e o apagamento da singularidade desse cinema no panorama das artes sobre a rubrica do “minimal”. De forma direta, o cinema de vanguarda norte-americano nesta década respondeu às premissas do cinema estrutural.<sup>44</sup> Já a importância indireta dessas obras para as formas audiovisuais que se seguiram, seja a videoarte, as obras instalativas e mesmo o cinema comercial, permanece como um campo de investigação pouco explorado apesar de promissor.

---

<sup>44</sup> Dentre os principais realizadores que prolongavam aspectos “estruturais” decisivos aliando a questões que ganhavam força somente neste período, apontamos os filmes de James Benning, Chantal Akerman e Yvonne Rainer. No lado oposto, o cinema *punk* ou *no-wave* que surge ao fim da década de 1970 em Nova York irá se colocar de forma hostil ao cinema estrutural que o antecedia (Cf. Hoberman, Jim. No Wavelength: The Para-Punk Underground. In: *Village Voice*, mai. 1979.)



# Tony Conrad

## ***The Flicker***

1966, 16 mm, 30'

“As vibrações luminosas em *The Flicker* trazem à baila ilusões de ótica que variam com diferentes espectadores e diferentes situações. Padrões de luz, cores e mesmo sombras de formas aparentemente escondidas surgem na medida em que o filme progride. Às vezes, há uma espécie de movimento de redemoinho pairando no centro do enquadramento; outras vezes amarelo e/ou verde e roxo como que vibram no campo visual, e o tingem. A superfície da tela é radiante e brilhante quando a luz se projeta no espaço à frente da tela e assalta o espectador. Depois, a alternância entre luz e sombra parece projetar-se para fora e para dentro em um espaço ainda mais profundo e acelera novamente perto do final. Enquanto isso, o som gravado de ruído branco também varia em volume e qualidade, gradualmente desaparecendo e retornando, acelerando e desacelerando, às vezes coordenado com a vibração, às vezes mais independentemente. (...):

‘Cada padrão, então, sugere um “acorde” relacionado à “tônica”. Os padrões usados foram, de fato, construídos de tal maneira que cada um contém componentes visíveis fornecidos por até três frequências relacionadas. Essas tríades de vibrações representam, até onde sei, a primeira extensão significativa dos princípios harmônicos ao sentido visual’. (Tony Conrad – *The Flicker*, 1966. Texto distribuído nas sessões do filme, que pode ser lido em Anthology Film Archives.)”

Lindley Page Hilton, *A History of the American Avant-Garde*

### Bibliografia selecionada

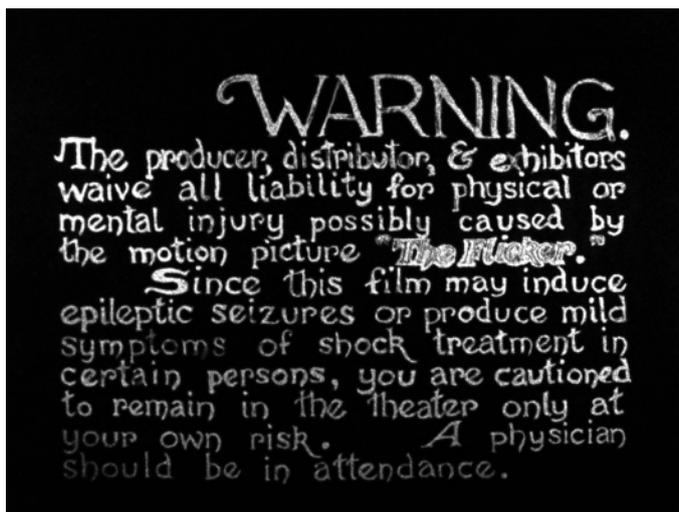
Conrad, Tony. A Few Remarks Before I Begin. In: Sitney, P. Adams (org.) *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. Nova York: NYU Press, 1978.

Conrad, Tony. On ‘*The Flicker*’. In: *Film Culture*, n.º 41, Summer, 1966.

Conrad, Tony. *Writings*. Nova York: Primary Information, 2015.

Joseph, Branden. *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts After Cage*. Nova York: Zone Books, 2011.

MacDonald, Scott. *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 2006.



*The Flicker*, 1966 © Tony Conrad



# Hollis Frampton

# Uma conferência

## Hollis Frampton

Texto apresentado em uma “conferência-performance” no Hunter College, Nova York, em 30 de outubro de 1968. O áudio com a leitura do texto por Michael Snow foi previamente gravado e o evento consistia na apresentação desta gravação em uma sala para uma plateia sentada diante de uma tela de cinema e tendo um projetor de 16 mm ao fundo. Enquanto a gravação era tocada, Frampton manipulava o projetor, inserindo objetos e filtros na frente do feixe de luz de modo a modular a luz projetada sobre a tela. O texto da gravação foi publicado pela primeira vez em *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism* (New York University Press, 1978) e depois, com algumas revisões, especialmente no final do texto, em *Circles of Confusion: Film, Photography, Video, Texts, 1968 – 1980* (Visual Studies Workshop Press, 1983) Nesta tradução seguimos a segunda versão, revisada por Frampton.

Por favor, apaguem as luzes.

Já que vamos falar de filmes, que o façamos no escuro.

Todos nós já estivemos aqui. Segundo as estatísticas, ao completar dezoito anos, já teremos estado aqui quinhentas vezes.

Não, não nesta sala especificamente, mas neste escuro genérico, o único lugar que resta em nossa cultura inteiramente destinado ao exercício concentrado de um ou no máximo dois dos nossos sentidos.

Estamos, digamos, confortavelmente sentados. Podemos retirar nossos sapatos, se isso nos ajuda a retirar também nossos corpos. Se isso falhar, a gerência nos permite pequenas distrações orais. A concessão para distrações orais situa-se no saguão.

Encontramo-nos, portanto, suspensos em um espaço nulo, trazendo conosco um certo hábito de afeições. Viemos realizar um trabalho de que gostamos. Viemos assistir *isto*.

*O projetor é ligado.*

Muitos e muitos quilowatts de energia, espalhados por alguns metros quadrados de tela branca na forma de um retângulo cuidadosamente padronizado de três de altura por quatro de largura.

A performance é perfeita. O performer é uma máquina de precisão. Ele está atrás de nós, normalmente fora de nosso campo de visão. Seu campo de ação pode ser limitado, mas dentro dos limites deste campo, ele é como um animal, infalível.

Ele lê, por assim dizer, de uma partitura que é tanto a notação quanto a substância da peça.

Ele pode repetir, e repete, a performance infinitamente, com absoluta exatidão.

Nosso retângulo de luz branca é eterno. Só *nós* vamos e voltamos. Dizemos: foi aqui que eu entrei. O retângulo estava aqui antes de nós chegarmos, e aqui permanecerá depois de sairmos.

Parece então que um filme é, primeiro, um espaço contido, para o qual você e eu, nós, um monte de gente, estamos olhando.

É só um retângulo de luz branca. Mas isso são todos os filmes. Não podemos nunca ver *mais* nesse retângulo, só *menos*.

*Ao som da palavra 'vermelho', um filtro vermelho é colocado diante da lente.*

Se estivéssemos vendo um filme que é *vermelho*, se fosse só um filme de cor vermelha, não estaríamos vendo mais?

Não.

Um filme vermelho *subtrairia* o verde e o azul da luz branca do nosso retângulo.

Então, se não gostamos desse filme em particular, não deveríamos dizer: Não há o suficiente aqui, eu quero ver mais. Deveríamos dizer: Tem muito aqui, eu quero ver menos.

*O filtro vermelho é retirado*

O nosso retângulo branco não é “absolutamente nada”. Ele é, no fim das contas, tudo o que temos. Esse é um dos limites da arte do cinema.

Então, se quisermos ver o que chamamos de *mais*, que é, *na verdade*, *menos*, devemos inventar meios de subtrair, de remover do nosso retângulo branco, mais ou menos, uma ou outra coisa.

O retângulo é gerado por nosso performer, o projetor, então, o que quer que inventemos deve se encaixar nele.

Então, a arte de fazer filmes consiste em inventar coisas que possam ser colocadas no nosso projetor.

A coisa mais simples de se inventar, ainda que não a mais fácil, é absolutamente nada, que cabe perfeitamente na máquina.

Assim é o filme que estamos assistindo. Foi inventado há anos pelo realizador japonês Takehisa Kosugi.

Filmes como esse oferecem algumas vantagens econômicas para o cineasta.

Mas além disso, devemos concordar que este é, do ponto de vista

estético, incomparavelmente superior a boa parte dos filmes que já foram feitos.

Mas nós decidimos que queremos ver *menos* que isso.

Pois bem.

*Uma mão bloqueia toda a luz da tela.*

Podemos deixar a mão na frente da lente. Isso aquece a mão enquanto decidimos *o quão menos* queremos ver.

Não tanto menos, decidimos, que sejamos privados de nosso retângulo, uma forma tão familiar e nutritiva quanto a de uma colher.

*A mão é retirada.*

Digamos que desejamos *modular* a informação geral com que o projetor bombardeia nossa tela. Talvez isto funcione.

*Um limpador de cachimbos é inserido na janela do projetor.*

Assim está melhor.

Pode não absorver completamente nossa atenção por muito tempo, mas temos o nosso retângulo e sempre podemos sair por onde entramos.

*O limpador de cachimbos é retirado.*

Até agora já inventamos quatro coisas para colocar no projetor.

Fizemos quatro filmes.

Parece que um filme é qualquer coisa que pode ser colocada em um projetor e que modulará seu raio de luz.

Entretanto, em nome da variedade em nossas modulações, e para ter um controle mais preciso do que e de como retiramos do nosso retângulo, geralmente utilizamos um material inventado especialmente para isso: filme.

Filme é uma tira fina e transparente de comprimento variável, perfurada uniformemente nas bordas laterais com pequenos furos que permitem

que ela possa ser facilmente transportada por uma roda dentada. Em um momento, ele foi sensível à luz.

Agora, preservando um registro fiel dos lugares afetados pela luz e dos que não foram, ele modula o nosso raio de luz, subtrai dele, e cria um vazio, um buraco que, parece-nos, assemelha-se, digamos, com a Lana Turner.

Mais: esse vazio está fazendo algo. Ele parece se mover.

Mas se pegamos nossa tira de filme e a examinamos, descobrimos que ela consiste em uma série de pequenas imagens, que não se movem de forma alguma.

Dizem-nos que a explicação é simples: *todas* as explicações são.

O projetor acelera os pequenos quadros fixos, colocando-os em movimento. Estes quadros, os fotogramas, são invisíveis para nossa visão imperfeita, e nada que aconteça a qualquer um deles individualmente afetará o nosso olho.

E é verdade, pelo menos enquanto os fotogramas forem essencialmente parecidos. Mas se fizermos um furo em um dos fotogramas de nosso filme, certamente o veremos.

E se colocarmos lado a lado vários fotogramas diferentes, nós certamente veremos todos eles separadamente. Ou pelo menos podemos *aprender a vê-los*.

Nós *aprendemos* há muito tempo a ver o nosso retângulo, a vê-lo todo em foco simultaneamente. Se filmes consistem em fotogramas sucessivos, nós podemos aprender a *vê-los* também.

A própria visão é algo que se aprende. Um recém-nascido não só vê mal – ele vê de cabeça para baixo.

Em todo caso, em algum dos nossos fotogramas, nós encontramos, como pensávamos, Lana Turner. Claro que ela não era mais do que uma sombra fugaz, mas tínhamos algo em que nos agarrar. O filme era *sobre* ela.

Talvez possamos concordar que o filme era sobre *ela* porque ela aparecia mais do que qualquer outra coisa.

Certamente o tema de um filme deve ser o que nele aparece com mais frequência.

Suponham que a Lana Turner não esteja sempre na tela.

Suponham ainda que nós peguemos um instrumento e arranhemos a tira de filme em todo o seu comprimento.

Então o arranhão é mais visível que a Sra. Lana, e o filme é sobre o arranhão.

Agora, suponham que projetemos todos os filmes. De que trata a maioria deles?

Em diferentes momentos, teremos visto, imaginamos, muitas coisas.

Mas só uma coisa *sempre* esteve no projetor.

Filme.

É isso o que nós vimos.

Então é disso que todos os filmes tratam.

Se achamos isso difícil de aceitar, devemos nos lembrar daquilo que uma vez acreditamos a respeito da matemática.

Acreditávamos que ela era sobre as maçãs e as peras do George e do Harry.

Mas, uma vez que aceitamos isso, fica mais fácil entender o que um cineasta faz.

Ele faz filmes.

Agora, lembremos que um filme é uma tira de material físico, reunida em um rolo: uma sequência de imagens imóveis.

Ele faz a tira colando pedaços pequenos e grandes de filme.

Pode nos parecer um trabalho ingrato e enfadonho, mas ele gosta desse cortar e juntar de coisas anônimas.

Onde está o romance da realização cinematográfica? As locações exóticas? As estrelas?

O artista do filme é um imperador absoluto sobre sua tira de quadros. Mas os filmes são feitos com imagens, não com o mundo de modo geral.

Novamente: O cinema, dizemos, deve ser um meio de comunicação poderoso. Nós o usamos para influenciar as mentes e os corações dos homens. Mas o artista do filme segue construindo sua tira de imagens, que é pelo menos uma coisa que ele entende um pouco.

O neurocirurgião pioneiro Harvey Cushing perguntou a seus alunos por que eles tinham escolhido a medicina.

Para ajudar os doentes.

“Mas vocês não gostam de cortar carne e osso?”, ele perguntou. Não posso ensinar homens que não gostam do seu trabalho.

Mas se filmes são feitos de imagens, precisamos usar a câmera. E o romance da câmera?

E o artista do filme responde: uma câmera é uma máquina para fazer imagens. Ela me dá uma espécie de terceiro olho, uma extensão penetrante da minha visão.

Mas ela também é operada pelas minhas mãos e pelo meu corpo, e os mantêm ocupados, de forma que amputo uma faculdade ao aumentar a outra.

De todo modo, eu não preciso realmente fazer minhas próprias imagens. Uma das principais vantagens em agir assim é que isso me mantém fora dos meus filmes.

Nós nos perguntamos se isso atrapalha a sua busca pela expressão pessoal.

Se ousássemos perguntar-lhe, ele provavelmente responderia que a expressão pessoal o interessa muito pouco.

Ele está mais interessado em reconstruir as condições fundamentais e os limites da sua arte.

Afinal, ele diria, a expressão pessoal só foi uma questão por um período muito breve da história, nas artes e em qualquer outro lugar. E esse momento passou.

Agora, finalmente, devemos reconhecer que o homem que escreveu o texto que estamos ouvindo tem mais do que uma simples familiaridade vaga e simpatia pelo cineasta que estivemos questionando.

Em nome da repetibilidade e da precisão, ele substituiu sua presença pessoal por um gravador – um performer mecânico tão infalível quanto o projetor atrás de nós.

E para exemplificar sua convicção de que nada na arte é tão dispensável quanto o próprio artista, ele fez com que seu texto fosse gravado por outro cineasta, cuja voz estamos ouvindo agora.

Como quem fala também é um cineasta, ele está plenamente capacitado para discorrer sobre a única atividade acerca da qual o escritor se dispõe a discutir no momento.

Ainda há tempo para assistirmos ao nosso retângulo branco.

Talvez sua mera presença tenha tanto a nos dizer quanto qualquer coisa que possamos encontrar dentro dele.

Podemos inventar modos próprios de alterá-lo.

Mas foi aqui que entramos.  
Por favor, acendam as luzes.

Tradução de Patrícia Mourão  
Revisão de tradução: Ismar Tirelli Neto

# Notas a propósito de Zorns Lemma

## Hollis Frampton

“Notes on Zorns Lemma” foi publicado pela primeira vez em *Screen Writings: Scripts and Texts by Independent Filmmakers*, organizado por Scott Macdonald (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1995) e depois, com o título “Notes on the film” em *On the Camera Arts and Consecutive Matters*, organizado por Bruce Jenkins (Cambridge: MIT Press, 2009). O manuscrito com as notas originais está depositado no Anthology Film Archives. A primeira publicação tentou transmitir graficamente as variações de estilo do manuscrito, mantendo abreviações de palavras e todos os elementos utilizados por Frampton para enfatizar algumas passagens, tais como caixa alta, sublinhado e outras marcações. Aqui as formas de ênfase foram uniformizadas em itálico, e as abreviações foram substituídas pela palavra completa. Publicado com a autorização de The Estate of Hollis Frampton.

*Título: “Lema de Zorn” em si*

Habituei-me a aludir ao Lema de Zorn (que é demonstravelmente idêntico a duas outras misteriosas entidades matemáticas chamadas “Axioma da Escolha” e “Princípio da Boa Ordenação”) através de um de seus corolários, *a saber*:

*Todo conjunto parcialmente ordenado contém um subconjunto totalmente ordenado maximal.*

Podemos multiplicar os exemplos ao nosso bel-prazer.

Para que uma ou mais coisas estejam “ordenadas”, devem ter em comum um elemento perceptual (demonstrável). De modo que existem muitos *subconjuntos* ordenados no conjunto de todos os elementos que compõem o filme, por exemplo, todos os planos que contêm a cor vermelha.

Há o subconjunto que comporta todos os elementos “abstratizantes” (as palavras, se encaradas apenas como “listáveis”) e o subconjunto de todos os elementos “fictícios” (as imagens, se encaradas como “construídas” deliberadamente.

Contudo, o que vemos (conscientemente) mais do que tudo é o corte de um segundo, ou pulso. De modo que, com isso, sugiro que o subconjunto totalmente ordenado maximal de todo o cinema (que este filme pretende mimetizar) não é o “plano”, mas o *corte* – o *ato* voluntário da articulação.

Para além disso, existe o pulso de 24 quadros por segundo, que é verdadeiramente o subconjunto totalmente ordenado maximal de *todos* os filmes – e, obliquamente, de nossas percepções, posto que é este o limite em que elas nos *traem*.

*Porém:*

O próprio Lema de Zorn *não* é e não foi, conforme você sugere, uma “teoria para descrever todas as possíveis relações existentes num (...) conjunto”. Esta é provavelmente a grande tarefa da matemática como um todo: descrever todas as relações possíveis na classe (ou conjunto) de “todos os números”.

O Lema de Zorn é, em vez disso, hierárquico, no sentido de que propõe um “tour” de significados por todos os elementos existentes num conjunto, no tocante a uma operação exclusiva = discernimento de sua “ordenação”, ou a relativa preponderância das *qualidades que possuem em comum*.

\*\*\*

O substantivo alemão  
“Zorn”  
significa *raiva, ira*

*Palavras:*

O filme originou-se de uma pré-ocupação diante da tensão entre elementos gráficos e plásticos/planos vs. ilusionistas ocupando um mesmo espaço. Mais de duas mil fotografias em preto e branco foram feitas em 1962/1963, que me propus a sequenciar.

No filme, *tal como o fiz*, todos os planos de palavras foram tomados com câmera na mão e o máximo possível deles contém movimento dentro do quadro. Quis a máxima variedade de espaços, superfícies etc. Há referências conscientes a cada estilo de pintura, desenho e fotografia – embora sejam, sem dúvida, sutis dentro do contexto de uma visualização a 24 quadros. Há centenas de planos que aludem secretamente a posturas características *frente a* espaço, cor etc *na história do cinema*; isto é, tendências estilísticas de outros diretores, no mais dos casos pertencentes ao cânone narrativo.

Naturalmente, tive de trabalhar com as possibilidades que se me apresentavam dentro dos limites de Manhattan.

\* Exceções:

*Fox* [raposa]: Brooklyn

*Exit* [saída]

*Humble* [humilde]: Condados de Summit e Medina, Ohio

*Yield* [dê passagem]

\*\*\*

“E o verbo se fez carne...”  
Evangelho Segundo São João, I

O filme é uma espécie de longa *fusão*, não exatamente da mesma maneira como *Wavelength* [Michael Snow, 1967] é um zoom, porém...

Elementos autobiográficos:

- a) que recebi a mesma criação judaico-cristã que quase todos da minha cultura: aprendizado maquinal, pela autoridade, no escuro, cheio de obscuras ameaças de morte, máximas morais, animais exóticos antropomorfizados, relatos de heróis obtusos sugerindo dubiamente um saber esotérico.
- b) que em minha adolescência e princípio de vida adulta preocupei-me primordialmente com palavras e valores verbais. Eu me imaginava poeta; estudava línguas vivas e mortas – donde meus contatos precoces com Ezra Pound, por exemplo.
- c) que durante treze anos em Nova York minha consciência gradualmente desmamou-se dos interesses verbais, passando para os visuais. Vi nisso *tanto* uma expansão *quanto* uma mudança de rumo.
- d) que comecei, durante a feitura deste filme, a pensar em abandonar a cidade. A Parte III, nesse sentido, é profética por uns cinco meses.
- e) note-se que o filme foi começado no fim de 1962... e o crescimento do trabalho no plano conceitual mimetiza de forma um bocado literal a mudança de rumo descrita em “c”. As necessidades deste filme, e dos outros que lhe serviram de ensaio, também *aceleraram* o processo que o filme simula.

\*\*\*

*Subclasses* presentes na classe das imagens-“*palavra*” (a localização dessas encontra-se marcada no mapa de montagem.):

Raciocínio: no decurso da realização de qualquer obra de arte longa, densa e, se quiserem, “ambiciosa”, que funcione no tempo e *demande, ela própria, muito tempo para ficar pronta*, é certo que acontecerá certo número de percalços. Tomo como meu modelo *A Divina Comédia* de Dante, mas muitas outras obras serviriam ao mesmo propósito. (Épicos verbais esclarecem o caso pois têm um traço em comum com meu filme: a modularidade [uma palavra = uma imagem]).

Estes infortúnios são:

- 1) Erros de métrica. Versos que simplesmente não se encaixam segundo os parâmetros do esquema métrico geral normal.
- 2) Omissões. Informações necessárias à inteligibilidade são definitivamente descartadas.
- 3) Erros. Palavras erradas. Enganos de fato e sintaxe. Solecismos e demais monstruosidades gramaticais.
- 4) Lapsos de bom gosto. Falsidade escancarada, vulgaridade, soberba, afetação artística etc, que aparentemente procedam do próprio caráter do artista, e não de seu posicionamento estético (isto é, não são táticos).
- 5) Falseamento. O uso de locução nominal ou meramente adequada para sair-se de um impasse ou estado acrítico.
- 6) Quebras de decoro. Em que o artista, de propósito ou não, quebra as regras que ele próprio se impôs para operar os elementos de seu trabalho.

\*\*\*

Já que era certo que esses percalços acabariam me ocorrendo durante a realização de *Zorns Lemma*, decidi incorporá-los *deliberadamente*. Dessa forma, eu pelo menos saberia onde estavam. Isso precisava ser feito “em código”, naturalmente, num código que se relacionasse ao filme conforme eu expelisse sua tradição. Eis o esquema que adotei:

- 1) *Erros métricos*. Todos os planos da seção principal (a sua “Parte II”) ou matriz são compostos de 24 quadros, menos 24. Doze desses planos possuem apenas 23 quadros, e doze contabilizam 25. Suas posições foram determinadas por outra pessoa (meu chefe maquinista, David Hamilton), através de operações de acaso por mim especificadas, e ele destruiu em seguida o registro de suas localidades (sem me informar).
- 2) *Omissões*. Como se certas palavras que deveriam estar no filme só me tivessem ocorrido depois, por exemplo, *dulcet* [dúlcido], *aspirin* [aspirina],

*lute* [alaúde] etc. Esses títulos são gravados por cima, superpostos em branco. Como não era meu desejo, naquele momento, quebrar o decoro arquitetural, as palavras foram projetadas sobre tomadas de edifício da parte baixa de Manhattan.

3) *Erros*: Decidi cifrá-los “como se” o diretor de fotografia tivesse usado o filtro de cor errado. Preparou-se um grupo de colagens gráficas em preto e branco que foram depois registradas em filme colorido, sobre uma bancada; diversos planos foram realizados através de cada uma das cores primárias aditivas e subtrativas: *vermelho, verde, azul, ciano, magenta, amarelo*.

4) *Lapsos de bom gosto*. Uma categoria desordenada de palavras “Reais” (não se trata de material plano para animação), nitidamente adulteradas em estúdio. A mão que des-escreve “*xilofone*” de trás para frente é um de muitos exemplos.

5) *Falseamento*. Um grupo grande. Colagens a cores feitas a partir de imagens de revistas, e não “encontradas” no ambiente circundante. Muitas *homenagens*, mas principalmente a Rosenquist.

6) *Quebras de decoro*. Codificadas como fotografias em preto e branco tipo still, material “plano” em meio ao tumulto de cores; datam da rodagem inicial em 1962/1963 e são, portanto, o material mais antigo no filme. Cada uma leva sobre si um objeto “real” (colorido) sentimental ou absurdo (uma escova de dentes verde sobre “*wig*” [peruca], fósforos sobre “*fuck*” [foder] etc.)

*Essas perfazem, juntas, em torno de 1/6 das palavras, de modo que não são um grupo descartável. Tornam-se muito mais notáveis quando assistimos ao filme repetidas vezes.*

*São consideravelmente importantes para a minha própria visão do filme, e projetam coisas no momento apenas esboçadas.*

\*\*\*

## *Imagens substitutas*

“Imagens-palavras” são, por definição, feitas pelo homem. São documentos inteiramente não-manipulados (isto é, em minha cinematografia).

As “substitutas” – imagens “naturais” – são, praticamente todas, *manipuladas*. Exceções: B, C, Q, S.

Fiz em torno de duas vezes o número de imagens que acabei utilizando. Não existe *looping*, isto é, todas foram tomadas em tempo real, e são vistas em sequência real (algumas são elípticas ou elípticas).

Os critérios foram essencialmente três:

1) banalidade. Exceções: S, C.

2) favorece-se a realização de tarefas “escultóricas” em oposição a “plásticas” (como no caso das imagens-palavras), isto é, a ilusão de espaço e substância, conscientemente adentrada e trabalhada, contra a mimese desta ação. Exceções: D, K.

3) referências cinemáticas ou paracinemáticas, ainda que oblíquas. Para mim, *todos* os fenômenos são paracinemáticos se têm em comum com o cinema *um* elemento que seja, por exemplo, modularidade com respeito ao espaço ou ao tempo.

Considerar igualmente os problemas da perspectiva alternante, e a manutenção da análise quadripartida *Hopi: convergente vs. não-convergente / rítmico vs. arrítmico*.

\*\*\*

## *Notas sobre imagens específicas*

A: virando páginas. Um novo ciclo, novo dia etc. Correspondência *secreta*: o livro usado é a velha versão francesa dos diários de Antonio Pigafetta da viagem de Magalhães, que figurará num filme futuro. As páginas foram viradas ao ritmo de um metrônomo, marcando uma página por segundo.

B: Ovo fritando. Note-se que vemos o ovo sendo quebrado. Ovo = costumeiro blá-blá-blá cosmológico *porém* uma imagem real e vívida. Um novo ciclo histórico, uma nova época um novo ovo de fênix.

C: Íbis vermelha. Única tomada que não foi realizada especificamente para *Zorns Lemma*. Rara reverência ao exotismo, e também o plano mais raro do filme ou um segundo em 3.606 [segundos].

D: Biscoitos. Referência imediata ao conflito tela plana vs. espaço ilusionista, *via* passagem de “figura” para “chão”. Annette M. [Michelson] pensou que a mulher estava colocando estrelas negras sobre a mesa. Decerto, “estrela” significa alguma coisa na história do cinema.

E: Rosto dividido. *falando*, silenciosamente. *duas vezes* no mesmo espaço. A primeira “pessoa” (em verdade, a professorinha da Parte I), recitando o mesmo texto, em duas metades.

F: Árvore. Um salto para a Parte III. Um mundo vegetativo (adormecido) de ritmos lentos. A única tomada *estática* entre as substitutas.

G: Mãos se lavando. O primeiro “*ritual*” nominal. Manipulado através da “*direção*” (“Comece agora a enxaguar” etc).

H: Andando por um quarteirão. Símile correspondente ao filme inteiro = dispêndio de um artefato de comprimento físico fixo. Uso de lente teleobjetiva, sem mudança de foco, faz a tomada passar do espaço profundo até o plano e de volta ao profundo outra vez. Entregando o artifício bem no final. Tinha em mente especificamente o herói caubói que aparece de parte alguma, e depois desaparece.

I: Moedura de carne. Outro símile = desta vez, o processo informativo analítico a que sujeito todo o material deste filme, e ao qual a cinematografia sujeita o fluxo dos *processos* “reais”. A *câmera* é um moedor de carne.

K: Pintando uma parede. Outro símile = começando e terminando algo através do *trabalho* humano. O espaço termina *branco*; a parede é o quadro cinematográfico.

No decurso do plano, repetidamente *respirei* sobre a lente de modo a nublar a lente, que depois se aclara repetidamente.

L: Criança no balanço. Os primórdios históricos da perspectiva cinematográfica numa só tomada, – a passagem de distância *cognitiva* a *contemplativa* no espaço de um segundo: modularidade paracinemática.

M: Cavando um buraco. Dispêndio do artefato = atrito do artefato.  
Um pá cheia = uma tomada.

N: Feijões. O filme (o quadro) como contêiner. Quando fica cheio, amplo, repleto, então a tarefa se cumpriu. Os feijões são anonimamente modulares, como as imagens que antecedem na película o filme propriamente dito. Quando se olha atentamente, uma imagem dos feijões *sendo* despejados espelhada (ao fundo) é gradualmente obscurecida pelos próprios feijões.

O: Bola quicando. Quatro tentativas diferentes de desempenhar um ato modular (em quatro *tempos* diferentes) vistas simultaneamente. (*Cada* par de espaços superposto é também apresentado duas *vezes* diferentes).

P: Mãos amarrando cadarços. Uma performance. Quatorze tomadas para fazê-lo em exatamente *dez* segundos.

\*\*\*

Q: Vapor = *ar*.

R: Jogo de montar. A metáfora paracinemática é óbvia. Favorito de infância. Para me fazer parecer competente, a sequência foi filmada ao contrário a doze quadros por segundo. De modo que, na verdade, eu estava *desmontando o brinquedo* numa velocidade bastante confortável.

S: Rinocerontes: puro choque. Que fazem outros animais desgrehados nesta “nossa” era. Uma imagem *alter egoica*.

T: Trocando pneu. Um ato escultórico simples e convergente implicando em valores performáticos. Também uma *homenagem* à Ponte do Brooklyn, que é vista ao fundo.

V: Descascando e comendo tangerina. Outro ato convergente e escultórico. Porém, note-se a simetria modular radial da tangerina vs. simetria modular axial do pano de fundo listado, e ilusão vs. “achatamento”.

W: Passando ruas laterais. Deformando o mundo real via cinema. Uma alusão (oblíqua) a imagens “underground” *kitsch* – anteriormente eu filmara para esta tomada uma sequência norenasca (isto é,

uma sequência aos moldes de Andrew Noren) em que seios eram infinitamente acariciados (que não funcionou de modo algum).

X: *Fogo*. Filmado a doze quadros por segundo, câmera na mão, teleobjetiva de *longo alcance*, enquanto um amigo deliberadamente me empurrava e me contava piadas, para que os quadros borrassem *à la* expressionismo abstrato.

Y: *Rabos-de-gato*. Isto é, trata-se na verdade de dois planos *que se alternam entre si*, um com e outro contra a luz. Novamente, uma figura e um chão, revezamento planar vs. ilusionista.

Z: *Mar*. Doze quadros por segundo, de trás para frente. As ondas têm só uns quinze centímetros de altura!

Tradução de Ismar Tirelli Neto

# Um jogo entre “eu” e “mim” – *(nostalgia)*, de Hollis Frampton

Patrícia Mourão

“Mais do que tentar me expressar, eu estava realmente tentando inventar algo. Eu nunca estive interessado em me olhar em um espelho estético. Minha intenção sempre foi escapar de mim mesmo, ainda que eu soubesse que eu estava me usando. Chame isso de um jogo entre ‘eu’ e ‘mim’”.<sup>1</sup> A resposta de Marcel Duchamp a uma entrevista em 1962 poderia ser facilmente imputada ao artista americano Hollis Frampton, que realizou entre 1971 e 72 *Hapax Legomena*, obra composta por sete filmes independentes<sup>2</sup>, descrita por ele como “uma autobiografia oblíqua”.

No Dicionário Houaiss encontramos pelo menos três definições para oblíquo de particular interesse para pensar a autobiografia de Frampton:

2. que não é direito ou reto; torto, tortuoso, vesgo
4. cujo caráter é pouco reto ou claro; malicioso, dissimulado, artiloso
6. GRAM LING diz-se dos pronomes pessoais que exercem na frase a função de complemento ou adjunto (*o, a, lhe, me, te, se, nos, vos, mim, ti, si, comigo, contigo, consigo, conosco, convosco*)

Se o primeiro e mais geral dos três sentidos justifica parte do desconforto sentido quando, desprevenidamente, se espera encontrar em Hollis Frampton uma narrativa autobiográfica, os outros abrem-nos alguns caminhos para investigar a autobiografia do artista. O segundo desafia-nos a inverter as expectativas normalmente atribuídas ao gênero para ver a autobiografia não sob o viés da sinceridade, mas da malícia e da dissimulação; o último, ao nos lembrar da divisão do sujeito entre uma primeira pessoa ativa (eu) e uma primeira pessoa passiva ou complementar (mim), permite uma promissora aproximação com o artista com cuja citação abrimos esse texto e cujas relações com Frampton não são inéditas nem desconhecidas. Duchamp empregou diferentes mecanismos de divisão e duplicação identitária que neutralizam ou tornam inócua a busca por uma subjetividade fundadora da obra. Como se verá, a apropriação por Frampton do gênero da autobiografia está carregada da recusa moderna à ideia de expressão pessoal até então cara aos discursos de matriz romântica sobre o modernismo.

1 ——— Kuh, Katherine. Marcel Duchamp. In: *Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*. Nova York: Harper & Row, 1962. p 82.

2 ——— *(nostalgia)* (1971); *Poetic Justice* (1972), *Critical Mass* (1971), *Travelling Mate* (1971), *Ordinary Matter* (1972), *Remote Control* (1972) e *Special Effects* (1971-72).

Frampton faz parte de uma tradição de artistas que buscou o autoapagamento no lugar da expressão pessoal. Esperando tornar-se poeta, em 1957, Frampton, ainda jovem, abandona a faculdade e muda-se para Washington para acompanhar os seminários de Ezra Pound no hospital psiquiátrico onde o poeta estava internado como doente mental. No final dos anos 1950, ele muda-se para Nova York, onde começa a trabalhar como fotógrafo. Ainda fortemente marcado pelo cânone moderno da poesia, e devedor confesso de James Joyce, T. S. Eliot, Samuel Beckett e Jorge Luis Borges – autores a quem cita com frequência em uma produção teórica que ainda não recebeu, fora dos Estados Unidos, uma atenção à altura de suas ideias –, o jovem fotógrafo vê-se atraído por uma cena artística que se distancia do expressionismo abstrato encaminhando-se para o minimalismo e para a arte conceitual. Essas tendências marcarão fortemente o seu cinema, arte para a qual se voltará a partir do final da década de 60.

Próximo esteticamente de outros jovens cineastas como Michael Snow, Ernie Gehr, George Landow e Paul Sharits, ele fará um cinema rapidamente batizado de “Estrutural” por P. Adams Sitney e até hoje assim referido. Principal desdobramento do cinema experimental norte-americano depois do cinema de Stan Brakhage, o cinema estrutural marca uma investigação ontológica sobre as estruturas fundantes da experiência do cinema. Segundo Sitney, são filmes cuja experiência passa pela apreensão e compreensão de sua própria estrutura.<sup>3</sup> Explorando o fotograma, a superfície da película, o quadro e a projeção, eles fazem da experiência de ver um filme uma experiência temporal e cognitiva em que o próprio ato de ver é posto em questão. Trata-se de um cinema interessado no filme como forma capaz de expandir e refletir a consciência, na medida em que sua percepção é também a percepção de uma regra compositiva e de uma estrutura de pensamento.

Nada mais distante dos mergulhos na subjetividade e do espírito romântico característicos de boa parte do melhor cinema experimental norte-americano desde Maya Deren. Não é, portanto, sem estranhamento ou atrito que se dá o encontro entre o cinema de estrutura e um gênero como a autobiografia, entendido, em linhas gerais, como a narrativa retrospectiva da vida de um autor feita por ele mesmo. É entretanto como convenção formal e narrativa, e a partir

---

3 Ver Sitney, O cinema estrutural, p. 11 desta publicação.

de uma perspectiva conceitual, que Frampton se apropria dela. Em uma apresentação de *(nostalgia)* (1971), primeiro filme do ciclo *Hapax Legomena* e aquele no qual centraremos nossa atenção, ele afirmou: “A arte narrativa da maioria dos jovens é autobiográfica. Como eu tive pouca experiência narrativa, pareceu razoável aceitar a biografia como uma convenção, ainda que houvesse pouca informação sobre mim disponível”.<sup>4</sup>

Não se trata, como se vê, de uma reivindicação temática ou hermenêutica, no sentido de que haveria nos filmes respostas e caminhos para compreender a vida de seu autor, mas de um uso deliberado de uma convenção que implica, não obstante, em um modo de leitura e interpretação. Pode-se dizer que a diferença que se coloca aqui é entre a autobiografia como adjetivo e substantivo. Enquanto a primeira se refere aos aspectos autobiográficos passíveis de serem encontrados em qualquer obra, a segunda circunscreve um gênero restrito no qual, segundo Philippe Lejeune, um autor compromete-se a fornecer, em primeira pessoa, um relato verídico e retrospectivo de sua própria vida.<sup>5</sup>

Interessa aqui precisamente este momento em que o artista escolhe a autobiografia, em detrimento a outros gêneros, como um conjunto de regras e restrições que implicam, de um lado, uma postura diante do objeto, isto é, a própria vida, e, de outro, uma forma de leitura. Trata-se, parece-me, de um jogo deliberado, em que a limitação é escolhida como a possibilidade de aprendizado e subversão.

### ***(nostalgia)***

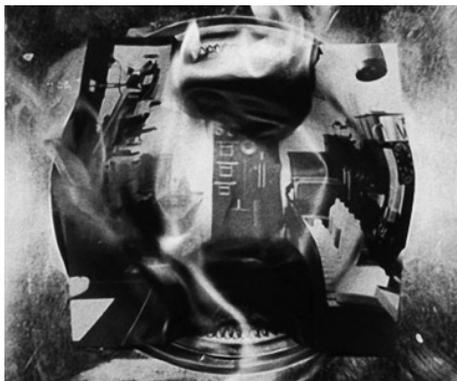
Entre os sete filmes que integram *Hapax Legomena*, é em *(nostalgia)* que esse jogo com a autobiografia mais claramente se manifesta. O filme é composto por uma série de treze fotografias, doze delas feitas por Hollis Frampton entre 1959 e 1961 em Nova York. Cada foto é apresentada exatamente da mesma maneira, apoiada sobre a chapa elétrica de um fogão aceso, de forma que todas elas sejam queimadas, uma a uma, em planos de aproximadamente três minutos (duração média de um rolo de cem pés projetado a 24 quadros por segundo). Em geral, as imagens

---

4 Frampton, Hollis. Notes on *(nostalgia)*. In: *Film Culture*, n.º 53-55, primavera 1972. p. 114

5 Cf. Lejeune, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte, Editora UFMG: 2008.

apresentam o meio artístico do qual Frampton era próximo naquele momento – há retratos de Carl Andre, Frank Stella, Michael Snow, James Rosenquist e Larry Poons – ou fazem referência a debates e tendências que marcaram as artes, e o próprio Frampton, a partir dos anos 1960.



*(nostalgia)* © Estate of Hollis Frampton

Na banda sonora, uma voz *over* narra a história da foto por vir. A cada nova sequência, o texto começa com informações, como data e lugar, para então passar pela relação do autor com a cena e com os retratados, esclarecimentos irônicos sobre seu processo de feitura e intenções expressivas, debochados julgamentos estéticos sobre a composição das imagens, e termina, com frequência, em breves declarações saudosas marcando a distância que separa o presente do filme do tempo das fotos.

Narrativamente o filme aborda o amadurecimento artístico de seu autor partindo da primeira foto feita com “a clara intenção de fazer arte” até a última imagem, não mostrada, na qual um detalhe descoberto e ampliado várias vezes o enche de “tamanho medo” que ele jamais ousará fazer outra fotografia. Se dividirmos o filme em duas partes, encontramos no seu desenvolvimento horizontal um exemplo do que mais tarde Frampton propõe em seu texto “Notes on Composing in Film”, em que defende que o domínio de qualquer arte passa pelo “aprendizado”, momento de descoberta, via contato direto e investigativo com as obras, de seus princípios estruturais e compositivos, e pelo “desaprendizado”, quando pode-se então castigar, transvalorar uma estrutura aprendida, forçando-a para além dos limites dados até então. Assim, a primeira

parte dessa “autobiografia de eleição poética”, como a definiu Sitney em um texto no qual insere *Hapax Legomena* dentro da tradição emersoniana<sup>6</sup> de cinema experimental americano, traz as primeiras aspirações artísticas de Frampton com a fotografia (fotos 2 e 3) e passa pela formação de sua sensibilidade e olhar (fotos 4 a 8). Na segunda parte, já no modo “desaprendizado”, vemos Frampton libertando-se com ironia e humor daquilo que aprendeu, e propondo interpretações jocosas para a história da arte (foto 9 e 10). Esse movimento de desaprendizado é levado ao extremo na última terça parte do filme, quando ele liberta-se de si mesmo e da prática artística escolhida, a fotografia (foto 11 e 13).

Considerando que o único movimento visualmente perceptível do filme está na combustão das fotografias, pode-se dizer que o filme caminha da fixidez para o movimento, da fotografia para o cinema, do passado de seu autor como fotógrafo para seu futuro como cineasta e, não obstante, da imagem e do sentido para o apagamento.

### **Nostalgia, sem parênteses**

(*nostalgia*), como a parte verbal do título já o indica, é um filme de perdas, ausências e de retorno impossível. “Em grego”, Frampton esclarece: “a palavra [nostalgia] significa ‘as feridas do retorno’. Nostalgia não é uma emoção sofrida, ela é tolerada. Quando Ulisses volta para casa, nostalgia é o hematoma que carrega, não o prazer trêmulo que retira em estar de volta”.<sup>7</sup> Depois dos gregos, o termo nostalgia só retornou ao nosso vocabulário no século XVII como descrição do conjunto de sintomas semelhantes à melancolia que afligia soldados, estudantes e pessoas que se encontravam separadas de suas casas. No século XX, das migrações forçadas e voluntárias, o estado de deslocado deixou de

---

6 Em *Eyes Upside Down*, Sitney analisa em detalhe o trabalho de onze cineastas experimentais norte-americanos sugerindo que eles são herdeiros da estética do poeta transcendentalista Ralph Waldo Emerson e da primazia do visível postulada por ele. O autor apropria-se da metáfora do “olho transparente” – “Eu me torno um globo ocular transparente; sou nada; vejo tudo; as correntes do Ser universal circulam através de mim. Eu sou uma parte de Deus” – e do olho de cabeça para baixo – “Vire seus olhos de cabeça para baixo, olhando para a paisagem por dentro de suas pernas, e veja quão agradável é a visão, embora você já tenha visto essa paisagem várias vezes nesses 20 anos”, para pensar a alegria e liberdade do visível como linhas mestras ligando o trabalho dos principais realizadores do cinema experimental. Ver: Sitney, P. Adams. *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. Nova York: Oxford University Press, 2008.

7 Frampton, Hollis. *Film Makers' Cooperative Catalogue*, n.º 7. Nova York: Film Makers' Cooperative, 1989. p. 170.

ser a exceção para se tornar a regra. Nesse contexto, o termo adquire novos contornos e passa a significar não tanto a falta de um lugar deixado, mas a permanência, no presente, de um tempo para sempre perdido. Segundo Roberta Rubenstein, a nostalgia é hoje a condição existencial da vida adulta e corresponde à inevitabilidade universal da separação e da perda. À diferença da saudade, a nostalgia caracteriza-se por uma separação temporal mais do que espacial: aquilo de que se sente falta está irremediavelmente perdido no passado.

Nesse sentido, a nostalgia passa a ser uma falta sem objeto, ou a permanência de uma falta no presente. Cabe notar o parentesco entre o *pathos* ligado às fotografias e a nostalgia. “Objetos de melancolia”, dirá Susan Sontag, enxergando nesses objetos os mesmos poderes mágicos que Roland Barthes, para quem as fotografias, ao conjugarem o “mistério da concomitância entre passado e real”,<sup>8</sup> abrem-se à alucinação. Crê-se diante de algo, entretanto, ausente. Presenças de ausências, elas são a emanção sedutora, fascinante, verdadeira de algo irremediavelmente passado. Para além da presença das fotografias feitas uma década antes da realização do filme, *(nostalgia)* traz em sua narração uma série de constatações de perda.

## Parênteses

Mas é necessário colocar essa perda em caixa baixa e entre parênteses. Pois não seríamos honestos com essa análise se recorrêssemos ao sentido da palavra nostalgia sem levar em conta o signo gráfico que a delimita no título do filme. Como se sabe, o uso de parênteses é aconselhável quando se quer introduzir informações adicionais e não essenciais a uma oração; eles introduzem e circunscrevem uma parte independente e não diretamente relacionada a ela. Com os parênteses e a caixa baixa, Frampton desprestigia os sentidos associados à palavra nostalgia, e coloca uma dúvida sobre sua centralidade para a compreensão do filme. Questionado sobre a grafia do título, Frampton respondeu: “Isso. Em caixa baixa e entre parênteses. Um buraco sem fundo de sentimentalidade, esperteza fóssil e assincronismo”. Desnecessário ressaltar o tom irônico da fala; colocando em suspensão seu caráter emotivo e romântico, ele faz com que a ideia de nostalgia pareça, senão falsa, pouco confiável, puramente retórica.

8 Barthes, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Com efeito, é a partir do tropo da ironia que não só o título, mas todo o filme deve ser visto. A ironia provoca um descolamento, uma desconexão, entre aquele que fala e aquilo sobre o que fala; ela é uma estratégia retórica que, ao chamar a atenção para si, deixa a dúvida sobre o verdadeiro comprometimento e investimento daquele que afirma com sua afirmação. Fazendo vacilar as prerrogativas de uma afirmação que em sua forma permanece a mesma, ela induz a sua negação, sem, contudo, que o enunciador precise negá-la.

Rachel Moore, em seu livro dedicado à análise de *(nostalgia)*, afirma que o filme atualiza, na sua forma, a experiência da nostalgia, entendida como a vivência do passado no presente. Estou de acordo com essa interpretação, mas nas próximas páginas pretendo mostrar como *(nostalgia)* coloca-se como uma experiência sensorial e perceptiva da nostalgia *ao mesmo tempo* que coloca em suspensão (ou entre parênteses) o caráter emotivo e romântico do termo. Em outras palavras, acredito que a experiência no filme e pelo filme seja a da presença de uma ausência, mas acredito que a ausência constrói-se (ou destrói-se) como ausência pura e neutra: dessubjetivada e esvaziada de sentido.

### **Um filme-armadilha**

*(nostalgia)* é um teste da imagem pela palavra. Como já dito, a narração está sempre adiantada e jamais coincide com a imagem sobre a qual ela se refere. Há, assim, na composição total do filme, uma foto para a qual não há narração (a primeira) e uma narração (a última) sem imagem correspondente.

A estrutura serial e repetitiva do filme, com sequências de composição, desenvolvimento e duração praticamente idênticas permite ao espectador inferir as regras do jogo entre a terceira e quarta sequência. Uma vez apreendida a lógica compositiva do filme, o espectador sabe que a partir daí ele deverá, a cada sequência, memorizar o que está sendo dito para poder acessá-lo na sequência seguinte, ao mesmo tempo que precisa recordar o que foi dito na sequência anterior para comparar com a imagem que tem diante de si. O filme instala-se, nesse jogo cujas regras estipulou, ensinou e treinou o espectador, em três tempos: o passado do texto narrado, o presente da foto e o futuro para o qual nos lança o texto durante sua enunciação. Não há

outra alternativa, (*nostalgia*) é um *filme-armadilha*: uma vez aprendidas as regras do jogo, é incontrolável o desejo de cotejar o texto com a imagem por vir, de fazê-los coexistirem, ainda que mentalmente.

O filme joga com nossas expectativas e nosso voyeurismo em um processo bastante semelhante ao que faz a autobiografia. A leitura de biografias em geral, e das autobiografias em particular, é fortemente marcada pelo desejo de conhecer searas normalmente inacessíveis da vida de uma pessoa pública. Boa parte dos debates sobre o estatuto literário da autobiografia reside precisamente no fato do prazer do texto vir, com alguma frequência, mais do encontro com os cantos escurecidos da intimidade e da vida privada e menos do trabalho da palavra e da composição. O desejo que mobiliza o olhar do espectador em Frampton não é, claro, pela vida privada de seu autor, de resto, bastante desconhecido para suscitar esse tipo de interesse, mas o do desvelamento. Queremos a imagem que corresponda ao signo, o sentido que ilustre a palavra. Considerando que a imagem aqui é uma fotografia, e, portanto, uma “emanação do real”, como todas as crenças nos poderes mágicos da foto nos indicam, pode-se mesmo dizer que é a realidade por trás do signo o que buscamos.

Importante notar que no caso de Frampton é a forma que excita o voyeurismo, não aquilo que é mostrado. O teor das fotos e dos comentários é seco, frio e sobretudo irônico. Se Frampton tivesse morrido e nos deixado aquelas fotos como prova de sua existência, como ele próprio uma vez o sugerira, não nos seria possível conhecer absolutamente nada de sua vida. Não há ali nenhuma evidência de uma esfera privada, espontânea, autêntica, tampouco há a sensualidade do inesperado, pelo contrário, com muito mais ângulos retos que curvos, as fotos ostentam um esforço de controle da composição, às vezes a única fonte do patético dessa autobiografia. A narração não poupa esse esforço, e com ironia corrosiva comenta as composições e intenções. A consequência é que nem imagem nem texto excitam o desejo de ver mais. O movimento de excitação é da forma do filme, da disjunção temporal entre texto e imagem. A obscenidade buscada, exercício de um desejo quase infantil de ordem, é puramente formal: o encaixe entre texto e imagem.

Mas, à diferença das autobiografias, em (*nostalgia*) a expectativa é sempre frustrada. Nosso desejo nos leva adiante, mas o adiante

não é nunca o lugar de sua realização, e sim o de sua reposição e frustração. Imagem e texto não coincidem, tudo tende para a destruição, a desapareição e o silêncio: as fotografias queimam e somem, o filme adianta-se, nada é retido. No final resta apenas uma tela preta, silenciosa: a um só tempo, ampliação de um detalhe que não poderemos jamais ver e a evidência dessa impossibilidade.

### **Corrompendo o “eu”**

Radicalizando a lógica do deslizamento e inadequação colocada na relação entre narração e imagem, o texto, sempre em primeira pessoa e fazendo referência a imagens de Frampton, é lido por Michael Snow, cineasta e seu amigo de longa data. Essa troca de papéis parece atingir um dos princípios mais elementares e “irrevogáveis”, segundo Philippe Lejeune, da autobiografia, a saber, a identidade entre narrador, personagem e autor. Essa identidade, selada no nome próprio do autor, é a base para aquilo que Lejeune chama de “pacto autobiográfico”, um compromisso de verdade estabelecido entre autor e leitor, e sem o qual não há autobiografia. O nome do autor é o certificado de autenticidade de uma autobiografia, a certeza de que as histórias ali narradas pertencem a alguém.

Trata-se, de fato, menos de uma questão de semelhança que de autenticidade: a memória de um autor para os fatos de sua vida pode falsear, exagerar, mas sua existência não pode ser posta em dúvida. “O autor, representado na margem do texto por seu nome, é então o referente ao qual remete, por força do pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação”.<sup>9</sup> É precisamente essa certificação, essa linha de contato entre autor e pessoa, que Frampton impede em (*nostalgia*), e ele o faz tanto na escolha de Michael Snow como o narrador de seu texto quanto através de uma série de deslizamentos de sentidos no interior da construção do filme.

Já citei brevemente o primeiro desses deslizamentos. Ainda durante a segunda foto, aquela que mostra Carl Andre, a narração afirma: “O rosto é meu, ou melhor, era meu. Como você pode ver, eu estava completamente feliz comigo mesmo naquela época”. A primeira imagem que o autobiógrafo apresenta de si é, pois, de outro. Esse

---

9 Lejeune, Philippe. *O pacto autobiográfico*. p. 36.

outro, entretanto, não é qualquer um: Carl Andre foi o companheiro de juventude de Hollis Frampton, com quem o cineasta dividiu suas primeiras descobertas e inquietações no campo das artes.

A identificação, logo no início de *(nostalgia)*, com um artista da mesma geração marca também o início de um percurso com inflexão irônica pela história da arte no século XX, e pelo papel dessa história em sua formação. Na foto de Carl Andre, vemos o seu rosto enquadrado por uma moldura de madeira, sobre uma superfície branca, possivelmente o tampo de uma mesa, que ocupa um terço da composição. De seu corpo, vemos apenas o braço direito que, apoiado sobre a mesa, segura o pêndulo de um metrônomo. Há algo de solene e ridículo nessa composição, uma intenção artística demasiado dura, cuja ingenuidade é ressaltada pela descrição fornecida por Frampton durante a imagem anterior. Se ele começa por apresentá-la como “a primeira foto que fiz com a intenção clara de fazer arte”, ele encerra sua narração com: “Eu desprezei essa foto por muitos anos. Mas nunca consegui destruir um negativo tão incriminador”.

Como notou Rachel Moore, a referência à destruição, próxima a um objeto tão icônico da história da arte do século XX como o metrônomo, instaura um diálogo direto com Man Ray. Seu *Indestructible Object*, de 1923, é um metrônomo em cujo pêndulo está colado a imagem de um olho. O mais conhecido desses objetos traz o olho de Lee Miller, modelo e amante de Man Ray, mas o objeto é um *ready made* e, como tal, pode ser feito por qualquer um que siga as instruções de Man Ray: “Corte o olho do retrato de alguém amado mas a quem não se vê mais. Cole o olho ao pêndulo do metrônomo e regule o peso para atender à marcação de tempo desejada. Deixe ele se mover, no limite de sua duração. Com um martelo, tente destruir o objeto de uma só vez”. O nome original do trabalho era *Object to Be Destroyed*, mas depois que um grupo de espectadores levou a sério a proposição e destruiu o primeiro desses objetos, Man Ray mudou o título para *Indestructible Object*. Se entendemos que em *(nostalgia)* a destruição das fotos pelo fogo é salva pelo seu registro em película, a alusão, nessa primeira imagem, à duração, destruição e separação, parece um presságio do filme por vir.

Significativamente, é a foto “desprezada”, “incriminadora”, a que ele gostaria mas não teve coragem de destruir, que a montagem vertical propõe como seu autorretrato. Na tradição clássica, o autorretrato é, de

um lado, uma possibilidade de exercício (o artista é um assunto sempre possível e presente) e uma forma de demonstração de talento artístico (o autorretrato coloca problemas e soluções específicas para a pintura), e, de outro, o lugar onde se constrói uma imagem de si à altura dos mestres do passado e visando a posteridade (dificilmente pintava-se um autorretrato sem se ter em mente aqueles de Ticiano ou Rembrandt). O autorretrato falso de Frampton não aspira a nenhuma grandeza, ele parece mais confortável ao lado do deboche e da descompostura típicos do Dada.



*(nostalgia)* © Estate of Hollis Frampton

Já no final na descrição de seu autorretrato, e num momento em que a foto de Carl Andre já foi praticamente toda consumida pelo fogo, a voz *over* afirma: “Conforta-me saber que todo o meu corpo físico foi substituído mais de uma vez desde que ele fez esse retrato de seu rosto. Entretanto, eu percebo que meu sistema nervoso central é uma exceção”. Repondo o movimento do filme, a foto a seguir será, finalmente, o autorretrato de Frampton. Entretanto, não há nada nela a indicar que se trata do verdadeiro retrato do cineasta. Desconhecendo-se seu rosto, a única maneira de sustentar tal afirmação é o aprendizado da regra compositiva do filme, mas, sendo este o momento em que isso acontece, ainda é cedo para se ter certeza dela, de modo que a autoimagem não parece encontrar subsídios para se autenticar. Nesse contexto, a declaração que encerra a descrição do retrato vem como a explicitação de uma dinâmica norteadora do filme de substituição, ou melhor, renovação e deslizamento, não tanto do corpo físico, mas da imagem e, por conseguinte, da identidade de Frampton.

Ecoa nessa enigmática declaração a que, colada ao autorretrato, refere-se à foto da vitrine do marceneiro por vir. Dizendo que havia feito meia dúzia de fotos sobre o mesmo assunto, o narrador completou:

Um ano depois, aconteceu de eu comparar as fotos dos seis negativos. Fiquei perplexo! No meio de minha preocupação com as falhas do meu método, a vitrine mudara muito mais do que minhas fotografias com o passar das estações. Eu achava que meu tema [*subject*] era imutável e minha própria sensibilidade flexível. Mas eu estava enganado.

Tal como a declaração anterior, essa também explora a oposição entre transformação e permanência. A construção semelhante das frases – ambas estruturadas pelo confronto entre uma instância fixa e outra móvel – e a proximidade entre elas permite-nos uma analogia entre, de um lado, a mutabilidade do “corpo físico”, que felizmente já mudou muitas vezes, e do “tema”, que ele, enganando-se, achava imutável, e de outro, entre a estabilidade / inflexibilidade de seu sistema nervoso e de sua sensibilidade.

Mas o que torna essa analogia esclarecedora é a ambiguidade inerente ao termo *subject*, impossível de ser mantida na tradução, pois *subject* é, além de assunto/tema/objeto, o sujeito gramatical em uma oração. Enunciada sobre o autorretrato já em avançado estado de combustão, após um primeiro deslizamento de identidades, e sem que tenhamos visto a imagem à qual ela se refere, a frase permite-nos trazer à tona o sentido gramatical do termo e ver na sobreposição entre sujeito e assunto/objeto a duplicação do autor em um “eu” e um “não eu”.

Assim, por contaminação e transferência – efeito do dispositivo do filme – a vitrine (o *subject*) torna-se o desdobramento, a nova pele de um corpo físico que, não obstante, já fora substituído anteriormente: lembremos que é com Carl Andre que ele se identifica em um primeiro momento. Entre a imagem de Andre, a descrição de seu autorretrato, o próprio autorretrato e a descrição de seu sujeito-objeto (vitrine), há um processo de desenraizamento e substituição da imagem de si. Esta projeta-se, desliza e perde, a cada nova fricção, a possibilidade de se religar a uma origem que a autentique.

Frampton também explorou essa ambiguidade na descrição que forneceu do filme:

Meu objeto [*subject*], na desprezível expectativa de ser tomado por um homem do seu tempo, havia praticado autoapagamento por uma década ou mais. Fui então forçado a examinar seus restos materiais, como um arqueologista separando fragmentos de vasos quebrados.

Como ele já tinha sido eu, eu sabia exatamente onde procurar. Fora ocasionais dívidas e alguns documentos, ele tinha deixado milhares de fotografias feitas durante seu aprendizado na arte que eu exponho.

No caso acima, o objeto de Frampton é ele mesmo no passado. E, entretanto, é como um objeto, um outro,<sup>10</sup> que ele refere-se a si mesmo. Ou melhor, como um *sujeito-objeto*, termo que, aliás, melhor convém à ambiguidade de *subject*.

O próximo movimento no sentido de um desligamento entre o eu da enunciação e sua imagem será entre a sequência sete e oito. A foto vista é a de James Rosenquist em seu ateliê, e a descrição da foto que ouvimos é de uma janela empoeirada, sobre a qual alguém escrevera com os dedos: “Eu gosto do meu novo nome”. Essa é a segunda foto, de uma série de três, com superfícies envidraçadas (vitrines ou janelas) tornadas visíveis seja por terem poeira depositada, seja por refletirem o que está adiante. Não por acaso, todas essas fotos marcam momentos de deslizamento e indefinição da identidade.

A consciência e a conquista da identidade passam, sabe-se, pelo reconhecimento da própria imagem refletida. É ao se reconhecer no espelho e identificar a imagem refletida como sua, e não de um outro, que a criança adquire a consciência de si como sujeito, e entra para a linguagem como um “eu” falante.

10 Mesmo ao usar o pronome da terceira pessoa, é como um objeto, ou como a um sujeito fora da relação de pessoa, e, portanto, destituído da possibilidade de constituição de uma no ato de fala, que ele refere-se a si mesmo. Segundo Émile Benveniste, a terceira pessoa é a “forma verbal que tem por função exprimir a ‘não pessoa’. (...) Ela é a forma não pessoal da flexão verbal. (...) Enquanto o ‘eu’ e o ‘tu’ adquirem no ato de um discurso uma unicidade específica (o ‘eu’ que enuncia e o ‘tu’ ao qual ‘eu’ se dirige são cada vez únicos), ‘ele’ pode ser uma infinidade de sujeitos ou nenhum. (...) É por isso que o ‘*je est un autre*’ de Rimbaud fornece a expressão típica do que é propriamente a alienação mental em que o eu é destituído da sua identidade constitutiva”. Ver Benveniste, Émile. *Problemas de linguística geral 1*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991. pp. 247-259.

Ora, se a fotografia é o lugar por excelência da identidade, da fixação da identidade, o vidro, em sua precária capacidade reflexiva, é o lugar do transitório. Diferentemente de todas as outras formas de representação, na fotografia, o ser retratado esteve em realidade diante da objetiva, postado exatamente tal como foi registrado. É isso que assegura à fotografia seu poder autenticador: não se escapa ao próprio rosto. Pode-se forjar um novo nome, uma nova assinatura, mas com a fotografia, o rosto está condenado a coincidir com sua imagem. Com o advento da fotografia, pela primeira vez a identidade passa a estar submetida à imagem: os bancos de fotografia tornam possível reconhecer e identificar os cidadãos, de forma que não se pode mais fazer qualquer coisa sem temer a condenação futura que sua imagem armazenada e então reconhecida poderá lhe impingir.<sup>11</sup>

Podemos pensar o nascimento da fotografia como uma vitória do homem sobre a transitoriedade do vidro. O primeiro suporte usado para fixar a imagem fotográfica foi uma chapa de vidro preparada com emulsão fotográfica. Por causa dos sais de prata, a imagem negativa podia fixar-se em uma superfície cuja capacidade reflexiva é transitória e precária. O reflexo no vidro é sempre efêmero e contingencial: depende de uma série de outros fatores que lhe são exteriores, em especial a luminosidade à frente e atrás de sua superfície. Efeito secundário da transparência do vidro, o reflexo mescla-se, a depender da posição da luz, com aquilo que o vidro dá a ver. A consequência disso é que, com frequência, o dentro mistura-se com o fora e o sujeito do olhar vê-se projetado no objeto de seu olhar.

Se o ego é constituído pela apreensão da imagem de si pelo sujeito, com o vidro ele só tem uma imagem parcial, cubista, de um eu dissolvido no mundo, confundido com o seu não eu. Em *(nostalgia)* Frampton explora deliberadamente os poderes de reflexão e transmissão do vidro no seu projeto de desmonte da identidade.

O ápice desse processo acontece com a terceira imagem onde há vidro. A foto em questão é do estúdio de Michael Snow e foi realizada para ilustrar o cartaz de uma exposição do artista. Nela vê-se o que parece ser uma sala dentro do estúdio do artista, separada deste por uma grande janela de vidro vista em sua extensão. Atrás da janela,

<sup>11</sup> Ver Gunning, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: Charney, L., Schwartz, V. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. pp 39-80.



(*nostalgia*) © Estate of Hollis Frampton

apoiadas sobre duas paredes, há algumas pinturas de Snow que integram a série *Walking Women* (1967), composta por silhuetas de mulheres andando. Ao lado esquerdo, olhando, ao que parece, em direção à janela e à câmera, está Michael Snow. A iluminação frontal faz com que sua sombra seja projetada na parede atrás dele, próxima à imagem de uma *walking woman*. O vidro ainda reflete vários outros objetos que não estão no campo de visão, fazendo com que a composição se pareça com a de uma colagem onde não é possível identificar o que está atrás do que está na frente, o que vem primeiro e o que vem depois. Contribui para isso o fato de que atrás do vidro, as imagens da série *Walking Woman* sejam, em grande parte, apenas silhuetas, sombras sem os corpos que as projetaram. Completando esse jogo de sombras projetadas e duplicadas está, ao lado direito, o reflexo da câmera de Hollis Frampton. O texto introdutório dessa foto diz:

Se você olhar de perto, verá à esquerda, e por *transmissão*, Michael Snow, e *refletida* à direita, minha câmera. (...) Acredito que Michael Snow tenha ficado satisfeito com a fotografia, como eu fiquei. Mas ele definitivamente não gostou do pôster. Ele disse que eu havia escolhido uma fonte que fazia-o parecer-se com um convite para um evento de igreja.

Eu lamento dizer que ele estava certo. Mas era muito tarde. Não havia nada a se fazer. Toda essa história me perturba muito. Eu gostaria de poder me desculpar com ele.<sup>12</sup>

Saber que este texto é lido, não por Frampton, mas por Michael Snow, torna fantasmático e esquizofrênico esse jogo de sombras, reflexos e duplicações. Por transmissão e reflexão Snow e Frampton são colocados em uma perpétua tensão da qual o filme retira um prazer malicioso. Frampton vira Michael Snow na primeira pessoa do narrador, ao mesmo tempo que Snow vira Frampton na primeira pessoa do autor do texto. Teoricamente, Snow transmite o texto de Frampton, e Frampton reflete-se na voz de Snow, entretanto, não há nada que assegure essa divisão clara entre narrador e autor no interior da linguagem e do pronome pessoal “eu”.<sup>13</sup>

Como apontado por Benveniste, os pronomes pessoais da primeira e segunda pessoa integram uma classe específica de signos, os dêiticos, que permanece vazia enquanto um ato de enunciação não os municia com um objeto referencial. O “eu”, assim como o “tu”, mas também o “isto” e o “aquilo”, só assume corpo e realidade uma vez inseridos em uma situação discursiva. Eles têm uma relação axial com o seu objeto, apontam a partir de um ponto discursivo para aquilo a que se referem. Uma vez modificado esse ponto de vista discursivo, muda-se o preenchimento do signo (em um diálogo, a cada troca de locutor, o “eu” passa a ser “tu” e vice-versa).

Há na fotografia duas imagens de dois artistas: uma tem rosto (Michael Snow), outra não (a câmera de Frampton). Essa segunda é a autoimagem metonímica plausível para todo e qualquer fotógrafo: uma câmera. O sujeito do enunciado, mas também o da enunciação, não tem rosto; entre o “eu” e a “minha imagem” perde-se a singularidade da face, a unicidade do que lhe é inalienável. Os deslizamentos identitários do filme culminam nesse momento de indefinição total, de esvaziamento do sujeito, que escorrega do autor para o narrador, até virar a sombra de uma imagem genérica, reflexo de uma técnica que prescindiu do homem, que pode ser de Frampton, de Snow, de todo mundo ou de ninguém.

Vemos aí o colapso do pronome pessoal sob cuja guarda se coloca a subjetividade no seu processo de externalização via linguagem. A expressão unívoca do “eu” se vê questionada por uma espécie de indecisão quanto à localização do sujeito, e o “eu” passa a ser uma forma vazia, suscetível de ser preenchida e atualizada a cada instante: Carl Andre, Hollis Frampton, Michael Snow, vidro, uma câmera.

<sup>13</sup> Essa troca de papéis entre ambos já fora posta em prática três anos antes, durante uma conferência-performance de Frampton. Ver “Uma conferência”, p. 68-75 desta publicação.

## **Desautenticar a identidade, desautorizar a história**

Esse desmonte da identidade se dá em cascata, serialmente, progressivamente. Pois, assim como o som, adiantando-se à imagem, lança-nos em direção a ela, mas de forma que sempre chegamos tarde demais, quando outro som já renovou o mesmo movimento, a identidade desdobra-se entre uma sequência e outra sem nunca encontrar seu ponto de ancoragem, pois a cada salto um novo dado é introduzido.

Não se trata apenas de um movimento irrefreável para frente, mas de um movimento que não pode ser integralmente retraçado no sentido contrário de forma a reencontrar o momento original e autenticador da identidade. Esta já começa falseada: Frampton é primeiro Carl Andre, depois ele mesmo, uma vitrine, uma janela e então Michael Snow. O encontro de sua verdadeira imagem consigo mesmo (o eu da enunciação) é apenas um momento em uma série, e portanto não mais crível que qualquer outro. A própria ideia de começo ou origem é relativizada em *(nostalgia)*, a primeira foto é a única apresentada sem um texto que lhe anteceda, e sugere que o filme pode expandir-se para um antes infinito, assim como pode continuar para o seu depois, com a foto não mostrada.

De fato, não há estabilidade possível nesse filme nem para a identidade nem tampouco para os sentidos. As fotos são duplamente destruídas: pelo fogo e pela fricção com uma narração que as destitui das histórias para a quais deveriam apontar. Se Frampton queima fisicamente as provas de sua existência pregressa, é porque antes desautoriza-as.

O divórcio entre o pronome pessoal e a identidade / subjetividade do sujeito da enunciação é, em *(nostalgia)*, contíguo a essa desautorização. Assim, logo depois do desmonte final da ideia de uma identidade una com a foto de Michael Snow, o filme dirige seu último golpe contra as fotografias, mais especificamente contra a “inaudita confusão entre verdade e realidade” que marca a leitura das fotos.

A última fotografia mostrada pelo filme não foi produzida por Frampton, mas retirada de um jornal. A imagem traz um homem agachado, próximo a algumas árvores, com um punhado de frutas na mão e diante dele há várias outras que parecem boiar na água. Em função de sua origem, a imagem é menos definida e mais saturada que

as anteriores, dificultando a identificação de seus detalhes, e, além disso, sendo mais fino que o papel fotográfico, o papel jornal queima bem mais rápido, o que nos deixa com menos tempo para poder vê-la e identificá-la. Na sua apresentação, que no filme acompanha a fotografia anterior, o narrador tenta fornecer uma “explicação plausível” para a cena, sugerindo que o homem é um agricultor do Texas, com plantações próximas ao Golfo do México inundadas depois de um furacão. Ele ainda sugere que o homem está ressentido com o fotógrafo.

Em seu estudo sobre fotografias, Siegfried Kracauer descreveu como fotos antigas tornam-se a-históricas nas mãos de estranhos. A fotografia a-histórica, ele argumenta, cria um *continuum* espacial que não carrega nenhum sentido; apagando a história, ela traz apenas os restos da natureza. Essa facilidade para registrar a natureza empírica não é a natureza em um sentido positivo, isto é, a imediaticidade da *physis*, mas, ao contrário, a negação da história. Quando a fotografia registra a história, ela imediatamente aniquila qualquer contexto histórico.

A primeira operação de (*nostalgia*), repetida em cada uma das treze sequências, é o atrito entre a foto e uma história que não lhe pertence. Em um primeiro momento, nós, desconhecendo por inteiro o lugar de onde vem a foto e sua história, estamos aptos a acreditar em qualquer história plausível e verossímil: um homem que desconhecemos pode ser Carl Andre, Frank Stella, Hollis Frampton ou um agricultor; um outro, segurando várias frutas, pode ser um agricultor, um explorador, um turista ou um artista. Entretanto, o acirramento do atrito e a impossibilidade de fixar as histórias coloca-nos mais em posição de frustração e dúvida que de crença. No início do filme, o atrito não abala por inteiro a verossimilhança e a plausibilidade. Mas, à medida que o filme progride, cresce a distância e o atrito entre texto e imagem, e esta se vê testada na sua relação com a verdade e a realidade. Sobra a fotografia como rastro e fulguração de uma realidade dada, mas sem a mediação da história e do sentido necessária para religá-la ao passado.

Chamo a atenção para o parentesco semiótico explorado por Frampton entre o pronome pessoal da primeira pessoa e a fotografia: a indicialidade. Fotografia e dêiticos estão ligados por uma relação de contiguidade àquilo a que fazem referência. Como setas, eles apontam para seus referentes e são deles totalmente dependentes: a foto de uma cadeira, ao contrário da pintura de uma cadeira ou da palavra cadeira,

precisa de uma cadeira específica; o isto, o aquilo, o eu e o você são formas vazias sem a cadeira para a qual apontam ou o sujeito que diz e aponta.

Em (*nostalgia*) o esvaziamento da identidade nos deslizamentos do eu é equivalente ao esvaziamento da fotografia no seu atrito com as histórias disjuntamente narradas. Esses esvaziamentos minam a possibilidade de autenticação da realidade e da subjetividade, sem que, entretanto, se descarte essa possibilidade. Ao renovar a cada sequência as possibilidades de significação da imagem e do pronome pessoal, Frampton abre a linguagem referencial para um jogo infinitamente renovável. Separa-se, desse modo, a validade estrutural de uma forma (no caso, o dêitico e o índice) de sua suposta verdade referencial. A operação central de (*nostalgia*) é o estímulo e a suspensão do movimento axial inerente ao dêitico e ao índice: o espectador está sempre em busca da imagem que corresponda ao texto e do sujeito a que se refere a pessoa gramatical. Entretanto, como o objeto é sempre respondido, resta apenas o movimento, mas não propriamente a identificação.

Podemos pensar em (*nostalgia*) como um filme de eleição poética, ou de amadurecimento de um artista se entendermos esse processo como sendo também o de elaboração crítica de um legado e um repertório artístico que passa pelo alto modernismo literário de Ezra Pound, James Joyce, T. S. Eliot e pela iconoclastia de Duchamp. Se Frampton narra o seu amadurecimento, ele narra, não obstante, seu movimento de libertação, desapego e separação de si consigo mesmo. Tornar-se cineasta, é abrir mão de falar “Eu”; mas não por pudores moralistas ou humildade humanista, e sim por uma crença ética e estética de que os problemas mais interessantes da arte são formais e não subjetivos.

# filmes

## **Zorns Lemma**

1970, 16 mm, 60'

“*Zorns Lemma*, de Hollis Frampton, estrutura-se de acordo com um sistema axiomático binário. O primeiro axioma é indicado pelo título do filme, que se refere à teoria matemática dos conjuntos: “O Lema de Zorn. O princípio maximal: se T é parcialmente ordenado e cada subconjunto totalmente ordenado tem uma quota superior em T, então T contém ao menos um elemento maximal”. O segundo axioma deriva-se da filosofia mística apresentada por Robert Grosseteste em *On Light, or the Ingression of Forms*, que oferece uma filosofia aristotélica para expressar uma teologia, ontologia e cosmologia da luz. Um trecho desse texto é lido na terceira parte do filme. Esses dois axiomas aparecem no texto recitado na primeira parte do filme, uma lição escolar da cartilha das escolas primárias de Massachusetts, chamada *The Bay State Primer*. A produção dos conjuntos e subconjuntos na segunda parte do filme é determinada por um sistema ordenado pelo alfabeto (simplificado) de 24 letras do inglês tal qual usado na cartilha. O axioma matemático opera sobre a ordem alfabética do texto; o axioma teológico opera no conteúdo bíblico do texto. Assim, o sistema axiomático binário articula-se de acordo com uma dupla codificação: estrutural e ontológica.”

Allen S. Weiss, *Frampton's Lemma, Zorn's Dilemma*

## **Hapax Legomena**

1970, 16 mm, 200'

“‘Hapax legomena’ significa, literalmente, ‘coisas ditas uma só vez’. Esse jargão acadêmico grego se refere a aquelas palavras que ocorrem somente uma vez na obra de um autor, ou em toda uma tradição literária. O título abrange um ciclo de sete filmes que formam um só trabalho composto por partes destacáveis que podem ser vistas separadamente por suas próprias qualidades. O trabalho é uma autobiografia oblíqua, vista em foco estereoscópico com a filogenia da arte do cinema, e de



*Zorns Lemma*, 1971 © Estate Hollis Frampton

acordo com a recapitulação que tive de fazer ao longo do meu próprio desenvolvimento como cineasta. *Hapax Legomena* incorpora aquilo que pude aprender enquanto o fazia, e inclui minhas próprias largadas falsas e meus becos sem saída... o que T.E. Hulme uma vez chamou de ‘as caminhadas geladas e as linhas que levam a lugar nenhum’. Essa ‘visão dupla’ – isto é, a superposição de um mito pessoal da história de sua própria arte em um registro factual da própria persona – certamente não começou comigo. Pelo menos acredito que vejo imenso precedente nos dois últimos livros de James Joyce.”

Hollis Frampton, catálogo da Film-Makers’ Cooperative

**(nostalgia)**

***Hapax Legomena 1***

1971, 16 mm, 38’

“Os primeiros projetoristas costumavam fazer um truque ao começar a projeção de um filme: com a imagem congelada, começavam a rodar o filme lentamente. Ao animar o *still* dessa maneira, eles pareciam libertar o movimento que estava latente naquele único quadro; eles sopravam, como diz o ditado, vida ao filme. Juntamente com o encantamento que traz a mudança da quietude ao movimento, outro tanto de mudanças elementares emerge no movimento da fotografia ao filme. A capacidade de tomar a imagem, contemplá-la sozinha infinitamente, vê-la sob a luz, compensa o risco, a contingência e a total plasticidade do tempo que esse meio exasperante impulsiona. *(nostalgia)* não somente faz fotografias se moverem, mas também adiciona linguagem à imagem. O fato de que a linguagem não se encaixa totalmente, de que as fotografias estão se queimando e que quase não há tempo de contemplar o filme calmamente, somente aumenta os tipos de tensão que habitam a exibição de filmes em geral. Pois, uma vez que as imagens começam a se mover, a perspectiva de que a linguagem não pode contê-las ameaça qualquer fé imutável na compreensão total. A reprodução fotográfica diretamente traduz uma coisa em uma imagem com luz e sombra; ela é tão primitiva e estável quanto um molde de cerâmica. A emulsão de gelatina de um filme, no entanto, é feita de ossos de animais. Ela se corrompe.”

Rachel Moore, *Hollis Frampton: (nostalgia)*

***Poetic Justice***  
***Hapax Legomena 2***

1972, 16 mm, 31'

“*Poetic Justice* é um filme inteiramente composto de tomadas de páginas de um roteiro. Começando com uma tomada não numerada de uma pilha de folhas brancas em uma mesa entre um vaso de cacto e uma caneca de café, tomadas sucessivas revelam um roteiro de 240 tomadas – com um título ou cena descrito em cada página –, divididas em quatro *tableaux*. O filme termina com uma tomada não numerada de uma pilha de páginas em branco na qual repousa uma luva cinza de borracha. O texto é dividido em quatro partes, em uma narrativa de simplicidade quase genérica, em que os protagonistas são indicados somente pelo uso da variante pronominal, no modo indicativo ou possessivo: eu, eu mesmo, você, vocês, você mesmo, seu/sua [your] amante; meu/minha [mine], seu/sua [your], seus/suas amantes.”

Allen S. Weiss, *Poetic Justice: Formations of Subjectivity and Sexual Identity*

***Critical Mass***  
***Hapax Legomena 3***

1971, 16 mm, 26'

Com: Frank Albetta e Barbara DiBenedetto

“*Critical Mass* é, primariamente, a dramatização de uma briga doméstica, uma ‘cena’. Seu título é derivado, como era frequentemente o caso, de terminologia científica, e refere-se à quantidade de combustível nuclear necessária para sustentar uma reação em cadeia; na ausência de combustível suficiente, uma insuficiência de nêutrons provocará o enfraquecimento da reação. A perspicácia do título está não somente em sua adequação metafórica, mas na conscienciosa precisão de sua pertinência, pois essa briga doméstica, como a maioria, arrefece de tempos em tempos em sua repetição obstinada e exaustiva; ela se desmantela, deixando a tela vazia, estonteante. A abertura de *Critical Mass* é uma tela preta, com a trilha do casal em plena discussão, trocando acusações, recriminações, ameaças. A edição de Frampton, nos dois parâmetros deste filme envolvendo personagens em diálogo, distrai o espectador das brigas nessa pequena comédia de suspeitas e infidelidade, uma modalidade já consagrada do cinema

tradicional, por meio de interferência, fragmentação, repetição; seu padrão extravagantemente gago de gestos e sons reforçando o padrão irremediavelmente circular dessa transação. [...] As imagens da segunda seção do filme permanecem constantes em duração, enquanto as partes sonoras foram editadas para se expandir e contrair, entrando e saindo de sincronia. Frampton via essa tarefa como a concepção de um plano rigoroso para a organização do material de maneira que continuaria a 'rimar' de várias formas com os incidentes encenados. 'Tinha de repetir para sair do ritmo estonteante, de forma que cada um daqueles berros (...) eles são de fato elocuições (...) fosse tratado não como parte de uma frase, mas como se fosse uma palavra, um tipo de palavra primal, que exauriu completamente a possibilidade de sintática normal...'. A complexa polifonia dos cortes dissociativos projeta a incontável cadeia de recriminação, de violência suspensa, em vez de impedida, não resolvida, não resolvível."

Annette Michelson, *Frampton's Sieve*

***Travelling Matte***  
***Hapax Legomena 4***  
1971, 16 mm, 33'

"'Travelling matte' é, naturalmente, um termo técnico em Hollywood. Em Nova York, por outro lado, é grego, eu acho. Para aqueles que não conhecem o delicioso e arcano jargão do cinema ou da indústria filmográfica, um *travelling matte* é um truque usado quando se quer colocar, bem, vamos ver, John Wayne andando a cavalo contra o pano de fundo do Parque Nacional Glacier, ainda que ele esteja somente cavalgando Old Bobbin em uma esteira nos Pinewood Studios. É um tipo de processo de simulação que envolve imprimir John Wayne no espaço de um buraco que tem a sua própria forma e imprimir o Parque Nacional Glacier em um buraco com o formato de tudo o que não é John Wayne. Em outras palavras, há um par de silhuetas macho e fêmea usadas para bloquear a primeira e depois a outra. É um processo relativamente sofisticado e tem a ver com a mudança de forma da figura principal, a gestalt central, da imagem da tela. Diretamente conectado com a passagem do tempo, este é um filme calmo."

Hollis Frampton, *Three Talks at Millennium*

**Ordinary Matter**  
**Hapax Legomena 5**

1972, 16 mm, 36'

“Eu acho que existe matéria extraordinária. Quase tudo no mundo é feito de matéria ordinária. Mas esse título surgiu de algo... simples, de certa forma. Pensamos em matéria como sendo gás, líquidos e sólidos, digamos; como tendo três estados, e estes são aqueles que experimentamos diretamente. Mas há algo que todos os físicos chamam de plasma, que é um gás muito atenuado: um átomo de hidrogênio; depois, dali a alguns metros, aparece outro átomo de hidrogênio... Ou seja, ali não há quase nada. E este plasma se comporta de forma muito diferente da matéria ordinária. Bem, na verdade, a maior parte da matéria, a maior parte da substância do universo, do universo todo, não é a matéria ordinária com a qual estamos familiarizados, mas sim este plasma, e estamos ligados a estes pequenos pedaços de coisas densas e organizadas, e assim a gente segue viajando como se fosse a coisa mais ordinária do mundo. Mas, na verdade, é um caso muito especial, de fato, no universo (...). Eu acho que penso nele como um tipo de *Travelling Matte* acelerado; o olho está tateando e se agarrando e cambaleando, e por aí vai. E em *Ordinary Matter*, a necessidade de se preocupar, de alguma maneira, com essas palavras e fotos *still*, e tudo o mais, ficou para trás. *Ordinary Matter* é, para mim, um tipo de mergulho de cabeça extático (e ele passa pela natureza, pela arquitetura, pelos pontos altos da civilização contemporânea, e pelos monumentos mais antigos que temos – seu escopo no tempo e no espaço é tão amplo...) e finalmente o olho que estava tentando ver o que está fora, por meio do buracozinho, pelo punho, se abre em *Travelling Matte*, e, de fato, até certo ponto, olha para fora, ou sente que olha, e termina com algo que é uma imagem muito antiga nos meus olhos, de correr pelas plantações de milho quando era criança, com as folhas batendo em meu rosto e o sol na minha pele e por aí vai...”

Hollis Frampton em entrevista com Jonas Mekas, *Movie Journal*

***Remote Control***  
***Hapax Legomena 6***

1972, 16 mm, 29'

“Vale notar, ainda, que o último segmento que Frampton filmou para Hapax Legomena, embora seja o sexto na ordem de projeção, tenha originalmente recebido o título duchampiano de *Given*: . . . antes de ele finalmente escolher *Remote Control*. Essa parte e *Travelling Matte* são meditações complementares sobre a relação do vídeo com o filme: um, sob o ponto de vista de um observador estático, reconstruindo a narrativa de programas de televisão por meio de uma montagem com apenas um quadro; e o outro, destacando o corpo em movimento de um artista enquanto ele filma uma longa tomada contínua em que tapa a imagem com sua mão.”

P. Adams Sitney, *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*

***Special Effects***  
***Hapax Legomena 7***

1972, 16 mm, 11'

“Eu queria afirmar e celebrar o quadro do filme em si. Porque muito daquilo que sabemos agora, muito de nossa experiência, é algo que chega a nós por meio de um quadro. Parece ser um tipo de sinônimo de consciência. Eu só vi as pirâmides do Egito dentro de um enquadramento. Somente vi – infinitas coisas –, a maioria daquilo que acredito ter experimentado, de fato vi no cinema, vi dentro daquele enquadramento. Mas, ao mesmo tempo, esse é o meu enquadramento, e não o de todo mundo. Então, em vez de filmá-lo como um monumento inabalável, filmei à mão, com uma lente longa, e me coloquei em uma posição em que seria impossível segurar a câmera com estabilidade (...) Esse é meu enquadramento próprio, essa é a vibração, vamos dizer, da minha própria imaginação e do meu próprio corpo em relação àquela possibilidade delimitada de consciência. E, daí, você pode imaginar o que quiser dentro dela.”

Hollis Frampton em entrevista com Jonas Mekas, *Village Voice*, 1973

## Bibliografia selecionada

- Frampton, Hollis. *Circles of Confusion: Film. Photography. Video. Texts 1968-1980*. Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1983.
- Frampton, Hollis. Por uma meta-história do filme: notas e hipóteses de um lugar-comum. In: *Arte & Ensaio*, n.º 21, dezembro, 2010.
- James, David E. That Part of Film We Call Hollis Frampton. In: *Allegories of cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Jenkins, Bruce (org). On the camera arts and consecutive matters: the writings of Hollis Frampton. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology, 2009.
- MacDonald, Scott. *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Michelson, Annette. Frampton's Sieve. In: *October*, n.º 32, Spring, 1985.
- Moore, Rachel. *Hollis Frampton: (nostalgia)*. Londres: Afterall Books/MIT Press, 2006.
- Simon, Bill. "Reading" Zorns Lemma. In: *Millennium Film Journal*, vol. 1, n.º 2, Spring-Summer, 1978.
- Sitney, P. Adams. Hollis Frampton and the Specter of Narrative. In: *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. Nova York: Oxford Press, 2008.
- Weiss, Alan S. Frampton's Lemma, Zorn's Dilemma. In: *October*, n.º 32, Spring, 1985.



# Ernie Gehr

# Notas para uma exibição no MoMA

Ernie Gehr

Notas acompanhando um programa com filmes do cineasta, no MoMA (Museum of Modern Art), em fevereiro de 1971. Em 1977, elas foram revisadas e incluídas em *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, organizado por P. Adams Sitney (Nova York: Anthology Film Archives, 1978). Gentilmente cedido por Ernie Gehr.

Uma fotografia tem a ver com uma intensidade particular de luz, uma imagem, uma composição congelada no tempo e espaço.

Um plano tem a ver com uma intensidade variável de luz, um balanço interno de tempo que depende de um movimento intermitente e de um movimento dentro de um dado espaço dependente da persistência da visão.

Um plano pode ser um filme, ou um filme pode ser composto por um número de planos.

No que se refere ao filme, um *still* busca usar e perder uma imagem através do tempo e espaço. Nos filmes representacionais, por vezes, a imagem afirma sua própria presença como imagem, entidade gráfica, mas com frequência serve como veículo de um evento capturado fotograficamente. A maioria dos filmes ensina ao filme a ser uma imagem, uma representação. Mas um filme é algo real e como coisa real não é uma imitação. Ele não reflete a vida, ele encarna a vida da mente. Ele não é um veículo para ideias ou retratos de emoções fora de sua própria existência como ideia dramatizada. Um filme é uma intensidade variável de luz, um balanço interno de tempo, um movimento dentro de dado espaço.

Quando comecei a fazer filmes eu acreditava que as imagens das coisas deveriam estar nos filmes, se isso significasse algo. Isso é o que quase todo mundo que fez alguma coisa que valesse a pena em cinema fez e continua fazendo, mas de novo isso tem a ver com tudo o que uma fotografia é - uma representação. E quando realmente comecei a filmar encontrei essa pequena dificuldade: nem o filme, nem filmar ou projetar, tinha a ver com emoções, objetos, seres ou ideias. Comecei a pensar sobre isso e sobre o que um filme realmente é e como eu o vejo, o sinto e o experiencio.

*Morning* [1968] e *Wait* [1968] foram os primeiros trabalhos nos quais busquei romper as contradições essenciais da fotografia e do plano, enfatizando enormemente o fotograma fixo - cada fotograma - como uma intensidade particular de luz, uma composição congelada no tempo e espaço, e suas diferenças e relações com o plano/filme. Disso surgiu um novo balanço no plano e no fotograma (agora visto, ao invés de visto através). O filme converteu-se em um arranjo de fotografias.

*Reverberation* [1969] começou como uma tentativa de retrato, uma representação de um conceito de uma situação de vida através do filme, e sua realização transformou-se em uma apresentação do próprio



*Still*, 1971 © Ernie Gehr

movimento físico do filme, ancorando a foto-memória das pessoas/objetos/ suas relações em um campo de força cinemático, no qual as imagens são oferecidas e simultaneamente removidas por energias conflitantes.

O som tal como sai de um alto-falante tem uma qualidade própria. Não importa o quão próximo reproduza o som de seres vivos ou objetos, essa qualidade é sempre o som do projetor, dos cabos, dos tubos e das caixas. Essa é sua atualidade. E pode ser ouvido e experimentado como som, uma forma de energia.

*History* [1970]. Movimento em um plano sem perspectiva no qual inferimos uma luta pelo espaço-forma determinado por necessidades internas. Movimento e contramovimento. O passo que toma o olho-cérebro de uma superfície a um ponto de luz e a um ponto de escuridão. Todo o processo de ver algo ao ver. O processo de ver e perceber o filme. O que acontece ao filme quando ele é exposto à luz. Quando ele é revelado. Como ele se torna a forma que é o filme. História. O filme em seu estado primordial no qual padrões de luz e escuridão – planos – são ainda indivisíveis. Como a ordem natural do universo, um fluxo ininterrupto no qual o movimento e a distribuição da tensão é infinitamente sutil, no qual uma orientação finita parece impossível (“Afinal, o primeiro filme!”: Michael Snow).

Em *Serene Velocity* [1970] os fatores óticos e psicológicos – persistência da visão/tensão recíproca – que permitem a ilusão cinematográfica do movimento e espaço tornam-se o próprio objeto do filme.

*Still* [1971]. Uma orientação pictórica de uma superfície de luz povoada de sombras opacas, semiopacas e transparentes (aparições de luz). Nossa experiência do plano filtrado (colorido e arrancado) pela imagem fílmica é determinada pelos condicionamentos humanos internos e o desenvolvimento da percepção. (As notas introdutórias sobre *Still* foram escritas especificamente para um trecho de dez minutos do filme ainda em construção exibido naquela noite no MoMa. Elas não foram escritas para a versão final do filme de 60 minutos)

Tradução de Ana Carvalho

# Fantasma da cidade

Gilberto Perez

“Ghosts of the city: The Films of Ernie Gehr” foi publicado originalmente na *Yale Review* 87, n.º 4, em outubro de 1999. Foram excluídos desta tradução os trechos referentes aos filmes de Gehr não exibidos na mostra “Cinema Estrutural”, para a qual esta publicação foi organizada. Gentilmente cedido por Gilberto Perez.

Na recente retrospectiva de Jackson Pollock no museu de arte moderna [MoMA], esbarrei num amigo pintor. Enquanto admirávamos os volteios e a elegância de um quadro abstrato realizado a partir de *dripping*,<sup>1</sup> ele balançou a cabeça e disse que muitos de seus alunos na escola de arte tinham reservas quanto a Pollock porque não conseguiam aceitar a ideia do artista heroico, de uma arte capaz de mudar o mundo. A vanguarda está *démodé*. O artista rebelde, pioneiro, soa elitista. Agora somos todos populistas, e isto significa que gostamos que nossa arte seja popular. O objetivo não é mudar o mundo, e sim obter sucesso nele. Steven Spielberg é um herói mais verossímil para os jovens de hoje em dia.

O cineasta mais comumente comparado a Jackson Pollock é Stan Brakhage, audaz pioneiro do filme de um homem só, o filme de ação não no sentido hollywoodiano – Brakhage é inimigo mortal de Hollywood – mas no sentido em que o trabalho de Pollock, por tornar explícito o esforço que custou para ser realizado, passou a ser referido como *action painting*. Também já foi chamado de “expressionismo abstrato”, termo que se poderia aplicar igualmente a Brakhage, cujos filmes, borrando representações fotográficas com sua câmera e montagem incessantemente assertivas, tendem à abstração em seu frenesi expressivo. Brakhage começou a realizar filmes nos anos 1950, quando o artista heroico aos moldes de Pollock estava em voga, e logo se tornou e – como ainda está na ativa atualmente [1999] – continuou sendo um herói vanguardista. Mas o cinema de vanguarda nunca recebeu o reconhecimento cultural desfrutado pela pintura, e de todo modo, o seu tipo de fúria – a sua “retórica de liberdade expressionista”, como o definiu o crítico de arte Dave Hickey – já saiu de moda há muito tempo.

Em seu livro *Air Guitar*, Hickey recorda a “mudança de paradigma” que vivenciou em meados dos anos 1960 durante uma noite de filmes de vanguarda cuja programação começava com Brakhage e ia até Andy Warhol. Hickey estabelece uma conexão entre o tipo hollywoodiano de filme de ação e o tipo de Stan Brakhage, que:

poderia ser caracterizado tematicamente como “muito nervoso” e meio que a ver com “o cinema em si”. Conforme me lembro,

---

<sup>1</sup> “Dripping” – Técnica de pintura característica do expressionismo abstrato que consiste, em linhas gerais, em salpicar, respingar ou gotejar tinta sobre a tela. [N.T.]

a câmera fazia muitas panorâmicas, voava, tremia, mergulhava e dava zooms – um grande número de explosões (a “própria película” parecia pegar fogo, em dado momento) – e, no geral, havia um pouco mais de montagem do que eu preferiria... Posso imaginar esses filmes voltando à moda agora, neste momento macho revisionista. Hoje, seriam filmes de ação minimalistas – *Duro de Matar* menos Bruce Willis. Naquela época, eram o velho apocalipse de sempre – “pinturas de ação” cinéticas.

O que se seguiu foi um bocado diferente. Em *Haircut*, de Warhol,

a câmera simplesmente ficava ali parada, fixa nesse sujeito que também só ficava ali parado, de lado para a câmera, sentado numa cadeira, como o sobrinho gay da mãe de Whistler, enquanto lhe cortavam o cabelo. Era isso. O barbeiro não estava no quadro. Tudo o que víamos eram suas mãos, as tesouras e o pente voejando em torno da cabeça do sujeito. *Clip-clip! Clip-clip-clip!*

Não podíamos acreditar naquela porra. Isso era realmente entediante. Hipnótico também, naturalmente, mas não hipnótico o suficiente para nos impedir de gemer, quase soltando lamúrias, e de nos revirmos em nossas cadeiras. *Clip-clip!...* E no entanto, assistíamos, e aquilo continuava e continuava. *Clip! Clip-clip-clip!...* E então aconteceu. O sujeito a quem cortavam o cabelo pôs a mão no bolso da camisa, tirou um maço de cigarros e casualmente acendeu um! Ação de verdade! Aplausos. Alegria tumultuosa e libertação! Cantoria, até. E a alegria pode até ter sido irônica (quase certamente foi), mas a sensação de libertação foi bastante genuína...

Claramente o Sr. Warhol tinha encontrado alguma coisa interessante. Era estúpido, mas era também milagroso. Seu filme tinha recalibrado totalmente as percepções de uma sala cheia de revolucionários adolescentes hiperssexualizados para um campo de pequeníssimos incrementos. Seu filme havia restaurado às coisas sua textura e respiração, e depois, com a abertura de um [isqueiro] Zippo, ainda nos havia dado uma pequena pancada de brinde – e isto acidentalmente, não tenho dúvida... Nossos corpos já estavam acostumados a explosões. Os delicados incrementos da resposta individual precisavam ser reinscritos...

Brakhage nos dizia aquilo que já sabíamos como filhos da Guerra Fria, que jamais seríamos livres por mais que tentássemos... o filme de Warhol, por outro lado, dizia-nos o que precisávamos ouvir, que, por mais que tentássemos, não receberíamos ordens.

Extenuante, expressionista, existencialista, buscando alcançar uma liberdade inalcançável, a arte de Brakhage era para Hickey “essencialmente trágica”, ao passo que “as estratégias de autoinibição de Warhol libertaram-no como artista e também a seus espectadores, levando-os a um universo essencialmente cômico”.

A noite da mudança de paradigma de Hickey deu-se em Austin, Texas, onde “nas noites de quinta havia a ‘Noite do Filme *Underground*’ no Y on the Drag”. Outra noite de filmes de vanguarda em meados dos anos 1960, esta ambientada no porão de um edifício no centro de Manhattan, também reuniu Brakhage com outro artista de diferentes disposições. Nesta noite, Ernie Gehr buscou abrigo da chuva. Ele ainda não era um artista; ele não sabia o que era. Ele estivera viajando sem rumo pelo país depois de ser liberado do exército – 99 dias por 99 dólares pela viação Greyhound – e há tempos não punha os pés em Nova York. Ele vagava pelas ruas do centro quando começou a chover, protegeu-se sob a entrada de um edifício e se encontrou num cinema de porão. Nunca lhe ocorrera realizar filmes, e ele nunca ouvira falar de Stan Brakhage, cujo nome agora via impresso num panfleto que anunciava a exibição que estava, por acaso, prestes a começar ali naquele momento. A sessão a que assistiu apenas para escapar do temporal acabou sendo uma revelação para este jovem andarilho que não sabia o que fazer da vida. Não que tivesse digerido facilmente a experimentação de Brakhage, mas lá estava um sujeito que realizava filmes de uma maneira que ele próprio também poderia realizar. Seus olhos foram abertos para possibilidades pessoais enquanto artista num meio que ele até então julgara proibitivamente dispendioso e complicado. Ernie Gehr escapou da chuva e encontrou sua vocação.

Após relatar a história daquela fortuita noite em sua monografia acerca de Gehr, P. Adams Sitney comenta: “Não apenas a obra de Warhol permaneceria para ele como inspiração, ela também assinalaria um cinema de vanguarda diante do qual seus filmes posteriores

representariam uma espécie de antítipo. A subjetividade vulcânica da arte de Brakhage não tem contraparte nos filmes de Gehr, que sistematicamente suprimem a psicologia do realizador”. Em outras palavras, Ernie Gehr é um antiexpressionista. Antes de Brakhage, Maya Deren, fundadora do cinema americano de vanguarda, deralhe já um matiz expressionista. Do ponto de vista técnico, Deren tem elos com o surrealismo, mas ela os negou, e foi acertada ao fazê-lo pois, tematicamente, ela não tem nada da comédia que distingue o surrealista do expressionista em seus mergulhos na psiquê. O modo de Deren, assim como o de Brakhage, é trágico. Seu expressionismo feminino, mais onírico que vulcânico, pode não ter sido tão influente quanto o expressionismo masculino de Brakhage e seu cinema de ação [action filming], porém, eles são o pai e a mãe de um expressionismo cinematográfico americano que, sem dúvida não coincidentemente, surgiu mais ou menos na mesma época do expressionismo hollywoodiano do cinema *noir*. Cada um à sua maneira, tanto Maya Deren quanto Stan Brakhage exaltam o eu acima de tudo, o eu ferido do expressionismo, o eu que impõe sua visão sobre o mundo como quem se vinga dele. Diferentemente de Deren e Brakhage, e como Andy Warhol, Ernie Gehr deixa o mundo ser – aquilo que Hickey chama de a textura e a respiração das coisas.

Porém, contrariamente a Warhol, Gehr não deixa o mundo ser com um olhar inexpressivo. Este olhar fixo de Warhol pode ser libertador ou talvez apenas inexpressivo, mas de todo modo ele pode apenas se render à maneira como as coisas são. O olhar fixo de Gehr é tão retraído quanto o de Warhol, mas não é de maneira alguma inexpressivo. Ele é, em vez disso, transformador; silenciosa porém profundamente transformador. Gehr embosca um pequeno pedaço do mundo, um trecho de corredor, um pouco de rua, a vista de uma janela, e trata-o como um campo no qual sua consciência e seu trabalho podem surtir algum efeito e fazer uma diferença, mesmo enquanto as coisas são como são. E o modo como ele opera essa diferença, se estamos afinados com sua consciência e atentos a seu trabalho, é misterioso, extasiante, formidável. Ele deixa o mundo ser, mas ele faz uma diferença, e isso pode fazer toda a diferença.

Ernie Gehr trabalha sozinho em 16 mm, na tradição do filme de um homem só. Seus filmes não rendem lucros; ele tem o desprezo vanguardista pelo comércio. Sua carreira começou nos dias de ouro

do cinema de vanguarda americano e, notavelmente, prosseguiu sem interrupções, indiferente às modas enquanto nosso clima cultural modificava-se e a vanguarda perdia muito de seu brilho. Talvez por sempre ter sido indiferente a modismos, por nunca ter tido uma postura de herói vanguardista, ele tenha sido capaz de permanecer, ele próprio, o artista nascido naquela noite chuvosa em meados dos anos 1960. As duas dúzias de filmes que realizou nos anos seguintes foram exibidas na última primavera [1999] numa retrospectiva no Museu Americano da Imagem em Movimento [American Museum of the Moving Image], em Nova York. São, com efeito, os filmes de um caminhante na cidade que, de olhos abertos para o lugar em que se achava, encontrou a sua arte. São, como diz Tom Gunning no catálogo que acompanhava a mostra, filmes sobre encontrar um lugar, sobre situar-se no mundo.

O filme mais célebre de Gehr, *Serene Velocity* (1970), tem 23 minutos e a câmera mantém-se sobre um tripé, serenamente estática por toda a duração. Nada se move tampouco no pedaço vazio de corredor institucional ante a objetiva. A velocidade origina-se da própria lente, dos olhos de quem vê. É uma lente zoom e, a cada quarto de segundo, Gehr altera o foco entre dois lugares, para trás e para frente, modificando nossa percepção de distância em rápidas alternâncias, de modo que o corredor parece balançar.

Ele balança só um pouco, num primeiro momento. Depois, os dois pontos focais vão se distanciando gradualmente um do outro, cada vez mais, fazendo com que o corredor balance mais e mais. As paredes e o chão e o teto parecem deslizar para trás e para frente sobre trilhos bem lubrificadas suscitados pelas linhas de perspectiva que convergem no centro da imagem. A velocidade aumenta e aumenta. Estamos bastante cômicos de que se trata de uma ilusão e podemos recuar com serenidade, porém, a ilusão é de qualquer forma tão potente que alguns espectadores se deixam levar pela velocidade que se acelera, alarmante, ao ponto da tontura ou até mesmo da náusea.

Mas acabei entregando a trama. Parte do prazer, parte do mistério de assistir a um filme de Ernie Gehr está em tentar compreender como ele faz o que faz. Nada de efeitos especiais careiros aqui: trata-se de um sujeito que realiza filmes de uma maneira que nós também poderíamos realizar, se ao menos tivéssemos o seu tino para os instrumentos fílmicos e para a visão das coisas, sua rematada inteligência visual.

É curioso que em nosso atual populismo estes filmes que nós também poderíamos realizar sejam considerados elitistas, ao passo que os sucessos de bilheteria da Hollywood corporativa, os *Titanics* imensuravelmente acima dos meios de qualquer um, sejam tidos como fluentes na língua do povo. É um erro pressupor que o populismo significa que ninguém é melhor que ninguém numa determinada coisa; tal raciocínio implica que apenas uma vasta e inumana maquinaria poderia ser melhor que a humanidade comum, e pede, portanto, que nos submetamos à tirania do capitalismo corporativista e que nele busquemos os nossos filmes, bem como todos os nossos desejos e necessidades. Um populismo verdadeiro deveria ser capaz de reconhecer uma humanidade extraordinária.

O corredor moderno, aridamente retilíneo, iluminado por lâmpadas fluorescentes é epítome conhecido da desumanização, o triunfo do artificial sobre o natural, o mecânico trancando o orgânico do lado de fora de nossas vidas. *Serene Velocity* pode ser lido como expressão de uma ansiedade de encarceramento em um tal corredor, o posicionamento fixo da câmera representando assim a sensação de estar preso, a velocidade gradualmente acelerada com a qual o espaço parece oscilar, empurrado e puxado como um fole sobredimensionado que ameaça sair de controle, transmitindo a violência cada vez maior do desejo de destruir aquele lugar. Essa é uma leitura expressionista do filme: nela encontram lugar a tontura e a náusea. Porém, a ansiedade que o expressionismo teria libertado é objetada em *Serene Velocity* com fria geometria, que nos torna cômicos da superfície da tela e dos padrões de linhas e movimentos que estão sendo nela projetados, cômicos de que não estamos dentro do espaço daquele corredor mas fora dele, observando o jogo da luz sobre a tela: o jogo transformador da arte. Isto não é esteticismo puro, não é a arte voltando as costas para a vida, mas arte trabalhando dentro dos limites da vida e usando-os em seu benefício. Trabalhando a geometria do corredor, que acharíamos estéril e aprisionante se lá estivéssemos presos na realidade, *Serene Velocity* usa esta mesma geometria, numa suspensão cinematográfica da realidade, para nos transportar daquele confinamento para o campo do jogo. Uma geometria que seria, na vida, fonte de ansiedade, acaba em vez disso mantendo a ansiedade sob controle através do jogo artístico.

Como já observou o próprio Gehr, há cinco filmes acontecendo

simultaneamente em *Serene Velocity*: podemos assistir às lâmpadas fluorescentes e aos letreiros vermelhos indicando a saída no teto, ou podemos assistir aos reflexos no chão, ou a uma das duas paredes e aos novos objetos – portas, bebedouros, cinzeiros – que surgem à vista nas laterais conforme vão se alternando os pontos focais (surgindo à vista apenas para serem arrancados de volta e ressurgirem no momento seguinte), ou podemos nos concentrar no centro, nas portas duplas no meio do corredor e na extremidade oposta. O centro é o lugar para onde as linhas de perspectiva conduzem nossos olhos, o lugar em que a coisa mais interessante teria sido, de costume, posicionada, porém, como diz Gehr, aqui o centro é o bocado menos interessante da imagem. Nossos olhos são encorajados a observar o periférico, as quatro margens onde tomam forma fascinantes padrões de movimento, encorajados a viajar pela imagem e a escolher o que olhar e para onde ir. A princípio, pode parecer que *Serene Velocity* esteja condicionando nosso olhar a uma moldura estreitamente definida, mas a verdade é que o filme dá à nossa atenção muito mais latitude do que estamos acostumados ao ver um filme. Até certo ponto considerável, Gehr nos permite inventar nosso próprio filme enquanto assistimos. Ao notar algo novo, frequentemente não temos certeza se aquilo já estava lá e não havíamos reparado ou se trata-se de algo realmente novo na imagem. Aquilo que Gehr coloca no filme e aquilo que nós trazemos para ele adentram um intercâmbio que é a nossa experiência do trabalho. É impossível ver duas vezes o mesmo *Serene Velocity*. O filme de fato rompe nossa sensação de confinamento com a liberdade do jogo.

Já no final do filme, quando as portas duplas na extremidade oposta do corredor são trazidas cada vez mais para perto – e, a quartos de segundo alternados, empurradas para mais longe, de modo que se o letreiro de saída parece estar se aproximando ele está, ao mesmo tempo, recuando – algo acontece no centro da imagem que justifica a sua centralidade. As portas duplas no meio do corredor são portas de vidro através das quais podemos enxergar, ao passo que as do final do corredor são escuras e opacas, exceto que, como agora começamos a notar, elas possuem um par de janelas de vidro em sua metade superior que estão gradualmente se iluminando. Isto, ao que parece, é o amanhecer. A escuridão na extremidade do corredor era a escuridão da noite lá fora, coisa que não reconhecemos neste espaço confinado

de luz artificial. A câmera, pode-se então concluir, passou a noite neste corredor institucional esperando o amanhecer. Tudo o que vemos do amanhecer são duas manchas retangulares de luz azulada tornando-se progressivamente mais luminosas. Não é exatamente a luz do dia. A natureza está afastada deste corredor bem como, poderíamos refletir, está afastada do cinema onde nos encontramos sentados. Porém, através do nosso artifício, rompendo nosso confinamento, algo de natural emite um brilho. Se isto é motivo para regozijo, *Serene Velocity* não diz. Enquanto o letreiro de saída se aproxima, ele também recua.

(...) Em *Still* (1969-1971), a imagem de lugar de Gehr nos parece mais familiar. Do ponto de vista de uma janela a nível do chão, observamos um trecho da Avenida Lexington a sul da Rua 33, em Manhattan, o tráfego de mão única e a passagem dos transeuntes, atravessando a rua, entrando e saindo de uma lanchonete – nada fora do comum, exceto pelas sobreposições, as presenças fantasmiais, de outras pessoas, outros carros e ônibus e caminhões habitando o mesmo lugar. Não são fantasmas sobrenaturais, e sim materiais, conjurados sem mistificação ou alarde por duplas exposições realizadas com a câmera. No entanto, esta técnica funciona maravilhosamente no sentido de evocar a misteriosa interação de diferentes tempos na vida de um lugar, horas do dia e do ano, bocados de história social e pessoal que transcorreram aqui. Este é um filme sobre o lugar no tempo, e com o tempo vamos sentindo como este lugar é alegremente assombrado por seus fantasmas. Um admirador, o dramaturgo Richard Foreman, chamou *Still* de uma sugestão do paraíso. É o paraíso encontrado no amarelo dos táxis e no verde de uma árvore do outro lado da rua, na maneira como as coisas visivelmente se encaixam – corpo e fantasma – na tessitura do mundo. É o paraíso que se encontra no tipo mais envolvente de alheação.

*Still* começa no silêncio e no inverno. A árvore está nua, a luz é fraca, e o branco invernal de um carro estacionado ocupa o centro da imagem. Então, de repente, a árvore está em flor e a luz, clara; desaparecidas as longas sombras do inverno, ouvem-se os sons da cidade. O branco invernal cede lugar ao amarelo primaveril duplamente exposto de dois pares sobrepostos de táxis estacionados. Se o interior de um corredor institucional iluminado por lâmpadas fluorescentes “é um ponto de vantagem atípico para ver-se o amanhecer”, como observa Sitney em seu livro sobre Gehr, “um trecho da Avenida Lexington numa temperatura de

quase zero graus é um lugar quase tão atípico para saudar a chegada da primavera”. Porém, trabalhamos com aquilo que temos, e a partir desta vista da janela Gehr compõe um salve urbano à primavera tão comovente quanto seria um bucólico.

No decurso de *Still* a câmera permanece parada. O filme é dividido em oito seções, filmadas em momentos diferentes – e as duas exposições que figuram na imagem representam dois tempos diversos –, mas sempre do mesmo ponto de vista no espaço. As primeiras quatro seções, que perfazem em torno de dez minutos, retratam o inverno. A quinta – que, como cada uma das três seções anteriores, dura em torno de dez minutos – mostra a chegada da primavera. Nesta quinta seção, como observa Sitney, “a interpenetração de profundidades”, o jogo entre diferentes camadas de tráfego, tanto na rua quanto na calçada, sobrepostas na imagem, “torna-se espetacular”. O empolgante intrincamento desta interpenetração torna quase inacreditável o fato de que na imagem há apenas duas exposições sobrepostas, uma mais apagada que a outra. No centro deste jogo de camadas está o amarelo primaveril dos táxis estacionados do outro lado da rua, dois pares sobrepostos, um mais apagado que o outro, correspondente cada um a uma exposição. Conforme os carros vão passando, dependendo da exposição em que foi registrado o veículo de passagem, um par de táxis estacionados será obscurecido e o outro brilhará: o processo é simples, mas os resultados são impressionantes. E se vemos as diferentes camadas como camadas de tempo, a maneira como algumas coisas são obscurecidas pela passagem do tráfego enquanto outras vêm à frente – e o efeito é ainda mais surpreendente quando são as coisas apagadas que vêm à frente – sugere a maneira como coisas aparentemente em seu lugar podem, num átimo, ser enterradas, e coisas parcialmente esquecidas podem vir à tona inesperadamente, a maneira como as coisas que passam engajam de diferentes maneiras as diferentes camadas de coisas já passadas, por vezes suprimindo e por outras ativando as camadas daquilo que um dia existiu, do que recorrentemente já foi, do que pode retornar a qualquer momento, do que continuará a ser.

Ao registrar ambos nas duas exposições, a rua e os edifícios do outro lado da rua formam um chão estável sobre o qual veículos e pedestres deixam traços passageiros, fantasmas ora apagados, ora mais vivos. Os passantes mais vívidos na calçada oposta parecem mais sólidos que os

que passam perto da câmera, que, por sua vez, parecem transparentes contra a rua pavimentada de cinza e cruzada de linhas brancas no canto inferior da imagem; um pedestre cruzando a rua começará no lado mais próximo como um fantasma transparente atravessado pelo tráfego e pelas linhas brancas e ganhará corpo e solidez ao atingir o lado oposto. Corpo e solidez, pode-se concluir, são uma ilusão engendrada pela distância e desmascarada pela proximidade. A vida é um sonho, ou pelo menos o cinema o é. E, no entanto, este sonho de vida urbana possui a textura e a particularidade da existência concreta, e as figuras espectrais estão arraigadas nesta existência, em tudo parte dessa concretude. Como escreve Tom Gunning: “As entidades transparentes movem-se convincentemente sobre superfícies sólidas, recuando da câmera em perfeita perspectiva, negociando rua e calçada com precisão. Em vez de se portarem como fantasmas de sonho, estes seres transparentes cabem perfeitamente nesta cena cotidiana. Mundanos espíritos do lugar, estes fantasmas da rua parecem em casa”.

O encaixe deixa de ser perfeito na sexta seção. Até este momento, ambas as exposições estiveram alinhadas, sua congruência na imagem formando um chão que percebemos como sólido, mas agora podemos detectar uma leve discrepância entre os fantasmas mais apagados e o chão que pisam. E começamos a reparar que os fantasmas mais apagados ficaram ainda mais apagados do que eram em nossa lembrança. Estarão desaparecendo da rua, imaginamos, estes fantasmas que já não se encaixam tão bem? Mas se os fantasmas se tornaram mais apagados nesta sexta seção, as sombras se tornaram mais profundas. Estas não são as sombras longas e magras do inverno que a clara primavera dispersou, mas as sombras mais densas e pesadas do verão, sombras que escurecem a frondosa árvore que proclamava a primavera, sombras repletas de sua própria fantasmagoria. E os fantasmas mais apagados, embora tenham se tornado ainda mais apagados, permanecem mais claros, milagrosamente intocados pelas sombras, e quando adentram as áreas escuras sobressaem, resquícios iluminados pelo sol de um tempo mais radiante. Ou, já que estas parecem ser sombras da manhã, de uma manhã de verão, talvez estes seres apagados que se tornam mais claros deveriam ser lidos como uma prefiguração da luz por vir.

Ernie Gehr tem o sentido de cor e forma de um pintor, seu impacto sobre o olho e sua ressonância na mente. Assim como o azul do manto da virgem parece condensar o céu num velho quadro, também em *Still* a cor dos carros estacionados do outro lado da rua – branco invernal nas primeiras quatro seções, uma faixa de amarelo primaveril duas vezes duplicada na quinta – cristaliza, em cada caso, a qualidade da luz na cena, a sensação e a temperatura do ar. Nenhum carro aparece estacionado por um bom bocado da sexta seção, o que sugere uma atmosfera incerta. O mesmo se aplica ao vento que sopra, o vento que agita a árvore escurecida e faz bater o toldo levantado sobre a frente da lanchonete, que agita também outra árvore que floresceu e que agora pode ser divisada no canto superior direito da imagem, mal e mal visível nas sombras. O vento abranda na sétima seção, e as duas exposições voltam a se alinhar. Dois carros estão estacionados do outro lado da rua, um táxi amarelo à esquerda, onde o sol brilha, e um carro negro à direita, onde caem as sombras. Talvez a luta entre luz e sombra tenha resultado em empate. Mas os fantasmas mais apagados, ainda que mais claros, não ficaram mais vívidos. Um vago táxi fantasma chega depois de um tempo e estaciona do outro lado da rua, seu amarelo sobreposto ao amarelo do táxi que já está lá, de maneira a lembrar-nos dos táxis duplamente estacionados da primavera, mas este táxi fantasma é apagado demais para trazer de volta a atmosfera vivaz da estação passada.

Na última seção de *Still* os fantasmas desapareceram. Mas será isso mesmo? As sobreposições pararam; a imagem reduz-se a apenas uma exposição, como de costume. Mas nesta imagem normal, seu realismo fotográfico imperturbado pela experimentação, as sombras estão mais profundas do que nunca. Uma imensa sombra projetada por um edifício atrás da câmera – talvez o próprio edifício que abriga a câmera – cai sobre a maior parte da rua. Nenhum ser mais claro se mistura às figuras escuras dos passantes a uma distância próxima. Sempre que veículos passam, empurram a sombra que cai sobre eles, e grandes veículos, ao passarem, fazem com que a sombra cubra a maior parte da imagem. Se, mais cedo, as coisas de passagem traziam à frente coisas já passadas, fazendo-as emitir um brilho, agora trazem à frente sombras escuras. Árvores obscurecidas que balançam ao vento, a que floresce mais cedo à esquerda e a que floresce tardiamente já plenamente visível à nossa direita, ladeiam os edifícios iluminados pelo sol do outro lado da rua.

Estacionado do outro lado da rua, à frente da lanchonete, no centro da imagem, vê-se um táxi amarelo meio coberto por sombras. A imagem na tela, somos lembrados então, é ela própria uma sombra, ela própria um fantasma de coisas passadas. E os naturais da rua, as pessoas, os carros, os ônibus e caminhões, todos eles assumem agora o matiz de fantasmas.

A sugestão do paraíso, a sensação de estar-se em casa na cidade, é obscurecida e intrincada por uma perturbadora sensação de irrealidade, os estranhos que povoam a cidade vistos como um bando de fantasmas evanescentes. Esta sensação de irrealidade é uma experiência bastante conhecida da vida urbana, mas é curioso que em *Still* ela se faça se sentir com mais agudeza quando a representação alcança seu máximo realismo. Certamente este é o retorno do recalcado que, para Freud, caracteriza o “estranho” – *Das Unheimliche*<sup>2</sup> que, significativamente, em tradução do alemão, significa o “oposto do familiar”. A rua era o lar, a rua era feliz quando era capaz de acomodar seus fantasmas, quando eles se entrelaçavam ao tecido da existência cotidiana. Agora que desapareceram de vista, retornam angustiantemente como o estranho.

(...) O motorista do táxi estacionado que fica metade na sombra e metade no sol tem dificuldade em fechar o porta-malas. Nós o vemos sair do táxi e ir da metade dianteira iluminada pelo sol até a ensombrecida parte traseira. Agora ele próprio uma silhueta negra e nada além tenta repetidamente fechar o porta-malas, sem sucesso. É frustrante para ele e, de nosso ponto de vista do outro lado da rua, engraçado. Eventualmente ele desiste e, relanceando algumas vezes o porta-malas recalitrante, desgarra-se de volta à luz e para dentro da lanchonete. Esta pequena amostra de comédia urbana não foi ensaiada – nada em *Still* o é –, porém, parece feita sob medida para manter os medos do expressionismo sob controle em meio às muitas sombras pesadas que ameaçam soltá-los. Aqui, como em *Side/Walk/Shuttle* [1992], o medo da cidade, a ansiedade da existência urbana, é reconhecida como parte da existência, mas não se permite que ela domine tudo.

Ao mesmo tempo em que a ideia do artista heroico saiu de moda, ganhou proeminência a noção de que toda arte é política. Antigamente, as pessoas costumavam achar que a arte se situava acima da política;

---

2 *Das Unheimliche* - Ensaio originalmente publicado em 1919 em que Freud se debruça sobre a sensação de estranhamento que objetos e situações familiares podem nos causar sem aviso. Freud, Sigmund. O estranho. In: *Obras completas*. Edição Standard Brasileira V. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1986, pp. 237-269. [N. T.]

hoje as pessoas acham que arte é política. Tanto quanto a velha, esta nova maneira de pensar, apesar de sua insistência na política, permite que os poderes dominantes sigam dominando, pois, se achamos que a arte está cumprindo o papel da política, estamos nos abstendo deste trabalho, deixando-o para aqueles que de fato o estão realizando. Ernie Gehr não é um artista político de nenhuma forma direta. Seu foco e sua perspectiva são pessoais. Ciente da situação de sua arte na sociedade e de seu entrenchamento na história, ele assume um espaço para o pessoal, não longe, mas em meio à sociedade e à história. Ele não impõe sua personalidade como Stan Brakhage ou Maya Deren. Não é sua própria pessoa que importa. Ele dá espaço para que o espectador adentre o trabalho e ocupe, em meio à sociedade e à história, o espaço do pessoal.

Um pintor organiza o espaço e nós temos o tempo que quisermos para olhá-lo. Diferentemente da pintura, o cinema é uma arte do tempo bem como do espaço, e a maioria dos realizadores divide o espaço no tempo de modo que possamos observar uma coisa de cada vez na ordem que eles decidiram para nós. Quando indagado acerca da lentidão de seus filmes e do efeito que ele esperava surtir com isso no público, Gehr respondeu: “Eu não calculo a resposta do público”. Como sucede com todos os filmes, suas organizações dão-se no tempo – não são estáticas como pinturas, movem-se de maneiras pouco exploradas por outros filmes –, porém, elas tomam o tempo necessário e, como pinturas, fazem com que tomemos o nosso tempo também. A maioria dos filmes entrega seus prazeres rapidamente; os filmes de Ernie Gehr nos estonteiam prolongadamente.

Tradução de Ismar Tirelli Neto

# filmes

## ***Wait***

1968, 16 mm, 7'

“Eu estava interessado em neutralizar o foco primário do cinema: a figura humana. Queria dar atenção a outras coisas *além da* figura humana. Queria filmar pessoas de maneira que se pudesse dizer: ‘Sim, isso é a representação de uma pessoa, mas também é parte de uma imagem gráfica complexa que chega a nós por meio de um processo tanto fotográfico quanto mecânico’. Para ampliar esse novo tipo de atenção, usei filme para áreas externas em áreas internas. Já sabia, vendo filmes coloridos, que, parado ou em movimento, quando se trabalha com cor, se quebra a qualidade plana do filme. O registro de uma cor está em um certo ponto no espaço, o de outra cor está em outro. Além disso, cores tendem a identificar e segregar objetos entre si, e, nesse caso, não quis dar importância específica a nenhum objeto. Queria que tudo no filme tivesse igual valor. Queria usar cor no filme, mas ao mesmo tempo queria ter o mesmo controle pictórico que teria trabalhando com preto e branco.”

Ernie Gehr em entrevista com Scott MacDonald, *Critical Cinema 5*

## ***Morning***

1968, 16 mm, 5'

“Jonas Mekas: O que acontece em *Morning*?”

Ernie Gehr: Na verdade, algo parecido com *Wait*, embora a ênfase na luz e na tridimensionalidade ilusória seja mais literal. A imagem é um pouco dominante demais, direta demais. É mais simples de acompanhar e, até certo ponto, menos intensa. Para grande parte do público, no entanto, é mais prazerosa de assistir. Visualmente, se pode ver parte de um aposento, uma janela. A posição da câmera é parecida com aquela do filme dentro da câmera. Um nascer do sol parece estar em

curso. Existem mudanças de exposição, de intensidades de luz (cores mais frias e mais quentes). A luz entra pela janela e revela os objetos no aposento, queimando a emulsão, lavando a imagem do filme. Em termos de intensidade da luz, o filme vai da escuridão/filme não exposto e opaco, passa pela claridade da película exposta à luz, por imagens escuras da janela que vão ficando cada vez mais quentes e com mais brilho até que a imagem/emulsão é lavada e tudo o que se vê é a ponta transparente da película.”

Entrevista com Jonas Mekas, *Film Culture*, 1972

### ***Transparency***

1969, 16 mm, 11’

“Em *Transparency*, Gehr posicionou sua câmera para filmar uma autoestrada transversalmente. À frente, carros passam regularmente pela cena, enquanto se vê, à distância, de quando em quando, o voo de pássaros ou aviões. Como os carros passam pela câmera muito rapidamente, eles deixam somente os rastros mais rudimentares no filme: de fato, ao colocar a película contra a luz, se pode ver apenas rastros abstratos de cor transparente. Assim como *Wait*, *Transparency* desenvolve uma dinâmica visual entre os planos de frente e de fundo, esquerda e direita – e entre a abstração dos carros e a filmagem “realista” dos pássaros e aviões se movendo ao longe.”

Scott MacDonald, *Ernie Gehr: Camera Obscura/Lens/Filmstrip*

### ***Reverberation***

1969, 16 mm, 25’

“Gehr colecionou uma série de tomadas de um casal posando contra a parede de um edifício público. Ao refilmar essas tomadas através de uma impressora ótica, ele distendeu o tempo da ação humana de maneira que a integridade dos gestos do casal se dissolve nas lacunas prolongadas entre fotogramas das tomadas originais, o espaço que os dois ocupam achata-se, e eles parecem encolhidos pela recém-enfatizada monumentalidade da parede de pedra atrás deles. No alto contraste, a textura preto e branca do padrão granular do filme se torna visível e as



*Serene Velocity*, 1970 © Ernie Gehr

figuras brilhantes de pessoas e pedras parecem configurações quase arbitrárias do grão. É como se a história demonstrasse a matriz primária do cinema (o grão e as ilusões repetitivas de movimento) da qual as representações problemáticas de *Reverberation* poderiam emergir como uma possibilidade limitada.”

P. Adams Sitney, *Visionary Film*

### ***Serene Velocity***

1970, 16 mm, 23’

“Jonas Mekas: Houve algum caminho de pesquisa específico, estético ou outro, que o levou a *Serene Velocity*?”

Ernie Gehr: Menos um desejo de me expressar que de fazer algo com o próprio material do filme, relevante ao filme por motivos espirituais. A intenção é que se possa saborear e examinar a composição do filme, não simplesmente pela sua exposição ou por mostrar como tudo é feito, mas com a mesma intensidade que a imagem registrada, deixando cada pingote de cor, cada forma e movimento do filme ser sua própria entidade, como parte da imagem gráfica do filme acontecendo no tempo e no espaço. O que quero dizer com “espiritual” é a sensibilização da mente para sua própria consciência, deixando que ela apenas observe e faça a digestão do material, do fenômeno filmado apresentado, em vez de manipulá-la para evocar climas e sentimentos.”

Entrevista com Jonas Mekas, *Film Culture*, 1972

### ***Field***

1970, 16 mm, 9’

“Field é um filme em que considere certos aspectos de continuidade e movimento em relação ao espaço, ao lugar e à forma da tela. Diferentemente de *Serene Velocity*, em que às vezes é difícil saber onde está o plano de tela, já que a imagem parece se mover para dentro e fora dela o tempo todo, em *Field*, o lugar onde a imagem está é muito definido, assim como as fronteiras, os limites físicos da imagem retangular. Além disso, não parece haver profundidade de campo na

imagem, mas o movimento, que abrange toda a forma retangular e que é plano e diagonal em direção, raramente é definido. Somente em algumas passagens é possível perceber a direção do movimento, de maneira que toda a tela/imagem está em constante estado de movimento, continuamente se movendo e ao mesmo tempo estática, sem ir a lugar algum.”

Ernie Gehr em entrevista com Jonas Mekas, *Film Culture*, 1972

### ***Still***

1971, 16 mm, 55'

“Em *Still* (1969-1970), de longe o filme mais longo (55 minutos) de Gehr, a câmera filma através de uma janela uma cena de rua no Brooklyn. O filme divide-se em segmentos do tamanho do rolo de filme: o primeiro é dividido em quatro seções; os últimos quatro são apresentados completos. Dentro dessas seções, Gehr explora as possibilidades perceptuais da lacuna entre o mundo tridimensional fora da câmera e a natureza bidimensional da película e da imagem projetada. Como disse Hollis Frampton, *Still* faz a pergunta: ‘Onde fica a superfície para a qual acreditamos olhar?’. Ao longo do filme, vemos uma cena de rua – nem sempre no mesmo enquadramento – com planos de fundo e de frente distintos, e vemos as pessoas e os veículos que estavam ao fundo tal como foram gravados e “fantasmas” de pessoas e veículos gravados na mesma cena em outro tempo. A combinação das pessoas e veículos “reais” com os fantasmas, e as contínuas e sutis alterações visuais, resultado da variação da luz dentro de e entre tomadas, constituem um panorama fascinante e sutilmente mágico que é reforçado pela manipulação dos sons do trânsito por Gehr: às vezes, são apresentados em sincronia, às vezes, em relações ambíguas com as imagens (um som em particular foi gravado em sincronia mas foi emitido por um veículo que nunca aparece em cena?).”

Scott MacDonald, *Ernie Gehr: Camera Obscura/Lens/Filmstrip*

## Bibliografia selecionada

- Anker, Steve (org.). *Films of Ernie Gehr: a Collection of Original Writings, Photographic Pieces and Stills*. San Francisco: SF Cinematheque, 1983.
- Cornwell, Regina. Work of Ernie Gehr from 1968 to 1972. In: *Film Culture*, n.º 63–64, 1976.
- Gehr, Ernie. Program Notes. In: Sitney, P. Adams (org.) *The Avant-Garde Film: a Reader of Theory and Criticism*. Nova York: NYU Press, 1978.
- MacDonald, Scott. *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- Mekas, Jonas. *Ernie Gehr Interviewed by Jonas Mekas, March 24, 1971*. In: *Film Culture*, n.º 53–55, Spring, 1972.
- Perez, Gilberto. Gehr's *Still*. In: Perry, Ted (org.) *Masterpieces of Modernist Cinema*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 2006.
- Schwartz, David (org.). *Serene Intensity: The Films of Ernie Gehr*. Nova York: American Museum of the Moving Image, 1999.
- Sitney, P. Adams. *Gehr*. Minneapolis: Walker Art Center, 1980.
- Sitney, P. Adams. Ernie Gehr and the Axis of Primary Thought. In: *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. Nova York: Oxford Press, 2008.



# Larry Gottheim

### ***Fog Line***

1970, 16 mm, 11'

“*Fog Line* é uma peça maravilhosa de arte conceitual, um traço ao longo daquela linha melindrosa entre perspicácia e sabedoria, uma melodia em que literalmente cada quadro é diferente do quadro que o precede (já que a neblina está continuamente se dissipando) e os vários elementos da composição – árvores, animais, vegetação, céu, e, muito importante, a emulsão, o grão do próprio filme – continuam a interagir tal qual notas em uma composição musical. A qualidade da luz – a tonalidade da própria imagem – agrega muito ao mistério e ao entusiasmo na medida em que o trabalho se desenrola, a neblina se dissipa, o filme passa pelo *gate* [do projetor]; com uma composição estática apesar de que o quadro em si é fluido, dinâmico, magnificamente cinético.”

Raymond Foery

### ***Blues***

1970, 16 mm, 9'

“Uma tigela de mirtilos com leite, luz cambiante incidindo nas frutinhas e na tigela esmaltada, o orbe de leite cada vez mais radiante se transformando em luz brilhante ele próprio, com uma breve coda de sombra respondendo ao complexo jogo de sombras. Os pulsos regulares de luz emoldurando o ritmo mais calmo da colher, ela própria uma moldura. Um carregar de cada uma das bordas do enquadramento com sua própria energia particular. Dentro e fora, brancos e azuis, linhas e curvas. Os pulsos de visão, os processos naturais simples, elevam o espírito.”

#### Bibliografia selecionada

MacDonald, Scott. *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1988.

MacDonald, Scott. The expanding vision of Larry Gottheim's films.

*Quarterly Review of Film Studies*, vol. 2, 1978.

MacDonald, Scott. Two American Avant-Garde Films and the Nineteenth-Century Visual Arts. In: *A Field Guide to Independent Films About Place*. Berkeley: University of California Press, 2001.



# George Landow



*Remedial Reading Comprehension*  
1970 © George Landow

### ***Remedial Reading Comprehension***

1970, 16 mm, 5'

“É importante ver que o filme contém metáforas visuais. A primeira imagem é uma cabeça feminina horizontal e mais ou menos sugestiva de um espaço tridimensional. A penúltima imagem é a mesma cabeça, que se torna uma silhueta branca em um espaço raso e branco (não preto). Compare os dois grãos de arroz – grão integral (marrom) e parabolizado (branco). O grão de arroz branco perdeu sua ‘essência’ (o gérmen), assim como a silhueta perdeu sua tridimensionalidade. Uma coisa que isso sugere é o processo de remoção da substância, que é aplicado à comida, à arte, ao meio ambiente, à religião etc. Uma arte que se torna pessoal remove parte da substância para obter um produto ‘mais puro’. O próprio cineasta aparece no filme, no entanto, ele nos diz que o filme é sobre nós e ‘não sobre seu criador’. Algumas imagens – o arroz, a amiga ‘de Madge’ – são impessoais. Elas poderiam ser imagens vindas de comerciais de TV ou de filmes promocionais industriais. Há uma relação entre as imagens pessoais e não pessoais que é mais ou menos a mesma que aquela entre a primeira imagem e a penúltima imagem. Antes que a mulher se torne uma silhueta, há um período de transição em que uma luta parece acontecer entre a forma tridimensional e a forma plana. O ritmo de uma trilha sonora é o ritmo dessa alteração. Quando a luta acaba, a forma tridimensional desaparece e um novo ritmo é ouvido – o ritmo dos símbolos abstratos – palavras – que estavam se movendo pelo campo da luta.”

George Landow, *Notes on Films*

### ***Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, etc.***

1966, 16 mm, 5'

“*Film in Which...* orquestra estratos superpostos de códigos fílmicos e propriedades materiais de maneira que a afirmação de presença de qualquer dado em um nível simultaneamente chama atenção ao seu caráter ilusório em outro nível. A matriz para esses paradoxos

ontológicos está nas várias gerações de eventos filmográficos presentes de uma ou outra maneira em qualquer projeção. As mais cruciais dessas gerações são (1) o *looping* original das gravações de som, (2) a primeira cópia completa de *Film in Which...* que registrou a passagem desse *loop* pela impressora, e (3) a condição específica da cópia de exibição que, a qualquer momento, contém os traços de suas projeções anteriores. Brincando em meio a essa elaborada história de passagens por vários aparatos estão padrões de proposições formais que se ironizam entre si e invertem a hierarquia de códigos que costuma fazer com que o filme seja compreensível.”

David E. James, George Landow's *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, etc.* (1966), em *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*

### ***Bardo Follies or Diploteratology***

1967, 16 mm, 7'

“O processo de abstração de uma imagem ‘encontrada’ ocorre novamente em *Diploteratology*, de Landow, com um foco ligeiramente diferente. A estrutura em *loop* – mais ou menos análoga em forma a uma pintura serial de Andy Warhol – é o ponto de partida para uma meditação didática sobre a natureza do quadro do filme e da emulsão sensível à luz. O título do filme, *Diploteratology* – o estudo de graves más-formações em organismos em crescimento – propõe entender a película como um organismo composto de ‘células’, e refere-se ao procedimento do cineasta de refotografar quadros únicos da imagem original na medida em que a base plástica se expande e derrete. Um *loop* de uma mulher acenando de uma atração turística no Cypress Gardens é repetido por alguns minutos. Essa imagem divide-se em três, e então em duas células redondas pequenas, semelhantes à íris telescópica. Seu aceno é visto de maneira descontínua nas células separadas. A imagem representacional de uma célula torna-se uma massa abstrata de bolhas coloridas (um quadro de filme aumentado) que se dissolvem e se retiram para um lado, deixando um círculo iluminado em branco, somente para ser substituída imediatamente por outra forma que derrete. É possível reconhecer uma consistência na tonalidade de cor e na superfície granulada tanto

na célula abstrata quanto na imagem em *loop* que resta – que logo se tornará uma segunda massa abstrata. Continuando, o movimento das bolhas recapitula em ritmo e direção uma onda lânguida e um barco à deriva. O restante do filme continua a justapor duas células que queimam e são substituídas (perto do final) por imagens mais regulares de bolhas de água fotografadas com filtros através de um microscópio. Na medida em que a sucessão de quadros é exposta, ela revela vestígios do *loop* original ao mesmo tempo em que retém uma singularidade na taxa de dissolução ou em sua composição interna.”

Paul Arthur, *A History of the American Avant-Garde*

#### Bibliografia selecionada

Arthur, Paul. The Calisthenics of Vision: Open Instructions on the Films of George Landow. In: *Artforum*, vol. X, n.º 1, set. 1971.

Camper, Fred. Remedial Reading Comprehension. In: *Film Culture*, n.º 52, Spring, 1971.

Landow, George. Notes on Films by George Landow. *Cinemanews*, n.º 77, 1977.

Sitney, P. Adams. *George Landow*. St. Paul-Minneapolis: Film in the Cities, 1981.



# David Rimmer

### ***Surfacing on the Thames***

1970, 16 mm, 8'

“Muito já se escreveu sobre este filme; um crítico, inclusive, afirmou que se trata de um estudo sobre uma pintura de Turner, artista inglês do século XIX. Não é, mas de fato lembra o trabalho de Turner por sua coloração dourada, foco suave e seu interesse na textura do espaço que se desdobra entre o espectador e um objeto distante. A base do filme é um plano de duas embarcações passando uma pela outra à medida que se movem em direções contrárias ao longo do rio Tâmisa. Ao projetá-lo e refotografá-lo quadro a quadro, Rimmer diminuiu a velocidade do filme de tal modo que o movimento dos dois barcos se torna quase imperceptível. Ele foca a atenção do espectador na textura granulada do próprio filme, na lente pela qual foi projetado, e no movimento de pelos e ciscos de poeira no *gate* [do projetor]. A imagem era originalmente em preto e branco, mas o cineasta criou essa tonalidade dourada ao imprimi-la em filme colorido. A granulação, inclusive, foi aumentada por meio de técnicas de laboratório.”

Kristina Nordstrom, *The Films of David Rimmer*

### ***Variatons on Cellophane Wrapper***

1970, 16 mm, 9'

Som: Don Druick

“Em *Variations*, a imagem central da mulher está sempre presente, o ritmo é praticamente constante (embora haja desaceleração do movimento), e o movimento é sempre o de uma pincelada vertical. Isto é, a folha de celofane é jogada para cima. *Variations* afasta-se do domínio das projeções em *loop* sinestésicas do tipo ‘*show* de luzes’ por causa de sua organização estrutural e simplicidade, assim como suas asserções estéticas. Rimmer escolheu, como filmagem-mãe, um plano filmado por um autor anônimo de um ponto de vista igualmente anônimo. Ele contrastou, então, esse anonimato com técnicas abertamente manipuladoras que exibem tanto investigação quanto estética. Ele foi bem-sucedido em combinar tanto a sincronicidade quanto a assincronicidade como funções estéticas no tempo. O som, de Don Druick, serve primariamente como acompanhamento, seguindo livremente o plano previamente determinado. A ambiguidade do

conteúdo-mensagem permite que o espectador experimente e interprete o filme de várias maneiras. Alguns espectadores, como apontou Rimmer, veem o filme como uma mensagem ‘espiritual’ e alguns o veem de acordo com seu conteúdo ‘político’ ou ‘feminista.’”

Al Razutis, *David Rimmer: A Critical Analysis*

### ***Real Italian Pizza***

1971, 16mm, 13’

“*Real Italian Pizza* é um filme-diário da fachada de uma pizzaria de Nova York filmado de setembro de 1970 a maio de 1971. Na trilha, podemos ouvir ruídos da rua e música popular. Nesse filme, Rimmer combina a abordagem do *cinéma vérité* de capturar imagens de pessoas reais em segmentos da vida real com abstrações estilizadas dessas pessoas (se for possível imaginar, algo como Henri Cartier-Bresson somado a Alain Resnais). À medida que figuras passam em frente ao restaurante, entram ou saem dele, o filme subitamente dá um salto temporal e os encontra em nova postura. Seus momentos se tornam fragmentados, deslocados, isolados, como se seus corpos tivessem sido iluminados por luz estroboscópica. Nessas cenas, Rimmer condensa o tempo, eliminando toda atividade não essencial para enfatizar certos momentos especiais. Em outras sequências, Rimmer expande o tempo ao capturar essas figuras em câmera lenta. (...) O interesse na anedota combinado com a estrutura formal do filme me lembra as pinturas de Edward Hopper.”

Kristina Nordstrom, *The Films of David Rimmer*

### Bibliografia selecionada

Hoolboom, Mike; MacKenzie, Alex. *Loop, Print, Fade + Flicker: David Rimmer’s Moving Images*. Vancouver: Anvil Press, 2009.

Hoolboom, Mike; Kashmere, Brett (org.). *Reading David Rimmer: Commentary on the Films 1967-2014*. Toronto: Canadian Filmmakers Distribution Centre, 2014.

Rimmer, David. *Films and Tapes 1967-1993*. Toronto: Wilfrid Laurier University Press, 1993.



# Paul Sharits

# Palavras por página

## Paul Sharits

Paul Sharits apresentou “Words per Page” na introdução a um curso que ministrou no Antioch College, no estado de Ohio, em 1970. O ensaio foi depois publicado no n.º 4 da revista *Afterimage* (Autumn, 1972), aqui publicamos uma versão editada do texto. Publicado com a autorização de the Paul Sharits Estate.

Podemos começar no presente? Se o cinema deve ser “uma arte”, vai medir a si mesmo em termos da maturidade, do rigor e da complexidade das “outras artes” (pintura avançada, dança, escultura, música, e assim por diante). Embora os problemas específicos do cinema (temporal) não sejam os mesmos problemas, digamos, da escultura (espacial), parece haver alguns interesses estéticos gerais compartilhados pelas artes contemporâneas (um dos quais é “paradoxalmente” a auto-definição – “Pintura como tema da pintura”, etc.). Ser “contemporâneo” não é uma simples questão de ser “abstrato” em vez de “realista”, na escolha do tema provavelmente qualquer “conteúdo” é válido – o mais problemático é a atitude e os sistemas de formação. Certas atitudes (não intelectuais, não reflexivas, autoindulgentes, não críticas, “emocionais-intuitivas”) parecem um pouco deslocadas nos anos 1970. Certas formas de organização (“a história”, “metáfora-alegoria”, referência a “estados psicológicos”) parecem um tanto desgastadas. As formas mais antigas não precisam ser negadas, mas podem ser transformadas pela reestruturação radical (Bresson e Dreyer) ou por uma purificação na qual, digamos, “a história” pode se tornar “autobiografia direta” (os diários de Jonas Mekas) e, então, investigação ou “medição” ou “documento” (no qual quanto menos interessante é o tema, mais interessante se torna o procedimento de registro: metodologia como tema, “a história” como mapa do verdadeiro comportamento). Gostaria que vocês, neste “curso”, olhassem para sua arte como pesquisa, pesquisa em comunicação contemporânea e sistemas de “significação”. Antecipando as objeções de que isso pode ser “estéril” e/ou “inexpressivo”, eu gostaria de sugerir que as metodologias de pesquisa atuais, como sistemas gerais, teoria da informação e da comunicação, estruturalismo, cibernética, e outras que estão mais relacionadas a “forma/função” do que “conteúdo/substância”, não são modismos não-humanistas isolados. Devido à sua crescente importância na antropologia, na linguística, na sociologia, na economia, nas ciências naturais, no planejamento comunitário, nos sistemas de transporte e comunicação, na engenharia, na medicina, na psicologia, e assim por diante, elas estão definindo o nosso ambiente e, desse modo, devem ter implicações significativas para a arte culturalmente relevante.

Antes de dizer algo mais sobre o cinema, é preciso assinalar alguns conceitos gerais que emergiram, nos últimos anos, na pintura e nas

novas obras tridimensionais. Obviamente a ideia de “totalidade” não é nova, mas recentemente ela adquiriu um significado diferente do princípio de “unidade orgânica” aceito, e que Eisenstein expressou com tanta lucidez: “(...) em uma obra de arte orgânica, os elementos que nutrem a obra como um todo impregnam cada aspecto pelo qual a obra é composta.” Uma regra unificada atravessa não somente o todo e cada uma das suas partes, mas também cada elemento convocado a participar do trabalho de composição. Um princípio único alimenta todo elemento, cada qual aparecendo de uma forma qualitativamente distinta. Apenas neste caso é justificável considerar uma obra de arte como orgânica, tomando a noção de “organismo” no sentido proposto por Engels na sua *Dialética da natureza*: “O organismo é certamente uma unidade mais elevada?” (“A composição de [*O encouraçado*] *Potemkin*”). Essa ideia de uma unidade de relações tensionais (“montagem de colisão”) e as ideias de Kandinsky, Mondrian e Malevich sobre balanço assimétrico “dinâmico” são bem diferentes das de Pollock sobre a unidade não-relacional influente de todo o campo visual; a “globalidade”, a frontalidade, o achatamento de Pollock dão às suas obras a “presença” de objetos autônomos. Em todo caso, na “autossuficiência” estrutural da arte primitiva não objetiva e na literalidade das obras recentes existe uma tentativa de segregar as obras da “realidade”, de modo que elas se situem mais como participantes do que representantes dessa realidade; as obras definem a realidade, mais do que a imitam. A “objetidade”<sup>1</sup>

1 O termo objetidade (objecthood) pertence ao vocabulário crítico norte-americano dos anos 1960 e foi cunhado por Michael Fried em 1966, em *Art and Objecthood* (tradução para o português de Milton Machado, em *Arte & Ensaios*, n.º 9, 2002), seu líbelo crítico contra às tendências “literalistas” do minimalismo de artistas como Carl Andre, Larry Bell, Robert Morris e Donald Judd. O termo responde, invertendo os sinais, a um texto de Donald Judd, “Objetos Específicos”, de 1965 (in: Cecília Coltrim e Glória Ferreira, *Escritos de Artista, 1960-70*), no qual o artista defendia que o melhor da arte naquele momento não vinha nem da pintura nem da escultura, mas do que ele chamava “objetos específicos”, trabalhos em três dimensões, frequentemente em larga escala e utilizando materiais industriais, muitas vezes pré-fabricados. Diferentemente da escultura e de boa parte da pintura, os “objetos específicos” não podiam ser analisados em termos de relações compositivas entre as partes, mas como uma totalidade. Partilhando a admiração de Judd por Frank Stella, que teria levado à pintura a esse limite da afirmação de sua forma total (mais que de sua superfície, por exemplo), Fried lança mão do termo *objecthood* para criticar os desdobramentos desses problemas na arte dos minimalistas. Para ele a objetidade seria a negação da arte, e a condição para evitar isso seria a afirmação da forma em termos pictóricos e não simplesmente espaciais ou de gestalt. [N.E.]

é alcançada com: a intensificação da materialidade (ênfase repetitiva das “falhas” no processo, uso excessivo de acumulação variável, interseção, deixando os materiais moldarem a si próprios, e assim por diante); a divisão interna uniforme das partes para criar uma sensação de isotropia e permitir uma gestalt simples o bastante para que o todo pareça não relacional; o uso de sistemas *a priori* de ordenação serial ou não hierárquica ou contingente ou aleatória ou numérica. Muitas vezes a estruturação serial tem o efeito dinâmico de deslocar a organização do todo para fora da obra, de modo que a mente perceptiva se engaje ativamente na criação perceptual e conceitual. Antes de rejeitar a viabilidade das abordagens sistemáticas, por elas soarem “mecânicas” e “não emocionais”, pensemos na potência da *Arte da fuga* de Bach; por fim, decisões *a priori* a respeito da ordenação ou não ordenação possuem valor heurístico, pois formas surpreendentes podem emergir do seu uso, que nunca poderiam ser preconcebidas ou desenvolvidas intuitivamente. Junto a esses meios fenomenológicos, novas abordagens ontológicas foram bastante desenvolvidas. A “autorreferência”, tanto através da tautologia formal (como a divisão da superfície interna relacionada às bordas nas pinturas “listradas” de [Frank] Stella) quanto da tautologia conceitual (como nas primeiras pinturas de “alvo”, “mapa” e “bandeira” de [Jasper] Johns), gera obras claramente autossuficientes.

Quando André Bazin pergunta “o que é o cinema?”, ele responde descrevendo as interessantes maneiras pelas quais o cinema foi usado para contar histórias, aperfeiçoar o teatro, cinematizar “temas humanos”. Se descartarmos essas respostas não fílmicas, resta alguma coisa? Acredito que podemos nos afastar do cinema que começou com Lumière (usando o cinema para criar ilusões de movimento não fílmico) e se desenvolveu através de Méliès, Griffith, Eisenstein e, nos dias de hoje, Bergman, Fellini e outros, e podemos fazer um novo grupo de questões que expandem imensamente as possibilidades do sistema. Sem dúvida existe uma boa dose de valor na tradição não fílmica do cinema, nas descrições usuais do cinema como representação ilusionista e “documentário”, mas qualquer desenvolvimento mais a fundo dessas áreas sem uma reavaliação aguda das suas premissas metafísicas vai levar, bem provavelmente, a meras elaborações e indulgências estéreis em tempos de transvaloração cultural massiva. Isso não quer dizer que o cinema deveria ser, por exemplo, “não representacional”.

O filme, “imagem em movimento” ou “imóvel” [still], ao contrário da pintura e da escultura pode alcançar uma presença autônoma sem negar a referência icônica, porque a fenomenologia do sistema inclui o “registro” como um fato físico.

(..) Em um dado momento, alguns artistas sentiram que a pintura se afastou irremediavelmente da “referência” em seu desenvolvimento. [Robert] Delaunay chegou a acreditar que não fazia somente pinturas “não objetivas”, mas também “amorfas” (cor pura). Uma vez que o cenário da cultura semântica não reconhecia, como fazemos hoje, que campos de cor regularmente delimitados podem ser vistos como subconjuntos do conceito de “forma”, ele desconhecia a natureza referencial de suas formas. As definições da “realidade” mudam.

É difícil, hoje, fazer distinções entre o que é “não objetivo” e o que é “simbólico” e/ou “referencial”. A “referência” já não é um eixo adequado de diferenciação, mas há quem ainda mantenha noções simplistas sobre o “realismo intrínseco” do cinema (Kracauer). Além disso, a maioria dos críticos e historiadores ainda vê a experiência provisória de perceber um filme como “mais real”, segundo suas definições de cinema, do que segurar nas mãos um pedaço definido de película com comprimento e largura mensuráveis, e com uma sequência mensurável de “quadros”, graus de opacidade, e assim por diante. É interessante considerar algumas diferenças fenomenológicas entre a pintura, a música e o cinema: na contemplação de uma pintura, nossa experiência se transforma enquanto a pintura permanece a mesma; na música, tanto a nossa experiência quanto a música se transformam; no entanto, no cinema, temos um caso em que podemos experimentar uma existência que dura e se transforma ao mesmo tempo – podemos ver o “mesmo” filme como um objeto, antes ou depois da projeção (e não é uma “partitura”, é “o filme”), e como um processo temporal, enquanto é “projetado” no suporte estável da tela. Essa ambiguidade do objeto/projeção é mais complicada quando admitimos que há ocasiões em que olhamos para a tela e não sabemos se estamos ou não vendo «um filme»; não podemos distinguir entre “o filme” e “a projeção”. Digamos que a sala é escura e a tela é branca. Podemos acreditar que o projetor apenas lança luz sobre a tela, pois nada indica que um filme é exibido, ainda assim, o projetor pode estar de fato mostrando imagens de uma sucessão de quadros brancos sobre a tela, projetando não a “luz”,

mas uma imagem que representa o movimento (o movimento da película sendo projetada), então, a menos que estejamos na cabine de projeção e, assim, experimentemos o filme tanto como objeto quanto como projeção, essa “visualização” seria incompreensível. Até a peça “silenciosa” para piano de [John] Cage não apresenta esse problema, pois podemos ver o executor “não executando” a música sem precisar olhar “atrás da cena”.

Há implicações ainda mais profundas decorrentes do aparente dualismo do “ser” fílmico, de modo que quem admite apenas o “filme” projetado como fonte metafísica tende a impor uma hierarquia de valores que reconhece o fotograma e a película apenas como potenciais distrações ao fluxo de um processo “superior”, essa abstração temporal, “o plano”. Vale dizer que no cinema normativo não vemos o movimento da película (a menos que ela esteja arranhada) nem temos consciência da sucessão de fotogramas (a menos que o projetor esteja “mal ajustado”). O cinegrafista que grava esses “filmes” ignora inteira e desdenhosamente a estrutura em quadros [*frames*] do seu meio. Quando o operador “enquadra” um “plano” ele pensa nas abstrações dos limites da imagem, em vez de aceitar a modularidade básica do seu suporte imagético. Por outro lado, um cineasta como Man Ray, em *Le Retour à la Raison* [1923], direciona a atenção para a estrutura em quadros do filme nas passagens feitas com a técnica do raiograma, nas quais há descontinuidade de um quadro para o outro. Em *Mothlight* [1963], [Stan] Brakhage permite que a extensão natural dos seus “temas” determine a duração deles na tela – na inesquecível passagem em que a folha longa e fina parece passar por nós (em vez de parecer que a câmera acompanha a folha) nossa atenção se volta de imediato para o processo da película que, de fato, está ocorrendo. Esse filme notável “parece não ter quadros” e, assim, não tem linhas divisórias entre quadros!

Essa problemática equivocidade do “ser” fílmico é talvez a questão ontológica mais fundamental do cinema. Os filmes de George Landow colocam essas questões com coerência, em particular *Film in Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, etc.* [1966], no qual ficamos envolvidos com a diferenciação perceptual das sujeiras/arranhões enquanto imagem (que se referem ao fotograma impresso) e as sujeiras/arranhões que se encontram verdadeiramente na superfície da cópia, da película em particular que passa pelo projetor. Lembramos dos múltiplos mapeamentos de métodos de mapeamento feitos por Vermeer em *A arte da pintura* [1666].

Para começar a ter uma perspectiva clara dessas questões complexas, seria valioso olhar o cinema como um sistema informacional, em vez de enxergá-lo a partir de teorias metafísicas *a priori* ou de uma estética totalmente desenvolvida ou com o tipo de presunção exclamatória tipificada pelo conceito do “cine-olho” de [Dziga] Vertov (a construção de analogias morfológicas entre o corpo humano e os instrumentos não-humanos). Vamos examinar o sistema tal como ele existe numa modalidade de compreensão descritiva, concreta. Seria um erro nos preocuparmos, inicialmente, com as intenções que formaram o sistema, a pseudo-estética ingênua que “provocou” o desenvolvimento tecnológico da fotografia (“capturar uma imagem do mundo”) e da cinematografia (“capturar uma imagem do mundo em movimento”) – afinal, o sistema existe hoje, com ou sem a nossa “intenção” de que ele faça isso ou aquilo. O sistema simplesmente existe, e uma taxonomia de seus elementos básicos parece um começo mais apropriado para a análise do que a proposta de “razões” abstratas, especulativas para sua existência. Graças à mera generalização excessiva, este último caso acarretou desde o princípio nas prematuras “linguagens fílmicas” ou “gramáticas fílmicas”, como são chamadas. Esse ponto de partida corresponde ao postulado normativo de que “o plano” é uma das especificidades irredutíveis do cinema. Os “cineastas informados” falam de *mise en scène* como se suas observações fossem analiticamente sugestivas. A minha hipótese não exclui a formação de classificações mais abstratas, sugiro apenas que não há nada a ganhar quando partimos de pressuposições altamente abstratas e questionáveis. Lumière era tão enfático em sua crença “no plano” que construiu tanto a estrutura interna quanto as fronteiras externas de seu cinema com um mesmo plano.

Uma listagem dos elementos é prejudicada pelo “dualismo” objeto/projeção, mas pode-se, no mínimo, produzir um colapso bruto do modelo que o sistema pode corporificar. Isso parece necessário antes que seja possível localizar os “elementos”. Existem pelo menos: os processos da intenção de realizar um filme, os processos da filmagem de padrões luminosos em material bruto (filmes que vão além deste método podem ser feitos), os processos de processamento, e os processos de experimentação. O problema de se os “conceitos” enquanto “intenção” são “elementos” ou não torna a questão mais complicada; quer dizer,

mesmo essas “coisas” observáveis devem ser tomadas como quadro de referência (provisório) fundamental. Podemos ver as câmeras, os projetores, e outros equipamentos e seus componentes e as funções de seus componentes (obturadores, numerosos movimentos circulares de componentes, foco, e assim por diante). Podemos ver o próprio suporte, suas emulsões antes e depois da “exposição”, os orifícios perfurados, os fotogramas, e assim por diante. Podemos ver os efeitos de luz do filme e, do mesmo modo, podemos notar os efeitos de luz que passam através do filme e iluminam um suporte reflexivo. Há um paralelo estrutural notável, que sugere novos sistemas de organização fílmica, entre um pedaço de película e as projeções de luz através dele: ambos são ao mesmo tempo corpusculares (“fotogramas”) e ondulatórios (“película”).

Ao desconsiderar, nos seus primeiros filmes “estáticos”, a ideia normativa de que um filme é composto por partes e sua escala temporal (sua duração) é a soma dessas partes heterogêneas, Warhol fez a importante descoberta de que a estrutura interna de um filme (a duração natural do seu “tema”) poderia definir, ser congruente a, ou ser paralela ao perímetro do filme – uma analogia temporal ao modo com que Jasper Johns faz com que a borda dos seus trabalhos de “bandeira” corresponda com a área de superfície da imagem. Ironicamente, isso libertou o cinema de possuir uma “escala” dependente de julgamentos arbitrários ligados ao tema, agora vemos que mesmo quando há subdivisões internas, a “borda” do filme pode ser gerada pela sua estrutura interna, em vez de contê-la de modo arbitrário. Uma espécie de totalidade natural (“necessária”) é possível. Como P. Adams Sitney apontou, as bordas do formato temporal de alguns filmes recentes são intensamente enfatizadas, isso porque o formato do filme, a área de sua superfície temporal, é compreensível enquanto unidade distinta. O fator “totalidade” é central nessa distinção. Temporalmente, nas obras estruturadas homogeneamente essa totalidade é pressentida como gestalt constantemente simultânea, enquanto nas obras mais desenvolvidas os sentidos de direção linear através do tempo não-simultâneo, não-redundante, criam uma sensação de forma-duração coerente em geral. Em outras palavras, as “bordas” da forma-duração de um filme não são apenas as medidas iniciais e finais, mas estão igualmente ligadas à definição da(s) forma(s) do tempo após o início da projeção do filme e durante toda a projeção, até que ele pare de

ser projetado. Nessas obras, que parecem ter uma espécie de coesão em que o formato e a borda são indistinguíveis, não se pode falar de “começo” e de “fim”, pois isso sugeriria a fragmentação da forma fílmica, e uma verdadeira forma temporal unilateral não pode ser apreendida como tal se a tomamos por três formas separadas (“princípio”, “fim”, e “meio”). É uma ironia que tal forma separada não possua os limites do princípio e do fim! De algum modo, esses filmes novos alcançam a qualidade de serem fragmentos que revelam um sistema mais amplo, modelado segundo o protótipo do próprio filme. A “escala real” de Warhol, em obras como *Sleep* [1963] e *Empire* [1964], sugere claramente sistemas cíclicos mais amplos, uma vez que ela documenta ideias cíclicas como sono/vigília/sono e noite/dia/noite; outra obra homogênea, *Dripping Water* [1969], de [Joyce] Wieland e [Michael] Snow, não sugere um ciclo de qualquer tipo, pois não há medida previsível de onde o gotejar começou ou terminou, ou se ele sequer começou ou vai terminar – então, já que não há um limite definível como o “fim”, essa obra não-cíclica sugere ser ela mesma um segmento de um sistema não-cíclico mais amplo. É possível conceber muitos tipos de formas-tempo homogêneas e não homogêneas em geral. Em que sentido essas formas podem ser vistas como cinematográficas? Snow entendia as implicações vetoriais do feixe de luz do projetor e isso parecia se ligar, ao menos em parte, à estrutura direcional de *Wavelength* [1967]. Fisicamente, a forma cônica é dirigida para a lente do projetor; mesmo assim, sentimos a projetividade interna do feixe que se dirige para a tela, como se seu alvo fosse a magnitude. Em 1966 tomei consciência do feixe do projetor em uma obra chamada *Unrolling Movie Screen*, e em certa medida deixei as características vetoriais projetivas e volumétricas do feixe informarem a estrutura geral da obra. Essa obra envolvia a projeção de um *loop* fílmico chamado *Instructions*, que apresentava um modo convencional de usar um rolo de papel higiênico branco. Usando rolos desse papel branco atualizei de maneira gradual, e física, o feixe luminoso, enquanto apresentava uma palestra informativa sobre a necessidade lógica de se desenvolver telas de filme que mostrem a imagem projetada em todos os pontos, da lente do projetor até a tela. A obra acabava quando a tela finalmente se tornava uma metáfora volumétrica, tautológica, do feixe do projetor. Alguém pode dizer que, já que o próprio tempo é “uma flecha”, é impossível evitar o direcionamento vetorial ao articular mídias

temporais, e que é inevitável acabar com um tipo de forma narrativa. Mas se essa “narrativa” corresponde a determinada forma, trata-se de uma forma física ou processual, e o que ela conta é análogo ao que percebemos de fato enquanto ela é projetada. Além disso, ao abordar o cinema com esses novos quadros de referência, estamos livres para conceber não apenas vetores com orientação frontal, mas qualquer direção vetorial; vetores negativos vem à mente com facilidade, mas são algo não intrínseco à lógica do desenvolvimento narrativo. No entanto, *Ano passado em Marienbad* [*L'année dernière à Marienbad*, 1961, Alain Resnais], e outras obras que deslocam os arranjos temporais da ordem linear nunca alcançam estruturas vetoriais regressivas.

Algo que podemos dizer sem dúvida sobre a cópia de exibição de um filme é que ela é uma longa “linha” única de película e que, durante a sua projeção, embora ela possa ser estruturada de acordo com conceitos vetoriais regressivos, e mesmo ser experimentada como temporalmente negativa, ela é de fato uma linha reta em nosso campo de tempo real, geral e isotrópico. E os fotogramas da película, tal como o quadro da imagem na tela, são regulares e repetitivos. Então, um filme homogeneamente estruturado seria uma amplificação tão válida da natureza fílmica quanto uma obra com orientação vetorial. De fato, desse ponto de vista pareceria que as experiências fílmicas que tiverem qualquer variação romperiam com esse sentido de homogeneidade linear e seriam, com efeito, antifílmicas. No entanto, considerando um dos sintagmas mais básicos do cinema, o “*fade*”, descobrimos um modo mais natural de reintroduzir o direcionamento estrutural sem negar nem a natureza contínua da película (o *fade* enfatiza a qualidade linear desta), nem a natureza plana, modular dos fotogramas (uma vez que a tela plana, sendo a projeção/imagem mais direta da morfologia do fotograma, constantemente convoca nossa atenção para sua superfície uniforme, em todas as direções, até as bordas, então em vez de olhar através de um “quadro” [*frame*] para uma imagem somos levados a olhar para uma imagem do fotograma [*frame*]). Nos últimos cinco anos, meu trabalho se baseou na importância do *fade*, ele forneceu um modelo convincente para a construção vetorial dessas obras. Meu interesse em criar analogias temporais de mandalas tibetanas, evocando sua circularidade e seu equilíbrio simétrico invertido, me levou a realizar basicamente trabalhos simétricos de dois vetores nos quais a estrutura com orientação

frontal da primeira parte é contraposta à direção regressiva da segunda parte. Uma forma complexa dessa abordagem vetorial, que provoca uma sensação de homogeneidade isotrópica em vez de um senso de desenvolvimento linear, pode ser obtida pela sobreposição ou interseção regular de dois vetores opostos (ou seja, superimposição de uma progressão para frente “sobre” uma progressão para trás). O trabalho todo é, por assim dizer, uma “fusão” conceitual, e tem a curiosa qualidade do movimento constante mas sem direção. Em 1968, abandonei as estruturas de mandala e agora estou trabalhando com um formato de vetor único, em vez de vetores com equilíbrio dual. Estou convencido de que, embora forneçam experiências descontínuas, esses últimos são muito fechados e evocam a morte através da sobrecarga do “princípio” e do “fim” e, nesse sentido, são modelos de sistemas fechados.

Uma vez que o quadro da tela é visto como a projeção de um fotograma fílmico completo, devemos começar a pensar as relações de escala apropriadas, tais como a relação entre a distância da câmera ao objeto e a distância da tela e do objeto projetado ao espectador e, conseqüentemente, entre o tamanho da imagem e o tamanho do quadro, e entre o tamanho da tela enquanto imagem e o tamanho da parede na qual ela é projetada. Esses aspectos normalmente são tidos como arbitrários; o quadro bidimensional não tem a profundidade que a maioria dos “planos” com diagonais evoca, e embora os diretores não hesitem em usar formas diagonais nas composições, raramente essas diagonais correspondem ao formato retangular do quadro. Se o quadro é um tema válido de filmagem, então a filmagem deveria ser considerada um tema válido dentro do quadro da tela. Um arranhão contínuo sobre os fotogramas ao longo da extensão do filme se refere não apenas ao material filmado enquanto película em fluxo, mas é também uma divisão interna válida em sua relação com a verticalidade das bordas esquerda e direita da imagem do quadro. Uma emenda intensificada não se refere apenas à horizontalidade das bordas superior e inferior do fotograma, mas interrompe o fluxo de nossa experiência do filme de tal modo que somos lembrados de que estamos assistindo ao fluxo do material filmado através do projetor. Quando um filme “sai do eixo”, podemos ver uma fita embaçada com fotogramas repuxados – esse é um material temático bem natural e convincente. Quando essa condição desenquadrada é induzida intencionalmente, um método que estou explorando atualmente, ela pode

ser pensada como um “antienquadramento”. Estou desenvolvendo outra abordagem para revelar a natureza do filme como fotograma e película ao mesmo tempo (cada um dos quais está normalmente oculto devido ao sistema intermitente do obturador), removendo os mecanismos da pinça e do obturador do projetor. É claro que a luz e a cor são aspectos primários do cinema. No entanto, mesmo nos bons filmes, a cor não tem realizado suas potencialidades temporais de modo convincente. Algumas obras usam a cor como “ferramenta funcional/simbólica no sentido eisensteiniano, ou para referência psicológica e efeito físico, ou para definição e elucidação das imagens do filme. Em muitas obras menores, a cor é decorativa e ornamental, ou usada não-filosoficamente, apenas por seus valores estimulantes. Este último uso da cor para produzir “efeitos psicodélicos” essencialmente não-fílmicos é desprovido de interesse conceitual, sendo mais adequado para trabalhos de vídeo onde é possível obter uma cor mais intensa do que aquela refletida na tela do cinema. Esse domínio suscitou muito pouco interesse sistemático dos cineastas e dos críticos. Em diversos casos uma grande dose de atenção é dada à obtenção do “balanço de cor adequado”, sem nenhum benefício cinematográfico, e essa “atenção” técnica não é o que quero dizer com “interesse sistemático”. Os vastos problemas da estrutura da luz e da cor no cinema exigem uma discussão à parte.

Talvez a questão mais atraente do cinema seja a relação que o som pode ter com a imagem visual. Embora Warhol e Snow tenham utilizado o som sincrônico de maneiras convincentes, uma aceitação acrítica desse modo tradicional de correlação normalmente leva a obras em que tanto o som quanto a imagem se enfraquecem mutuamente: isso vale tanto para a “sincronia labial” das obras antropomórficas quanto para o paralelismo simplista dos efeitos de som e de imagem nas obras não-narrativas. A ideia de “montagem vertical” de Eisenstein é um ponto clássico do qual podemos considerar utilizações não-sincrônicas do som. É possível que através da colisão contínua controlada entre som e imagem possa ser produzido um efeito heteródino psicofisiológico emergente. Tanto o som quanto a luz ocorrem em ondas, e nas cópias compostas por som óptico ambos são funções de luz interrompida, ou seja, são principalmente experiências vibratórias cujas qualidades “contínuas” são ilusórias. A maior diferença, fora as diferenças evidentes de qualidade física entre os dois sistemas, é que a trilha sonora opera em termos da passagem

contínua pela cabeça sonora do projetor, enquanto a imagem vibra de maneira intermitente, em passos descontínuos, pela abertura do projetor – não há divisões de quadro na trilha sonora. Desse ponto de vista, é claro que a elaboração de relações diretas entre sistemas com diferenças estruturais significativas é um engano ilusório. Também não há lógica relacional intrinsecamente fílmica para sustentar o uso de “música ambiente”, seja o fundo musical eletrônico nos chamados “filmes abstratos” ou o uso que [Ingmar] Bergman faz dos fragmentos de Bach, para funcionar como reforço psicológico em certas passagens visuais importantes no seu filme *Através de um espelho* [1961]. As variações dos sistemas de som que servem de suporte básico às imagens visuais são inúmeras e variam imensamente de acordo com seus níveis de relação conceitual com as imagens visuais. A questão de se o áudio e os sistemas visuais devem ou não ser descontínuos e poderosos o suficiente para alcançar autonomia mútua é importante. Que possibilidades existem para o desenvolvimento tanto do som quanto da imagem partindo do mesmo princípio estrutural, e simplesmente colocando-os lado a lado como duas articulações equivalentes, porém autônomas, de uma concepção? É claro que o som não precisa ser considerado um aspecto primário do cinema; a riqueza dos filmes com êxito apenas em níveis visuais é suficiente para justificar o silêncio. À parte algumas excentricidades, os primeiros projetores não tinham opção de som e a variável sonora podia ser vista como adição arbitrária a um sistema visual já completo – se considerarmos obras sem trilhas sonoras, como os “filmes mudos”, então por que não consideramos a escuta da música sem acompanhamento visual como “música cega”? Apenas alguns tipos de som podem ser vistos sem dúvida como cinematográficos: o caso em que o som de uma câmera com áudio sincronizado pode ser gravado e projetado em sincronia com o “registro” visual, o caso em que o chiado de um projetor projetando uma “projeção” visual pode ser primordial, e o caso em que se escuta o som das rodas dentadas comentando a duração de cada quadro de imagem visual no tempo.

No fim, o processo cinematográfico como “tema” de um novo cinema, à maneira de uma obra como a brilhante *Tom, Tom, the Piper’s Son* [1969], de Ken Jacobs, que é literalmente um filme de um filme, ou em obras mais filmicamente concretas ou conceitualmente fílmicas, já provou sua viabilidade. Quando um foco em narrativas altamente

gerais ou prematuramente definidas, ou formas do tipo narrativo, é embaçado pela mudança da percepção para distâncias focais mais especificamente contemporâneas, então esse “embaçamento” mede as distâncias grande-angulares da “realidade”, as distâncias telefotográficas para entendimentos micromorfológicos do “cinema”, e as distâncias de modulação do tempo no que é fundamentalmente uma gramática onidirecional. É certo que uma análise do próprio processo de focalização é necessária, mas “focalização” não significa necessariamente “redução”. Talvez nos “limitando” a uma definição apaixonada de um cinema elementar, primário, possamos achar necessário construir sistemas que envolvam nenhum projetor, ou mais do que um projetor e mais do que uma tela plana, e mais do que um espaço volumétrico entre eles. Um fotograma focalizado não é um “limite”.

Tradução de Luís Felipe Flores

# filmes

## ***Piece Mandala / End War***

1966, 16 mm, 5'

Com: Paul Sharits e Frances Trujillo Niekerk

“Esse trabalho foi feito para uma antologia de filmes cujo tema geral era para ser ‘Pela vida, contra a guerra’. O filme não foi completado a tempo de poder se candidatar à inclusão nessa antologia e, assim, sustenta-se só como afirmação daquele tema. *Piece Mandala* não é um drama narrativo, em vez disso, quer oferecer uma curta porém intensa experiência meditativa. ‘Meditativa’ sugere suspensão do tempo linear e da direção espacial. Circularidade e simultaneidade são características básicas das mandalas, as ferramentas mais efetivas para voltar a percepção ao interior. Nessa mandala temporal, frequências de cor distanciam-se e opticamente adentram imagens em preto e branco de um movimento do ato sexual, que é visto simultaneamente dos dois lados do espaço e das duas pontas do tempo. A estrutura de cores é direcional-linear, mas sugere um ciclo largamente infinito. Energia-luz e frequências de imagens induzem ritmos relacionados à experiência psicofísica do ato criativo de cunilíngua. Conflito e tensão são naturais em um universo yin/yang, mas a estrutura atômica, yab/yum e outros sistemas de equilíbrio dinâmico fazem mais sentido cósmico como modelos de conflito do que os orgasmos destrutivos que os Estados Unidos estão tendo neste momento no Vietnã.”

Paul Sharits, *Notes on Films*

## ***Ray Gun Virus***

1966, 16 mm, 14'

“O filme foi feito para induzir o sentido de uma consciência que se autodestrói por esforço linear, fixada em alcançar a “azulescência” da visão interior, no entanto, presa por essa mesma intenção em ciclos obsessivos – consciência presa em padrões que são externos e opostos

à sua própria estrutura. Enfraquecida por sua própria agressividade, deixa que uma infecção se instale; círculos viciosos progressivos de decadência levam a uma morte autoinduzida, um suicídio mental. Através da escuridão vazia, a consciência se vê liberada para se voltar para dentro de si e então renasce em seus próprios termos orgânicos. O filme faz aquilo que é. Não se permite que imagens não fílmicas e histórias interfiram na consciência do público da realidade imediata ao experienciar o filme. Padrões de luz-cor-energia geram forma-espaco interna e permitem ao público se tornar consciente do funcionamento elétrico-químico de seu próprio sistema nervoso. Exatamente quando a 'consciência do filme' é infectada, a do público também é: o projetor é uma pistola audiovisual; a tela olha para o público; a tela da retina é um alvo. Objetivo: o assassinato temporário da consciência normativa dos espectadores. A "imagem" final do filme é um azul esmaecido (inclusive sem se esforçar para tal) e o espectador é deixado à mercê de sua própria reconstrução do ego, com uma tela sobre a qual sua retina pode projetar seus próprios padrões."

Paul Sharits, *Notes on Films*

### ***T,O,U,C,H,I,N,G***

1968, 16 mm, 11'

Trilha sonora original: David Franks

Com: David Franks

"Assim como *Piece Mandala / End War*, o filme é um fluxo estonteante de cores que piscam e obliteram umas às outras sucessivamente enquanto os olhos do espectador ficam como que suspensos em um campo de visão, dentro de uma brilhante aproximação da realidade da sucessão dos quadros de um raio de luz. Dentro desse campo, como um *ex voto*, paira a imagem do busto de um jovem (David Franks). Ele dirige seu olhar para baixo, para uma tesoura que ele segura, aberta, como se fosse cortar sua língua estirada. Ele parece estar para sempre na iminência de cortar a danada fora em um momento de automutilação extática. Diferente do silêncio de *Piece Mandala*, no entanto, *T,O,U,C,H,I,N,G* tem uma trilha. Composta por David Franks, a componente sonora de *T,O,U,C,H,I,N,G* supera as primeiras peças para fase e fita-cassete [fase-tape pieces] de Steve Reich com sua mensagem crua e direta: uma palavra rascante, proferida do alto da contracultura, no ápice da geração paz e amor,



*T.O.U.C.H.I.N.G.*, 1968 © Paul Sharits  
Cedido por Paul Sharits Estate

continuamente por cima de si mesma aparentemente um milhão de vezes tão densamente que os ouvidos escutam frases inteiras tecidas a partir de seu som único: DESTROY DESTROY DESTROY DESTROY [destruir].”

Ian Nagoski, *Paul Sharits Tribute in Baltimore*

### ***S:TREAM:S:S:ECTION:S:SECTION:S:S:ECTIONED***

1971, 16 mm, 42’

“*S:TREAM:S:SECTION:S:SECTION:S:S:SECTIONED* não é um filme *flicker*. É, ao contrário, um trabalho que emerge da gramática da sobreposição. Cada uma das três seções de quatorze minutos é composta da mesma ‘fundação’ de imaginário visual. Esse imaginário consiste em água em movimento, filmada em um rio com correnteza ligeira, com tomadas em diferentes distâncias focais e direções na tela. No início de cada seção, seis dessas tomadas são sobrepostas umas às outras, formando uma profundidade que se autocancela, uma rede de correnteza em movimento que se entrecruza para formar um ritmo circular e plano. No decorrer do filme, cinco dessas camadas se esvaem em sucessão, deixando apenas uma imagem fotográfica livre para reforçar seu senso de profundidade palpável, física.

No entanto, enquanto isso ocorre, o vazio desse espaço fotográfico já terá sido parcialmente compensado por um conjunto de marcas que começam a bloquear a trajetória do olhar do espectador à imagem. Uns quatro minutos depois do início do filme, três riscos verticais aparecem na superfície da imagem. Esses riscos, ranhuras na camada de emulsão do filme, primeiro parecem pairar à frente da imagem, como grades em uma janela. Na medida em que cada novo conjunto de três partes é adicionado (em intervalos regulares de três minutos), começa-se a perceber que esses riscos vão gradualmente ‘apagar’ a matéria ilusionista que aparece por trás deles (de fato, o filme termina quando a adição de um conjunto de riscos a mais iria obliterar inteiramente a imagem do rio-fluxo, completamente suplantando-o em favor do fluxo de riscos). Com essa percepção vem uma sensação reforçada de que os riscos estão literalmente não em frente ao espaço recessivo da água, mas dentro dele, pois arrancaram fora a superfície fotossensível do filme, deixando exposta a plana fita de celuloide que é o suporte físico da imagem. Os riscos desvelam um terreno que está, nesse sentido, atrás da imagem, e é fundamental à sua própria existência. O imaginário

fotográfico que está, por sua vez, oscilando (por meio da estratégia de sobreposição) entre achatamento e profundidade é progressivamente encurralado ou imprensado entre duas outras camadas de planura: a primeira é a imagem do risco que estabelece que a tela é plana; a segunda é o desvelamento do celuloide que estabelece a planura do rolo de filme, o objeto físico movendo-se pela saída do projetor. Para o filme, o mundo da experiência – toda experiência fotográfica – está encurralado entre essas duas planuras paralelas; e a dramatização desse fato é o assunto básico de *S:TREAM:S:SECTION: S:ECTION:S:S:SECTIONED.*”

Rosalind Krauss, *Paul Sharits*

#### Bibliografia selecionada

- Beauvais, Yann. (org.) *Paul Sharits*. Dijon: Les presses du réel, 2008.
- Cornwell, Regina. Paul Sharits: Illusion and Object. In: *Artforum*, vol. 10, n.º1, Setembro, 1971.
- Joseph, Branden. A Crystal Web Image of Horror: Paul Sharits' Early Structural and Substructural Cinema. In *Paul Sharits: A Retrospective*. Susanne Pfeffer (org.) Kassel: Fridericianum, 2015.
- Krauss, Rosalind. Paul Sharits. In: *Paul Sharits: Dream Displacement and Other Projects*. Buffalo: Albright-Knox Gallery, 1976.
- Liebman, Stuart. *Paul Sharits*. St. Paul: Film in the Cities, 1981.
- Michelson, Annette. Paul Sharits and the Critique of Illusionism: an Introduction. In: *Projected Images*. Minneapolis: Walker Art Center, 1974.
- Sharits, Paul. Notes on Films, 1966–1968. In: *Film Culture*, n.º 47, Summer, 1969.
- Sharits, Paul. UR(i)N(u)LS:STREAM:S:S:ECTION:S:SECTION:S:S:ECTIONE D(A)-(lysis)JO: 1968–1970. In: *Film Culture*, n.º 65–66, Winter, 1978.
- Sharits, Paul. Ver/ouvir. In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- Sharits, Paul. Words per Page. In: *Afterimage*, n.º 4, Autumn, 1972.





# Michael Snow

# Em direção a Snow

## Annette Michelson

“Toward Snow” foi originalmente publicado na revista *Artforum*, em junho de 1971.

*Seu pensamento está voltado àquela lenta transformação da noção de espaço que, a princípio uma câmara de vácuo, um volume isotrópico, gradualmente se torna um sistema inseparável da matéria que contém e do tempo.*

Paul Valéry, *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*

*Meu olhar, sintonizando com o imaginário, buscará em todas as frequências [wavelength] suas visões.*

Stan Brakhage, *Metáforas da visão*

O cinema é uma metáfora recorrente no discurso contemporâneo sobre a natureza da consciência, e certas obras cinematográficas oferecem analogias das faculdades constitutivas e reflexivas da consciência, como se a investigação sobre a natureza e os processos da experiência encontrasse na forma artística deste século um meio extraordinário, excepcionalmente direto, de expressão. O ilusionismo próprio dessa nova arte temporal reflete e provoca a reflexão a respeito das condições do conhecimento e permite uma atenção crítica ao caráter imediato da experiência no fluxo do tempo. Aron Gurwitsch diz, a respeito das origens dessa investigação:

[David] Hume compara expressamente a consciência a um teatro, mas, por assim dizer, um teatro sem palco. O vocabulário moderno permite comparar a consciência a uma sucessão perpétua de imagens *kinematográficas* (...) um âmbito unidimensional da existência, cuja estrutura fundamental é formada única e exclusivamente pela temporalidade.<sup>1</sup>

E diz Gérard Granel, discutindo os desenvolvimentos modernos daquela investigação:

A fenomenologia é uma tentativa de filmar em câmera lenta aquilo que, vítima do olhar desatento, é perdido, se não totalmente não visto devido à maneira como o vemos em velocidade normal. Ela procura, lenta e calmamente, aproximar-se daquela intensidade natural subjacente que é a fonte dos objetos e dos processos.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Gurwitsch, Aron. On the Intentionality of Consciousness. In: Kockelmans, Joseph J. (org). *Phenomenology: The Philosophy of Edmund Husserl and its Interpretation*. Nova York: Anchor Books, 1967, p. 125.

<sup>2</sup> Granel, Gérard. *Le sens du temps et de la perception chez Husserl*. Paris: Editions Gallimard, 1968, p. 108. Para outros exemplos dessa metáfora cada mais frequente, refiro

A investigação epistemológica e a experiência cinematográfica convergem, por assim dizer, em mimese recíproca.

São poucos os cineastas cujos trabalhos, por sua pureza e contun-  
dência radicais, são exemplares nesse sentido. Michael Snow, cujo  
aclamado *Wavelength* (1967) é para muitos um ponto de virada na história  
do cinema e no desenvolvimento da obra do diretor, é um deles. Manny  
Farber, conhecido pela precisão de seus *insights*, pelo vigor de seu estilo  
e pela firmeza de sua lealdade com a tradição do cinema de ação norte-  
americano, descreveu *Wavelength*, na *Artforum*, como “45 minutos puros,  
intensos, que talvez sejam para o cinema *underground* aquilo que *O  
nascimento de uma nação* [*Birth of a Nation*, D. W. Griffith, 1915] é para o  
cinema comercial (...) Um registro direto de uma sala por onde passaram, e  
foram à falência, uma dúzia de negócios”.<sup>3</sup> O filme parece ser, entre outras  
coisas, justamente isso – ou seja, a observação parece “justa” e precisa  
–, algo que jamais me ocorreu, mesmo depois de assistir sucessivamente  
umas quinze vezes e pensar muito sobre o filme. Quero discutir breve-  
mente e justificar a precisão e a originalidade dessa observação.

Snow descreveu seu filme no Festival Internacional de Cinema  
Experimental de Knokke-le-Zoute de 1967, no qual recebeu o prêmio  
máximo, da seguinte maneira:

*Wavelength* foi filmado em uma semana, em dezembro de  
1966, após um ano de anotações, reflexões e rumações. Foi  
montado e projetado pela primeira vez em maio de 1967. Minha  
intenção era fazer um somatório do meu sistema nervoso, minhas  
intuições religiosas e minhas ideias estéticas. Queria projetar um  
monumento temporal no qual a beleza e a tristeza da equivalência  
fossem celebradas, tentar fazer uma afirmação definitiva do  
tempo e do espaço cinematográficos puros que traduzisse um

---

o leitor às páginas XXI e XXII do ensaio introdutório de Peter Koestenbaum em *The Paris Lectures* de Husserl, traduzido [para o inglês] por Koestenbaum e publicado em 1967 por Martinus Nijhoff. A visão que sustenta essas observações também é tratada em meu ensaio, *Bodies in Space: Film as Carnal Knowledge* (*Artforum*, fevereiro de 1969), escrito, no entanto, antes que o presente ensaio oferecesse ocasião para esse tipo de reunião. O texto mais antigo que conheço abordando essas questões é *The Film: A Psychological Study*, publicado originalmente em 1916 e republicado em 1970 pela editora Dover. É uma tentativa precoce e admirável de realizar uma análise fenomenológica da experiência cinematográfica.

3 Republicado em *Negative Space: Manny Farber on the Movies*. Nova York: Praeger Publishers, 1971, p. 250.

equilíbrio entre “ilusão” e “fato” e fosse inteiramente sobre a visão. O espaço começa no olho da câmera (do espectador), fica suspenso no ar, depois sobre a tela, e então dentro da tela (na mente).

O filme é um zoom contínuo que leva 45 minutos para ir do campo mais aberto até o campo mais fechado e final. Foi filmado com uma câmera fixa, posicionada na extremidade de um loft de 25 metros e apontada para o lado oposto: uma fileira de janelas e a rua. O cenário e a ação que nele acontece são cosmicamente equivalentes. O quarto (e o zoom) são interrompidos por quatro eventos humanos, incluindo uma morte. Nesses momentos, o áudio consiste em som direto (música e fala), associado a um som eletrônico, uma onda senoidal que vai da nota mais baixa (50 Hz) à mais alta (12 mil Hz) em 40 minutos. É um *glissando* completo, ao passo que o filme é um *crescendo*, além de um espectro disperso que procura explorar os dons da profecia e da memória que só o cinema e a música possuem.

Poderíamos acrescentar a essa descrição alguns detalhes como a qualidade dos “eventos humanos”, seu aspecto um tanto esparso e aleatório. Eles acontecem abruptamente, não têm relação uns com os outros, são interpretados de maneira intensamente distanciada e convencionalmente mimética, ligados por alguma insinuação de causalidade, mas pouco diálogo. Ou a recorrência, ao longo de todo o filme, de um espectro de clarões cromáticos extraordinariamente intensos, de mudanças repentinas de positivo para negativo, da sobreposição de imagens fixas ao zoom progressivo, este último jamais absolutamente estático, mas avançando em soluções quase imperceptíveis. As sobreposições e os soluços, assim como as marcas visíveis de corte e o uso de diferentes tipos de filme, funcionam como uma espécie de *obbligato* visual, criando, em meio ao progressivo fechamento do zoom, uma sucessão de momentos estáticos. E também a natureza específica do campo visual em foco: ele é, como dissemos, a extremidade de uma ampla sala com janelas altas e retangulares, compostas por oito pequenos painéis retangulares, através dos quais se vê os letreiros, sons, tráfego e sinalizações de trânsito de uma rua. A clareza da percepção da parede, janela e rua será modificada pela cor, pelas sobreposições, à medida que o crescendo das frequências sonoras

modifica nossa percepção do som no interior e no exterior da sala. O movimento da câmera aos poucos reduz e redefine o campo visual, e à medida que nos aproximamos lentamente da parede, percebemos – ou quase – duas coisas: primeiro, a presença de outros objetos retangulares no painel central da parede (parecem ainda pequenas superfícies retangulares) e, embora o limiar temporal dessa percepção varie conforme o espectador, o destino final da câmera. Ou melhor, intuímos o fato de que ela *tem* um destino final, que seu movimento terminará inexoravelmente em um foco sobre algum lugar específico ainda desconhecido. O movimento do zoom da câmera cria no espectador um limiar de tensão, de expectativa; a impressão é que essa arena coincidirá com uma determinada parte da parede, com uma das vidraças da janela ou talvez – na verdade, provavelmente – com uma das superfícies retangulares que pontilham o painel central da parede e que parecem, à distância, portar imagens ainda indecifráveis.

Essas percepções apresentam o movimento adiante como um fluxo que em sua origem traz, contém, eventos distintos: sua descontinuidade faz referência aos fotogramas individuais a partir dos quais a persistência da visão forma a ilusão cinematográfica. Acima de tudo, no entanto, elas criam, pela lenta focalização ao longo do tempo e pela direção constante do movimento, aquele olhar em direção ao futuro que forma um horizonte de expectativas. Movemo-nos da incerteza à certeza à medida que a câmera fecha o campo, provocando e satisfazendo a tensão que surge por não sabermos ao certo o seu destino, sugerindo, na pureza esplêndida de seu próprio movimento lento, a noção de “espectro”, típica de todo processo subjetivo e traço fundamental da intencionalidade. Aquele movimento constante adiante, com suas sobreposições – os eventos adentrando o campo por detrás da câmera e saindo para além dela –, dá corpo à ideia de que:

A toda percepção pertence sempre um espectro de percepções passadas, que se deve conceber como potencialidades de lembranças suscetíveis de serem recordadas, e a toda lembrança em si pertence, como ‘espectro’, a intencionalidade mediata e contínua de lembranças possíveis (realizadas por minha atividade), até chegar ao instante da minha percepção atual.<sup>4</sup>

---

4

Husserl, Edmund. *Meditações cartesianas*. São Paulo: Madras, 2001, p. 62.

E à medida que a câmera se move ininterruptamente adiante, produzindo a tensão que cresce na razão direta à redução do campo, percebemos, surpresos, como aqueles espectros definem o contorno da narrativa, daquela forma narrativa animada pela distensão temporal, manifestando-se à nossa cognição, rumo à revelação. À espera de um tema, “ficamos em suspenso” quanto à resolução. Como se esvaziando o espaço de seu filme (dramaticamente pelo distanciamento extremo, visualmente por apresentá-lo como mero volume, a “cena” de puro movimento no tempo), Snow redefiniu o espaço cinematográfico enquanto ação. O olho investiga a extensão da sala, se move em direção ao ponto fixo que é sua conclusão; em seu movimento em direção a esse ponto, todas as conclusões alternativas e as “pistas” falsas são eliminadas à medida que os letreiros e o movimento da rua, e determinados objetos, saem de nosso campo visual. A câmera chega ao objetivo de sua trajetória: outra superfície, uma fotografia do mar. A imagem é mantida, enquanto o som atinge sua intensidade máxima, separando-se de si mesmo, duplicando-se, deslizando pelo espectro de ondas e a fotografia é reprojeta, sobreposta a si mesma. O olho é lançado através da fotografia para além da parede e da tela, em direção ao espaço ilimitado. O filme é a projeção de uma grandiosa redução; seu “enredo” é a identificação de *données* espaço-temporais, sua “ação” o movimento da câmera como movimento da consciência.

O filme é uma obra-prima (algo dificilmente contestável a essa altura da história do cinema) e apesar de termos nos afastado um pouco das observações de Farber, estamos em condições, agora, de considerá-las de forma mais clara e compreender sua verdadeira importância. Para alguém tão profunda e exclusivamente comprometido com o cinema de estrutura narrativa fechada, *Wavelength* poderia, mais do que todos os demais filmes da vanguarda norte-americana, trazer algo ao mesmo tempo novo e familiar, de qualquer maneira bem-vindo – se entendermos a continuidade da ação do zoom como um exemplo supremo daquela continuidade espaço-temporal subtendida na integridade narrativa das comédias, *westerns* e filmes de gângster, que formam a substância da tradição hollywoodiana e são o objeto do prazer e das preocupações críticas de Farber. Ou, dito de outro modo: o trabalho de Snow apareceu naquele momento da história da vanguarda americana quando a edição assertiva, a sobreposição, a insistência na presença do diretor por trás da

câmera móvel, na mão, e a *facture* disjuntiva, gestual, que disso resulta, levaram à destruição daquela continuidade espaço-temporal que havia sustentado as convenções narrativas.

Toda a tradição do cinema independente, de [Maya] Deren e [Kenneth] Anger, passando por Brakhage, se desenvolveu como a extensão, em termos norte-americanos, do espírito das vanguardas europeias dos anos 1920, distendendo a continuidade e negando a tensão da narrativa. Fincada na experiência do surrealismo e do expressionismo, sua vontade de destruir a narrativa era uma tentativa de situar o cinema em uma espécie de Presente perpétuo, uma imagem ou sequência sucedendo outra em rápida disjunção, tendendo, no limite, por meio do ritmo furioso da construção em fotograma único, a devorar ou eliminar a expectativa como dimensão da experiência cinematográfica. O caráter disjuntivo do Agora perpétuo pode ser visto, em sua versão mais intensa, no trabalho e nos escritos teóricos de Stan Brakhage. Brakhage está interessado, como cineasta e teórico, na primazia de um tipo de visão quintessencial, inocente, não corrompida pelas convenções da perspectiva herdada do Renascimento e incorporada às próprias lentes da câmera. Com uma terminologia impregnada de platonismo típica da sensibilidade expressionista, essa visão é descrita como mais verdadeira, sofisticada e elevada, porque é a projeção visível direta da “visão (voltada para o) interior”; ela é, na verdade, apresentada como a visão de “olhos fechados”, a visão interna projetada através dos olhos. Os escritos, e especialmente os filmes, de Brakhage, nos fazem reconhecer as imagens em questão como tendendo em direção à intimidade e à fugacidade das imagens “hipnagógicas” que vivenciamos no estado intermediário entre sono e vigília. Assim como a imagem hipnagógica, a imagem de Brakhage, “mais verdadeira do que a natureza”, parece situada no interior do olho. Ela quer se apresentar perceptivamente de uma única vez e resiste à observação e à cognição.

[Émile Chartier] Alain, em *Système des Beaux-Arts*, desafia qualquer pessoa acometida por uma imagem hipnagógica do Panteão a contar o número de colunas na fachada da imagem. O hipnagógico é imediato, aparece e desaparece de uma vez, não desvanece nem se perde de vista; ele não está sujeito às leis da percepção – da perspectiva, por exemplo. Ele excita a atenção e a percepção. “Vejo algo, mas o que vejo é nada”.<sup>5</sup> Esse é, de fato, o estado em direção a que o estilo, o ritmo, o corte e a luz

<sup>5</sup> Para a discussão a respeito da imagem hipnagógica, me apoiei em *L'Imaginaire* de Jean-Paul Sartre. Paris: Gallimard, 1948, pp. 58-76.

dos filmes de Brakhage tendem. Nos grandes trabalhos de maturidade, *Songs* [1964-69], *The Art of Vision* [1965], *Anticipation of the Night* [1958], *Fire of Waters* [1965], entre outros, não há tempo nem espaço, por assim dizer, para expectativas; os *données* espaciais são ofuscados ou fraturados por movimentos espasmódicos, pela pintura sobre a película, pela velocidade; a continuidade é rítmica, postulada pela síntese metafórica provocada no espectador pelo corte entre uma imagem e outra. *Wavelength* foi, em um sentido bastante especial, um “abridor de olhos”, em contraste tanto com a visão hipnagógica de Brakhage quanto com o olhar fixo de Warhol.

Snow, ao reintroduzir a expectativa no núcleo da forma cinematográfica, redefiniu o espaço segundo a fórmula de Klee: essencialmente uma “noção temporal”. *Ao esvaziar o cinema da proclividade metafórica da montagem, Snow criou uma metáfora imponente para a forma narrativa.* As consequências são por enquanto incalculáveis; o exemplo e a influência de Snow para o cinema, assim como para outras linguagens, intensificadas por seus trabalhos posteriores, reconhecidos ou não, são fatores cruciais de uma situação presente extraordinariamente interessante. Assim como os filmes de Frampton, Jacobs, Gehr, Wieland e Landow, sobre os quais exerceu enorme influência, o trabalho de Snow introduziu um novo patamar de projeto cinematográfico e abriu uma nova era na evolução do estilo cinematográfico. Isso explica, na minha opinião, por que seu trabalho é capaz de angariar a atenção e a fascinação das mais diversas opiniões críticas. Ao restaurar o espaço da “ação” por meio de uma investigação contínua, firme e incansável das formas de apresentação cinematográfica, Snow criou um paradigma e transcendeu as distinções *a priori* entre estilos de continuidade e montagem “lineares” e “verticais”, “em prosa” e “poéticos”, “realistas” e “mitopoéticos”, “verticais” e “horizontais”, que deram forma à teoria cinematográfica e suas polêmicas nos quarenta anos anteriores.

O paradoxo da criação de uma metáfora grandiosa por meio da eliminação da função metafórica da montagem não é exclusivo da obra de Snow. Podemos afirmar que todos os filmes de sua fase madura são animados por um paradoxo visual ou perceptivo central. *One Second in Montreal* [1969] é uma construção cinematográfica que explora a natureza serial das imagens em filme. O filme é uma sucessão de *stills* fotográficos de parques da cidade de Montreal, possíveis locais

de um monumento, recobertos de neve. Cada unidade é mantida por um tempo progressivamente maior, aumentando à medida que nos aproximamos de seu centro, e o ritmo acelera novamente à medida que o filme vai chegando ao fim, despertando no espectador a consciência do tempo como duração – preciso porém imensurável, expandindo-se e retraindo-se no ato da atenção ao detalhe. A aceleração produz um efeito curioso de contração estrutural. Mas o paradoxo central envolve a presença de *stills* fotográficos no filme e a impressão ainda mais curiosa de que, apesar do caráter fixo e singular de cada imagem, estamos tomando parte em uma experiência cinematográfica, e não em uma projeção de *slides*. Experiências clássicas de percepção cinematográfica ensinam-nos que a projeção de uma fotografia de um lugar ou objeto e daquele mesmo lugar ou objeto filmados não produzem o mesmo efeito visual. O fluxo do tempo é, de alguma maneira, inscrito na imagem cinematográfica, imediatamente dado, perceptível em nossa experiência dela. A natureza dessa inscrição ainda precisaria ser explicada. Snow beneficia-se dela ao projetar o *still* fotográfico de maneira cinemática, fazendo assim com que o fluxo do tempo seja sobreposto, inscrito, sobre a projeção da imagem fixa – da mesma forma que cada imagem da sala em *Wavelength* fora sobreposta sobre a sua transversal pelo zoom da câmera.

Em ↔ [*Back and Forth*, 1969], Snow isola o movimento panorâmico da câmera, e pela aceleração do movimento elabora uma espécie de segmento escultórico do espaço projetado (o de uma sala de aula, e não um *loft*), produzindo a impressão de bidimensionalidade e pura direcionalidade, que nega os acontecimentos e sua profundidade visual. Assim como em *Wavelength* e *One Second in Montreal*, o filme, procedendo pela aceleração temporal, converte, à medida que acelera, um espaço tátil em um espaço ótico, retornando, em *ritardando*, da projeção de um espaço aplainado pela velocidade em um plano paralelo à superfície da tela à projeção do espaço da sala. O filme mantém o equilíbrio de ambos os níveis de ilusão visual. Assim como em *Wavelength*, os “eventos humanos” (uma aula em andamento, alguém varrendo, um policial olhando pela janela, homens simulando uma luta entre si) são, por assim dizer, contidos como unidades distintas no interior da estrutura rítmica do filme, mas em desacordo com ele, e embora esses eventos (uma bola que passa de um lado ao outro, a

varrição, o aparecimento de uma placa acima da lousa) façam eco ao movimento progressivo da câmera, eles marcam mais do que estruturam a ação do filme. No geral, o efeito é a sensação de sucumbir à força do momento; compelido a acompanhar o movimento, somos incapazes de mantermos o foco de atenção, de nos concentrarmos em um único objeto ou ponto do campo. O efeito, assim, é de compulsão rítmica e relaxamento. A noção de limite é transferida da redução gradual do campo à imposição gradual de um movimento unidirecional constante, intensificada pela marcação do metrônomo, que parece às vezes conduzir, às vezes acompanhar, a ação.

Em todos os três trabalhos, o artista se valeu de uma estratégia própria da linguagem do cinema e a levou às últimas consequências, explorando suas ressonâncias, reforçando-a com estratégias paralelas, insistindo na isomorfia de parte e do todo. Essas estratégias, assim como a persistência de uma certa qualidade especulativa na arte de Snow, uma preocupação com a maneira pela qual um enunciado gera um enunciado contrário, variação e extensão, podem ser consideradas uma constante em sua evolução como cineasta, pintor e escultor.

Os primeiros trabalhos de Snow exibem o talento de um jovem pintor, passando rapidamente da articulação rítmica da figura a estratégias muito sofisticadas, articuladas em um estilo quase geométrico. *Lac Clair* e *The Drumbook*, ambos de 1960, exploram as variações da relação entre figura e fundo. Em *Lac Clair* (óleo sobre papel sobre tela), a área central é um tipo de *bleu canard*, em pinceladas livres mas leves, interceptadas em cada canto por uma tira de papel sobreposta à tela. É um trabalho simples e elegante, semelhante a um estilo que se tornaria bastante popular na Nova York dos anos 1960, centrado na repetição de imagens. *The Drumbook* é uma série de retângulos, azuis-escuros sobre fundo amarelo, de tamanhos ligeiramente variados, que criam áreas discretas e contíguas que, apesar disso, parecem criar um fundo contínuo. *White Trash*, do mesmo ano, é uma colagem de papéis “encardidos e dobrados” que, em sua elegância preguiçada, é capaz de converter seu aspecto encardido em uma cor sutil, como a de um tênis velho. Há ainda vários trabalhos em papel dobrado, rabiscado e “expandido”, ou expansível, que, em sua modéstia, casualidade e variedade sutil, afirmam uma espécie de jogo constante, que apareceria depois em suas principais séries, criando metáforas centrais nas pesquisas de Snow.

Vou me concentrar, neste ensaio introdutório, em *Walking Woman*, sua série central de trabalhos. As obras que a compõem foram realizadas nos anos 1960, durante uma fase crucial no desenvolvimento artístico de Snow. Coincidindo com sua mudança do Canadá para Nova York, elas constituem um dos temas mais abrangentes e mais obsessivamente abordados, dando origem a inúmeras séries de variações, realizadas paralelamente aos seus principais filmes. São também bastante controversas e, creio, pouco compreendidas.

A imagem básica de *Walking Woman* é uma silhueta muito simples, minimamente esboçada, uma série de curvas elementares que delineiam figuras que se interrompem nos pulsos e calcanhares. As curvas dos cabelos, seios e coxas delineiam uma figura mesomórfica, que parece caminhar, ligeiramente inclinada, um braço estendido adiante e outro para trás. A série é composta por diversas variações enciclopédicas de uma silhueta de contornos simples, quase caricaturais. Concebidos e executados principalmente durante os anos de ascensão da arte Pop, esses trabalhos não exibem nem o acabamento fino nem a sensualidade do trabalho dos principais artistas americanos do estilo. A ironia e sensualidade das imagens dos meios de comunicação e dos materiais plásticos presentes em Lichtenstein e Warhol estão ausentes nesses trabalhos. A exuberância das superfícies e a intensidade da cor também estão ausentes, assim como a ironia ligada ao uso de imagens consagradas – rótulos e embalagens famosos, etc. A série explora, por outro lado, e de forma que remete ao trabalho daqueles artistas norte-americanos, as possibilidades de uma figura única e básica, de sua organização em série ou do jogo de variações resultante da mudança de contexto. Exploram de forma muito mais radical e profunda, no entanto, o contraste entre o espaço pictórico e escultural e os modos e graus de representação e variação de materiais.

*Walking Woman*, assim, é pintura, representação de pintura, série de desenhos inter-relacionados, ponto focal de trabalhos multimeios e peças avulsas. Foi utilizada como emblema, decoração, decalque, exibida, transportada, colocada em estações de metrô e nas ruas. Foi replicada em diferentes materiais – madeira, tela, impressa como figuras de Rorschach, pintura, desenho, impressão. Por fim, foi filmada e ampliada em uma série de peças de aço imensas, exorcizada, por assim dizer, na composição de onze partes encomendada para a EXPO 1967.

A investigação para a qual serviu de ponto de partida foi intensa. Seleciono, sem preocupação com a cronologia, alguns trabalhos principais. Em *Gone* (1963), confrontamos amplas telas pintadas e plastificadas que projetam-se, de seu lado esquerdo, diagonalmente em direção ao lado direito, seu lado esquerdo tremulando intensa e irregularmente como uma bandeira ao vento. Se nos deslocamos para o lado, vemos a irregularidade como o contorno da metade posterior da silhueta. *Torso* (1964), feito também de madeira e pintura sobre tela, é, caracteristicamente, uma forma criada pela “torsão” da tela esticada entre os lados anterior e posterior da silhueta recortada sobre painéis de madeira planos, pintados de branco e colocados perpendicularmente um em relação ao outro a uma distância de cerca de 60 cm. As telas pintadas são esticadas e torcidas entre as figuras. Essa escultura delicada e enrijecida é bastante estranha, resultando, como em outras, na conversão de uma figura plana em uma forma abstrata e escultural. Aqui vemos o impulso singular e obsessivo que dá vida a essa série enorme, que projeta a figura em todos os materiais, situações espaciais e grau de ilusionismo imagináveis em uma tentativa de exauri-la, de esgotar seu potencial de transformação.

O objetivo é o equilíbrio entre figura e abstração, assim como *Wavelength* é uma contraposição de “ilusão” e “fato”. *Five Girl Panels* (1964) consiste em cinco dessas figuras, adaptadas a formatos com diferentes graus de inclinação (do horizontal ao vertical passando pelo quase quadrado), como em uma série de imagens de espelho distorcidas.

Entre os destaques das variações está, no entanto, *Hawaii* (1964), crucial porque parece oferecer um ponto de transição entre a série *Walking Woman* e o foco nos temas essenciais do trabalho recente de Snow. *Hawaii* é composto de três painéis de tamanhos variados. O painel central, o maior deles, é um retrato executado com a simplicidade algo lisonjeira de um cartum. O jogo de formas retangulares em ângulo de três quartos dá origem a um interior. Sobre uma mesa vemos um toca-discos aberto, cuja forma é ecoada pelas formas retangulares, ambas planas e implicitamente sólidas, das esquadrias e subdivisões da janela à esquerda – e até mesmo pelo pequeno retângulo da tomada na qual a vitrola está ligada. O ponto central de atenção é a imagem enquadrada, colocada sobre a mesa, desenhada como se levemente projetada do perfil de *Walking Woman*. Os outros dois painéis do tríptico envolvem uma imagem

direta do perfil, um pouco maior do que a do painel central. E à esquerda daquele painel está um outro retrato, ainda menor, o formato do suporte reificando o efeito ótico de perspectiva retratado na composição central. Passamos, assim, de uma imagem à representação de uma imagem e, então, à apresentação literal de uma representação. Com esse trabalho, Snow envolve-se em uma reflexão complexa a respeito das formas do ilusionismo. *Walking Woman* está pronta para cruzar o limiar entre ilusão e cinema, e ela assim o faz. Snow a projeta no espaço do filme, estendendo a noção do *cut-out* para o enquadramento. Em *New York Eye and Ear Control* [1964], *Walking Woman*, cruzando uma paisagem e suas variações de luz, enfatiza, por sua própria fixidez e planicidade, a profundidade, volume e mudança, e o ilusionismo da articulação desses elementos. Na série de trabalhos monumentais a que nos referimos como seu exorcismo final, as experimentações de *Torso*, *Gone*, *Estrus* e outros são desenvolvidas e intensificadas, e *Walking Woman* acaba absorvendo, ao ter suas superfícies polidas colocadas em um ambiente externo, o reflexo dos volumes e da luz que recai sobre ela. Não a veremos mais, exceto – assim como reencontramos outras formas no trabalho de Snow – como lembrança do passado, como material sublimado de ocupações formais presentes.

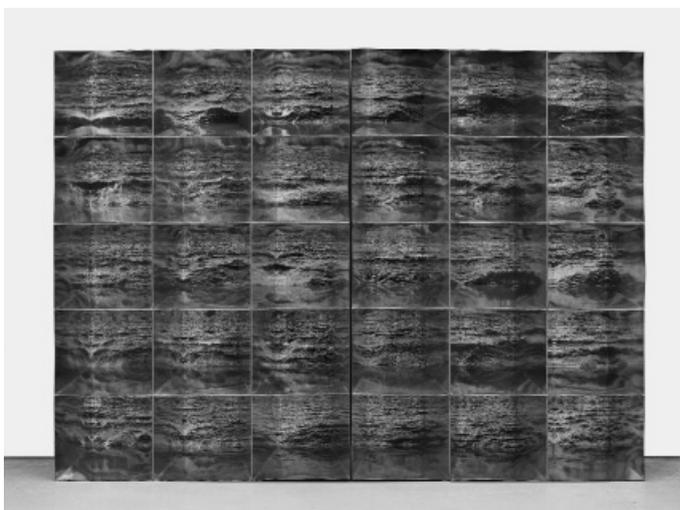
Terminada a série, Snow voltou sua atenção para a articulação que surgiu e estimulou sua imersão no processo de filmar, voltou-se também, periodicamente, para trabalhos antigos, seus materiais ou processos (o passado é visualizado no espaço e no movimento de *Wavelength*). Para Snow, tudo é utilizável, inclusive obras antigas.

Chegamos então a *Atlantic* [1967], uma estrutura que suporta 36 fotografias do mar, colocadas em molduras fundas de metal. As molduras, com suas faces laterais projetando-se em ângulo levemente inclinado em relação à superfície posterior formada pela fotografia, reproduzem o campo visual cônico do cinema. Essas molduras, ainda, refletem a imagem contida nelas. Vemos, assim, uma superfície de água na fotografia, contínua e contida no interior da moldura onde está refletida, uma versão das penúltimas sobreposições de *Wavelength* e suas imagens que permanecem planas, como a imagem em zoom no interior da profundidade do cone, delineado pelo campo da câmera.

Snow também exibiu, recentemente, *A Casing Shelved* [1970]. A obra é, para começar, uma redefinição, por meio do som, da noção de cinema.



*Walking Woman em New York Eye Ear Control* 1964  
© Michael Snow. Filme 16mm, 34', p&b, som



*Atlantic*, 1967 © Michael Snow  
30 impressões de gelatina prata, metal,  
madeira, arborite. 171.1 x 245.1 x 39.9 cm.  
Art Gallery of Ontario, Toronto

Um *slide* colorido mostra uma série de prateleiras no ateliê do artista que suportam uma carga desordenada de materiais, objetos, fotografias, instrumentos. O filme começa quando ouvimos a voz do artista gravada catalogando os objetos, chamando nossa atenção para eles, dirigindo o olho do espectador em uma leitura da imagem, e fazendo, portanto, daquela imagem estática, um filme – e, mais uma vez, um filme narrativo: os conteúdos das prateleiras, emoldurados pelas aproximadamente doze estruturas em formato de caixa que as compõem, são em sua maior parte materiais que foram usados na realização de filmes ou de esculturas, e a descrição, a narração de sua origem e função, compõe a narrativa do passado do realizador à medida que ele dirige o olho do espectador.



*Slidelength*, 1969-1971 © Michael Snow. 80 slides coloridos de 35 mm, projetor de slides. Dimensões variadas (projeção contínua, cada slide projetado por 15 segundos). National Gallery of Canada, Ottawa e Museum of Modern Art, Nova York

Se, para Snow, todas as coisas são utilizáveis, então são também reutilizáveis – pelo menos uma vez. Desse princípio deriva *Untitled* [*Slidelength*, 1969-1971], exibido recentemente na Bykert Gallery, um “show de *slides*” suntuoso que alude à realização de *Wavelength*, utilizando *stills*, filtros e as lâminas de plástico coloridas do filme, enfatizando, de maneira bastante pictórica, a ambiguidade das relações espaciais criadas pela sobreposição e justaposição de filtros e pela alternância de perspectivas e do ângulo de visão. Filtros vermelhos e roxos são sobrepostos e contrapostos sobre um fundo branco. Uma lâmina plástica de proporção três por quatro é vista, alternadamente, como plana ou em perspectiva. Mãos seguram, pressionam folhas planas

coloridas, um *still* de *Wavelength*, ou são mostradas sob plástico púrpura e, ainda mais de perto, através de um filtro vermelho. Um *still* é exibido novamente à noite. Um pedaço de filme Kodak, sobreposto ao azul da luz do dia que se vê através da janela, cria uma distância estranhamente elusiva e puramente ótica entre o azul do vidro da janela e o azul que se insinua pelos interstícios do filme. Em gesto característico, a câmera é aparentemente direcionada ao próprio projetor, de maneira a revelar suas lentes por meio do efeito de cor. Ou então a janela da sala é vista contra uma superfície branca cuja distância em relação à parede na qual é projetada é, mais uma vez, puramente ótica. Filtros, utilizados como se fossem janelas, colocados acima das janelas da sala, mancham lindamente o branco reluzente da luz do dia. O esforço de ler a imagem induz à ambivalência: diferenças planares são sugeridas por tonalidades cromáticas, mas essas pistas podem ser enganadoras. Uma mão que descasca o plástico vermelho de uma superfície branca é sucedida por um campo cromático puro, um magenta ótico, provavelmente resultado da sobreposição de filtros, mas não podemos ter certeza. Na sucessão de *slides* vemos minúsculas recapitulações de fragmentos do filme. Vemos uma mão segurando uma pequena fotografia de *Wavelength*, tudo recoberto por plástico. Olhamos através da janela, nos aproximamos de um novo *slide*, ainda mais de outro, e um retalho de amarelo ensolarado aparece no canto esquerdo inferior... A sucessão de *slides* no carrossel compõe essas projeções do processo cinematográfico, de criação de *slides*, projetando, por sua vez, um *loop* de variações cromáticas que se posiciona em algum lugar entre *Wavelength* e *One Second in Montreal*.

A circularidade é sem dúvida uma das principais características da obra de Snow. Operando em dois níveis, envolve, em primeiro lugar, uma revolução em relação ao objeto formal, a multiplicidade de abordagens por meio da variedade de materiais, a variação formal livre, a maneira pela qual a própria linguagem é colocada a serviço das obras – com resultados lúdicos e espirituosos que expandem os limites do significado. A solução de problemas escultóricos ou cinematográficos é frequentemente retomada, e se torna material, transposta para outros contextos, ou transformada<sup>6</sup> em objetos ou esculturas. Em segundo lugar,

---

<sup>6</sup> Como notou Dennis Young em sua introdução a *Michael Snow / A Survey*, publicado em Toronto pela Galeria de Arte de Ontario em colaboração com a Isaacs Gallery em ocasião da exposição “Michael Snow / A Survey” (14 de fevereiro a 15 de março de 1970). Essa publicação também inclui a discussão de P. Adams Sitney a respeito dos filmes de Snow, de longe a análise mais sofisticada e completa publicada até o momento.

vale lembrar a maneira, comum a outros artistas, com que a obra tende à estrutura circular, à forma tautológica – a percepção da obra demanda o reconhecimento ou a recapitulação do processo adotado. Para citar apenas alguns exemplos recentes: *Crouch, Leap, Land* [1970] – uma série de três fotografias de uma mulher realizando essas ações [agachando, pulando, aterrissando], provavelmente tiradas através de um vidro, de baixo – é suspensa no teto, virada para baixo, obrigando o espectador, ao reclinar-se, a olhar para cima em uma posição semelhante àquela do fotógrafo. Ou *Tap* [1969], uma obra complexa, uma espécie de filme *still* sonoro composto de fotografias em preto e branco impressas, tipografia, alto-falante embutido, fiação preta e gravador. Distribuídos em múltiplas salas da Galeria de Arte de Toronto, compõem um trabalho que deve ser visto como um circuito, e cuja estrutura circular é intensificada por seu caráter discursivo (datilografado) no processo de composição. *8x10* [1969], exibido pela primeira vez na retrospectiva de Toronto e mais recentemente em Nova York, apresenta 80 fotografias de um retângulo de 8x10 polegadas, separadas por intervalos da mesma dimensão, marcadas e indicadas por fita adesiva. As variáveis nas fotografias – distância, ângulo, luminosidade – produzem um leque impressionante de articulações espaciais, distendendo e contraindo o espaço no jogo circular com as noções de enquadramento enquanto fotografia e da fotografia enquanto enquadramento. E tanto *A Wooden Look* como *Of a Ladder* [1971], obrigam-nos, na percepção da curiosa distorção ótica produzida pelas fotografias sucessivas de um mesmo objeto, a situar de novo o objeto no campo visual da fotografia e a reconstruir o processo progressivo de seu registro em relação à nossa própria percepção daquele registro.

O mapeamento, assim, do percurso de Snow, produz uma constelação mutável de figuras elípticas, cuja geometria complexa e firme é sustentada pela amplitude e consistência de uma investigação a respeito das formas do olhar, do registro, do reflexo, da composição, da rememoração e da projeção. Esses movimentos cíclicos inconstantes, entrecruzados, podem descrever a arquitetura do trabalho agora em elaboração: “Um filme no qual aquilo que o olho da câmera fez no espaço seria completamente inadequado ao que ele viu, mas ao mesmo tempo igual a ele... Sabe, a câmera se move completamente em torno de um ponto central invisível, em 360 graus, e não apenas horizontalmente, mas

em todas as direções, e em todos os planos de uma esfera. Não apenas se move em órbitas predefinidas mas também, ela própria, vira, gira e roda. De maneira que criam círculos no interior de círculos e ciclos no interior de ciclos. No fim, não há mais gravidade...”. Esse trabalho se chamará *La Région Centrale*.

Tradução de Joaquim Toledo Jr.

# Convergindo para La Région Centrale: uma conversa entre Michael Snow e Charlotte Townsend (1971)

Michael Snow, com Joyce Wieland, passou duas semanas durante o outono de 1970 como artista residente na NSCAD University. Ele havia acabado de filmar *La Région Centrale* no norte do Quebec e estava montando-o em Halifax. Charlotte Townsend extraiu este depoimento das conversas gravadas com Snow em Halifax. O artigo foi publicado inicialmente na *ArtsCanada 28* (vol. 1, n.º 152/153, fevereiro-março 1971) e depois incluído em *The Collected Writings of Michael Snow* (Ontário, Wilfrid Laurier University Press).

Nota: A seção de abertura do filme, na qual se descreve Pierre Abbeloos aparecendo, foi finalmente retirada. A entrevista dá a impressão de que o método de “comandos sonoros” foi usado na maior parte do filme. Na verdade, as três horas derivadas das seis horas de material foram criadas seguindo a notação pré-composta, informando eletricamente por meio de uma série de discadores e botões para a máquina onde a câmera estava acoplada. Eram o botão de liga/desliga da máquina e da câmera, e os discadores dos movimentos horizontal, vertical, rotação (centrado na lente) e zoom. A escala dos discadores definia a velocidade de um (lento) até dez (rápido) e a duração. Um exemplo seria: velocidade Horizontal cinco, mais velocidade Vertical onze, mais Rotação dez, durante três minutos. Isso produziria um tipo particular de forma-movimento, criada pela determinação relativa e simultânea de velocidades de movimento para cada arco.

M.S.

Há mais de cinco anos, comecei a especular como poderia fazer um verdadeiro filme de paisagem, um filme de um espaço completamente aberto. *Wavelength* (1966-67), *Standard Time* (1967) e ↔ [Back and Forth] (1969) usavam espaços fechados, retangulares, cada um com um propósito. *New York Eye and Ear Control* (1964) tinha espaços tanto da cidade quanto do campo, mas que eram parte de uma composição completamente diferente do que se pode chamar de “paisagem”. Eu queria fazer um filme no qual o que a câmera-olho fizesse no espaço fosse completamente adequado ao que ela vê, mas ao mesmo tempo equivalente ao que é visto. Algumas pinturas de paisagens alcançaram uma unidade de método e conteúdo. Cézanne, por exemplo, para dizer o mínimo, produziu uma relação incrivelmente equilibrada entre o que ele fazia e o que ele (aparentemente) via.

*Standard Time* continha o germe da ideia. Quando eu vi o que acontecia com as panorâmicas horizontais, continuamente circulares, me dei conta de que havia muito a ser feito com isso. Se orquestrado de maneira apropriada, isso pode criar algumas coisas físico-psíquicas poderosas. Isso pode realmente te tirar do lugar, como eu acho que você sentiu no dez minutos de excerto que te mostrei. Se você se envolve completamente na realidade desses movimentos circulares, é você que está girando cercado por tudo, ou, inversamente, você é um centro

estacionário e tudo está girando em torno de você. Mas, na tela, é o centro que nunca é visto que é o mistério. Um dos títulos que considerei usar foi *!#432101234?!* (uma adaptação do título de uma escultura), com o qual eu queria dizer que na medida em que você se move para baixo nas dimensões você se aproxima do zero, e que neste filme, *La Région Centrale*, aquele ponto zero é o centro absoluto, o zero nirvânico, sendo o centro estático de uma esfera completa. Veja, a câmera se move em torno de um ponto invisível, fazendo um movimento completo de 360 graus, não apenas horizontalmente mas em todas as direções e em todos os planos de uma esfera. Ela não apenas se move em órbitas e espirais preestabelecidas mas ela mesma também se vira, rodopia e gira. De forma que há círculos dentro de círculos e ciclos dentro de ciclos. No fim das contas, não há gravidade. O filme é uma tira cósmica.

Eu gostaria de ter usado um outro título não verbal como  $\leftrightarrow$ , mas ainda não tinha escolhido nenhum quando Joyce viu as palavras “La Région Centrale” escritas num livro de física numa livraria na cidade de Quebec e as sugeriu. Eu acho bom, muito apropriado.

Como um avanço em relação a  $\leftrightarrow$ , decidi ampliar o aspecto maquínico do filme de maneira que se possa ter um sentimento mais objetivo; você não ficaria pensando na expressividade de quem está manuseando a coisa, mas talvez em como e por que a coisa toda foi colocada em movimento, o que está por trás daquilo. Tanto em  $\leftrightarrow$  como em *La Région Centrale*, uma vez acionada, ela se mantém em movimento. A própria câmera é uma máquina, por isso anexá-la a uma outra máquina com design personalizado parecia uma forma de ampliar suas possibilidades. Nesse caso, eu estava compondo para um instrumento muito especial. O piano também é uma máquina.

Quando falo sobre os meus filmes, às vezes me preocupa passar a impressão de que eles são apenas a documentação de uma tese. Eles não são. Eles são experiências: experiências reais, mesmo que sejam representações. A estrutura é obviamente importante, e se a descrevemos é porque ela é mais facilmente descritível que outros aspectos; mas a forma, com todos os outros elementos, acrescenta algo que não pode ser expresso verbalmente, e é por isso que o trabalho é, por isso ele existe. Há uma série de coisas bastante complexas acontecendo, algumas das quais surgem quando a ideia é colocada em movimento. A ideia é uma coisa, o resultado é outra. Em  $\leftrightarrow$ , por

exemplo, surgiram algumas características que eu não poderia de maneira alguma ter previsto, mas que eram organicamente apropriadas e que eu busquei intensificar na montagem. *Wavelength* era como uma música, como cantar, mas com ↔ eu queria fazer algo que enfatizasse o ritmo. Uma de suas características é uma certa crueza percussiva, mas que atravessa diferentes estágios de efeitos e qualidades em diferentes velocidades. Quando [o movimento da câmera] está muito lento, estamos mais interessados em identificar tudo; quando ele alcança a velocidade média, tem essa qualidade vacilante, um tipo de vertigem futurista. Mais rápido, e a imagem começa a se transformar num borrão, numa mancha. O movimento de um lado para outro é tão contínuo que estabelece o seu próprio tempo (real), e as coisas e pessoas que são apanhadas no processo de varredura acabam sendo consumidas por ele. O filme tem um tempo próprio que substitui o tempo das coisas registradas. As pessoas registradas parecem vitimadas por ele, mas o filme vence e com ele também o espectador real. *La Région Centrale* nasceu disso.

Quando se assiste a *One Second in Montreal* [1969], você tem que conseguir viver com o que está acontecendo durante um certo período de tempo para começar a entendê-lo, para começar a especular com aquilo. O filme é literalmente feito de comprimentos de tempo. De uma maneira totalmente diferente, isso também se aplica a *La Région*. É um espaço grande e precisava de um tempo grande. É manejável, de qualquer forma. Três horas não é um tempo *assim* tão longo. Você consegue ver três horas. É embaraçoso dizer isso, mas no âmbito do meu trabalho eu tenho em mente grandes obras religiosas como a *Paixão segundo São Mateus*, de Bach, a *Missa em “Si menor”*, a *Paixão segundo São João*, *Oratório de Ascensão*. Que artista! Eu gostaria que ele pudesse ouvir e ver *La Région Centrale*. Em várias filosofias e religiões é comum a sugestão, às vezes o dogma, de que a transcendência seria uma fusão de opostos. Em ↔ há a possibilidade dessa fusão ser alcançada por meio da velocidade. Eu já disse antes, e talvez possa citar a mim mesmo: “*New York Eye and Ear Control* é filosofia, *Wavelength* é metafísica e ↔ é física”. Com esta última eu quero dizer: conversão da matéria em energia.  $E=mc^2$ . *La Région* dá prosseguimento a isso, mas torna-se simultaneamente micro e macro, cósmico-planetário e atômico. A totalidade é atingida por meio de ciclos e não de ação e reação. Está *acima* disso.

O filme também deveria apresentar o diálogo mais claro possível entre isso que chamamos de “céu”, por exemplo, e o efeito físico, real, da imagem da luz em movimento projetada sobre o olho-mente. *La Région* não é apenas um registro documental de um lugar particular em diferentes horas do dia, é também, e de maneira mais importante, uma fonte de sensações, uma ordenação, um arranjo de movimentos oculares e auriculares. O filme começa *aqui*, respeitando a gravidade do nosso meio, mas pouco a pouco começa a ver da mesma maneira de um planeta. Pra cima pra baixo pra cima, pra baixo pra cima pra baixo, pra cima pra cima pra cima. Os primeiros 30 minutos mostram as quatro pessoas que arrumaram a câmera e a máquina em movimento fazendo várias coisas, conversando, olhando, mas depois disso vamos embora e o resto das duas horas e meia é feito inteiramente pelo maquinário (você?). Não há mais ninguém além de você (o maquinário?) e aquela imensidão extraordinária. Como muitos outros seres humanos, eu sinto horror de pensar na humanização de todo planeta. Nesse filme, eu registro a visita de alguns de nossos corpos, mentes e maquinários a um lugar selvagem mas eu não o colonizo, não o escravizo. Eu mal o peguei emprestado. Ver verdadeiramente é acreditar. Joyce estava planejando fazer um *making of* de *La Région*, mas infelizmente não foi possível. Ela também tinha um título maravilhoso para ele: *A Human Use of Technology [Um uso humano da tecnologia]*.

O Canadian Film Development Corporation me deu um subsídio que era mais ou menos a metade do que eu achava que precisaria para fazer o filme. Um tempo depois, Famous Players, a cadeia de salas de cinema, investiu mais algum dinheiro e tornou possível que ele fosse realizado. Achar alguém para solucionar o problema de como fazer a câmera mover-se de maneira controlável, como eu queria, e em seguida para construir o equipamento necessário, era a primeira coisa a ser feita. Eu sabia o que queria mas não estava certo de como poderia ser realizado. Eu tentei muitas pessoas, companhias. Graeme Ferguson, um velho amigo e excelente cineasta, me recomendou Pierre Abbeloos, de Montreal, com quem havia trabalhado na resolução de certos problemas com mecanismos de câmeras. Pierre tinha ótimas ideias sobre como fazê-lo, e em mais ou menos um ano ele construiu essa máquina fantástica e todos os seus componentes eletrônicos. Ele é realmente uma pessoa extraordinária. Ele aparece no filme. Você não vê a máquina,

mas algumas vezes você vê a sua sombra, bela e estranha, uma pista passageira da origem do fenômeno no qual você está envolvido. O outro grande problema foi achar o lugar. Eu tinha uma série de exigências, e Joyce e eu gastamos meses em viagens fantásticas, tentando encontrar a solução de todas elas num só lugar. Nós procuramos sobretudo em Quebec, entre o norte de Montreal e 160 km ao sul de Ungava. Eu queria um lugar absolutamente selvagem, sem qualquer vestígio de construções humanas, e ainda assim um lugar relativamente acessível por conta do orçamento, do equipamento pesado e delicado, das quatro pessoas, etc. A princípio, nós tentamos de carro, imaginando que poderíamos encontrar algo no fim de uma estrada, mas sempre alguma coisa dava errado. Eu finalmente desisti da ideia do carro e depois de muitas consultas a pessoas, mapas e fotos aéreas, aluguei um helicóptero e encontrei o lugar a mais ou menos 130 km ao norte de Sept-Îles. É o topo de uma montanha coberto por pedras extraordinárias, com encostas do tipo que eu queria, e uma vista extensa e profunda de montanhas. Não é uma beleza de cartão-postal, mas é um lugar único, com algo ártico, rochoso, sem árvores. Eu estava pensando em dar o seguinte subtítulo ao filme: “Um Festival de Rocha e Erva”!<sup>1</sup>

Eu compus os movimentos de câmera, fiz uma notação sonora geral para o filme. Pierre desenvolveu um sistema que permitia transmitir ordens para a máquina se mover em padrões variados a partir de gravações sonoras. Cada direção tem uma frequência diferente de uma onda sonora designada para ela. Isso compõe uma camada de tons divididos em cinco sessões, começando com uma frequência muito alta, mais ou menos 10 mil ciclos por segundo, e diminuindo até mais ou menos 70 ciclos. A informação da velocidade se dá em termos de batimentos ou pulsações indo do devagar ao rápido. Assim, o espaço sonoro é dividido horizontalmente, o que faz com que seja equivalente e sincrônico com o espaço visual em alguns momentos, mas em outros é como um contraponto em relação a ele. De qualquer maneira, esse espaço sonoro cheio de camadas, mas simples, é a trilha sonora. A máquina pode ser operada remotamente por meio de uma série de discadores e botões. A relação som-imagem nos filmes é uma fonte inesgotável de conversas.

<sup>1</sup> No original, “A Rock and Grass Festival”. O cineasta faz aqui um jogo com a palavra “rock”, que em inglês pode significar tanto “pedra” quanto o estilo musical “rock and roll”. [N.T.]

Eu olhei pela câmara apenas uma vez. O filme foi feito pelo planejamento e pela própria máquina. Então você pode imaginar como eu estava ansioso esperando os resultados quando o filme (com mais ou menos seis horas) seguiu finalmente para o laboratório em Montreal.

A maioria dos meus filmes é adequada à situação convencional da sala de cinema. Público aqui, tela ali. Isso torna a concentração e a contemplação possíveis. Estamos cada um de um lado e nos encontramos. É verdade que obras tridimensionais só podem ser feitas com som, e eu fiz uma obra sonora na Expo 67, chamada *Sense Solo*, que solucionou isso completamente, até onde posso ver. Coisas com múltiplas telas envolvem em geral uma direção óptica tão vaga que elas servem frequentemente como um tipo de impressionismo terapêutico. Meu trabalho é clássico no sentido que envolve um direcionamento preciso da concentração de quem vê. Um único retângulo pode conter muita coisa. Em *La Région* o quadro é muito importante, na medida em que a imagem está continuamente fluindo através dele. O quadro são as pálpebras. Pode parecer triste que, para existir, uma forma tenha que ter restrições, limites, definições e molduras. O conteúdo do retângulo pode ser exatamente isso. Em *La Région* o enquadramento enfatiza a continuidade cósmica que é maravilhosa, mas trágica: ela simplesmente continua independente de nós.

Tradução de João Dumans



# filmes

## ***New York Eye and Ear Control***

1964, 16 mm, 34'

Trilha sonora original: Albert Ayler

“O artista canadense Michael Snow é mais conhecido por *Wavelength* (1967), mas esse filme pouco exibido, de 1964, é lúdico e incrivelmente inventivo ao explorar questões que o preocupam há muito tempo. A câmera se move em meio a paisagens e vistas urbanas, frequentemente descobrindo silhuetas enigmáticas em tamanho real de a mulher em uma sala ou entre prédios ou árvores. Snow já tinha apresentado essas ‘mulheres caminhando’ [da série *Walking Woman*] em várias mídias, mas, perto do fim do filme, uma das silhuetas revela uma mulher real por trás do efeito. A tensão resultante entre abstração e representação caracteriza grande parte da arte de Snow, mas, quando a mulher aparece depois, na cama, com um músico de jazz que aparentemente tocou a trilha sonora, Snow parece forçar a jogada do filme entre ilusão e realidade até seu limite de ruptura, misturando abstração, autorreferência e um palpável erotismo inter-racial.”

Fred Camper, *New York Eye and Ear Control*

## ***Wavelength***

1967, 16 mm, 45'

Com: Joyce Wieland, Hollis Frampton e Amy Taubin

“De maneira ligeira, em um estalo, indicando de forma decidida e reduzida uma inteligência estoica, começa o que poderia se tornar a mais severa exprobração do filme comercial como o conhecemos. *Wavelength* é um diário de 45 minutos de uma sala vazia, cujas sequências são divididas por quatro intrusões humanas tão rápidas e ágeis que nos sugerem o tema: que o indivíduo é um fenômeno desprezível de curta



*Wavelength*, 1967 © Michael Snow  
Filme 16 mm, 45', cor, som

duração e que é a estabilidade do inanimado que impede a vida de escapar. Esse tipo de declaração negadora e animista sobre a vida – das qualidades indestrutíveis, mobydickianas da Natureza e dos Objetos em contraste com a transitoriedade escorregadia da espécie Humana – em termos de arte, é tão velha quanto a Bíblia. O livro sobre os arrendatários do Alabama de [James] Agee e [Walker] Evans e *Luz em Agosto*, de [William] Faulkner, podem ser considerados avizinados, por seu amor à topografia, deste filme minimalista que certamente balançará qualquer um com suas cores ricas e curiosidades visuais em um campo basicamente vazio, invariável, estático.

O filme de Snow é construído em torno de um dispositivo surpreendentemente engenhoso, um zoom estático que fica sempre na altura dos olhos, despercebido, e vai da vista mais larga do apartamento até um ponto no centro das quatro janelas. O filme está sempre focado nos quatro retângulos esplêndidos das janelas e na confusão de letreiros, tetos de ônibus e arquitetura urbana emoldurada pelas esquadrias das janelas. Os primeiros dois segmentos são serenos, predominantemente compostos pela luz dura da manhã transformando-se na luz suave da tarde.”

Manny Farber, *Films at Canadian Artists 68*

### ↔ *ou Back and Forth*

1969, 16 mm, 52’

“↔, que provocou brigas e olhares de desdém quando foi exibido pela última vez no MoMA, é um filme com ritmo frenético, excêntrico, pendular e difícil de digerir, em que a mente de alta resistência de Mike Snow paira até demais, talvez, sobre a ideia de uma sala de aula sem charme projetada como tempo esculpido em vez de retratado. A câmera, em um trole especial que restringe seus movimentos para a direita e esquerda, se move como uma guilhotina. Um som duro de batida na madeira soa aos ouvidos como um malho de açougueiro, enquanto Snow, em seu filme menos sensual, consensualmente procura realismo espiritual em uma imagem minimalista. A beleza está na dureza. Do início ao fim de uma forma musical em três partes em moto-perpétuo,

Snow transforma um tema solitário e melancólico, a parede de uma sala de aula, em uma arma expressiva feita de ingredientes que são tudo menos palatáveis, em sua forma mais pura: trepidação, sacudidas e movimentos frenéticos no espaço. Na medida em que a imagem em movimento ganha velocidade e se torna um clipe psicótico, de deixar os cabelos em pé, a luz parece filtrar as laterais de um cubo horizontal de brancura esverdeada. Todas as conexões literárias que poderiam se sustentar em uma imagem fílmica foram descartadas e um tema proibitivo – o espaço esculpido em movimento – foi transformado em ponto de partida de um design cinematográfico que não se apoia em qualquer padrão comportamental ou sensorial do espectador. O único ponto convencional do filme, um quadro negro com informações em giz sobre a película, sobre os atores e o cenário em Fairleigh Dickinson College, aparece entre a parte do vaivém e acima-abaixo e uma coda lírica e hipnótica: esse efeito de fulcro reenfatiza muito logicamente as condições físicas de um filme que se mexe para um lado e para o outro a partir de um ponto fixo.”

Manny Farber, *Ten Best Films of 1969*

### ***Standard Time***

1967, 16 mm, 8'

“Meu lar, minha esposa, minha câmera, meu rádio, meu filme sobre tartarugas. Olhares e *saccades* circulares e em arco. Som especial, paralelo’. [Esta] é a descrição de Snow no catálogo da New York Film-Makers’ Cooperative de seu próximo filme *Standard Time*. Menos rigoroso e mais casual do que a maioria de seus outros filmes, *Standard Time* é o DNA de dois trabalhos de mais vulto subsequentes: ↔ (1968-69) e *La Région Centrale* (1971). Entre as muitas satisfações desse filme, estão a pulsante e flutuante audibilidade do som (um programa de entrevistas de rádio sobre dança), criando um sentido aural de perto/longe que se revolve com a proximidade e a distância visuais das panorâmicas circulares contínuas (por vezes para frente e para trás, por vezes para cima e para baixo), retratando o apartamento tipo *loft* de Snow e sua parafernália doméstica.”

Michael Snow, “*Michael Snow: a filmography by Max Knowles*”

### ***La Région Centrale***

1971, 16 mm, 180'

“*La Région Centrale* começou com uma representação simples do espaço total da paisagem. É importante mencionar que, apesar da complexidade do aparato da câmera, a vista nesse estágio primário do filme não é muito diferente daquela que um ser humano de pé em um pedaço de terra poderia ver. A câmera assume uma perspectiva humana em relação à paisagem. À medida que o filme progride, as possibilidades específicas do aparato da câmera vão sendo usadas para examinar aquele pedaço de terra até um nível de detalhe quase microscópico. Quanto mais a velocidade do movimento aumenta, mais a aparência da terra sugere a conversão de matéria em energia luminosa. Na seção noturna, a lua faz movimentos de órbita. E na seção final, a relação da terra com o céu é transformada a ponto de sugerir um planeta orbitando. Quando essa seção final chega, a habilidade do espectador de imaginar-se de pé naquele pedaço de terra contemplando a paisagem terá sido destruída. A planura do espaço representado e a velocidade do movimento impedem tal ato imaginário. Nossa perspectiva em relação à paisagem foi deslocada de uma posição interna a uma posição totalmente externa. Como sugere Snow: ‘Ela começa lá, respeitando a gravidade de nossa situação, mas cada vez mais se vê como um planeta a vê’. Em *La Région Centrale*, Snow construiu uma máquina para a câmera que permite a representação da paisagem das múltiplas maneiras pelas quais a ciência nos ensinou a entender o universo. *La Région Centrale* é um trabalho monumental na história da representação pictórica precisamente porque Snow nos deu uma visão de uma paisagem que é ‘simultaneamente micro e macro, cosmoplanetária e também atômica.’”

Bill Simon, *A Completely Open Space: Michael Snow's La Région Centrale*

### ***Side Seat Paintings Slides Sound Film***

1970, 16 mm, 20'

“Um filme (de Snow) de slides de pinturas projetados (por Snow) com descrições verbais – datas, técnica, tamanho etc. – (feitas por Snow), *Side Seat Paintings Slides Sound Film* situa o espectador-câmera como público fictício sentado de maneira extremamente oblíqua à tela da

projeção de slides, forçado a ver um paralelograma em vez do retângulo projetado. A distorção é aumentada – um retardo, uma submersão gradual do som, que fica cada vez mais baixo, e um escurecimento, um afundamento gradual da imagem até que a tela fique preta. Uma paródia negativa do tédio faz o espectador escorregar de seu ‘assento lateral’ [side seat] fictício para aquele em que realmente está. A voz, depois, gradualmente acelera-se até se tornar uma abstração cômica à medida que a imagem fica mais e mais clara. Nunca se vê de fato as “pinturas”, e então o filme se torna... ele mesmo. É uma reutilização peculiar das sombras de trabalhos antigos (o passado) como um prático ‘combustível para máquinas de memória’. Em uma cadeia ecológica à la McLuhan, as pinturas são devoradas por slides, que são consumidos por filme. Provavelmente o mais ‘conceitual’ dos filmes de Snow, é também um tanto quanto bem humorado.”

Michael Snow, *Michael Snow: A Filmography* by Max Knowles

#### Bibliografia selecionada

- Cornwell, Regina. *Snow Seen: The Films and Photographs of Michael Snow*. Toronto: PMA Books, 1980.
- Dompierre, Louise (org.). *The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994.
- de Duve, Thierry. Michael Snow. Les déictiques de l’expérience, et au-delà. In: *Du nom au nous*, Paris: Dis Voir, 1995.
- Elder, R. Bruce. *Image and Identity: Reflections on Canadian Film and Culture*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1989.
- Farber, Manny. Michael Snow. In: *Artforum*, vol. 8, n.º 5, janeiro, 1970.
- Legge, Elisabeth. *Wavelength*. Londres: Afterall Books/MIT Press, 2009.
- MacDonald, Scott. *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- Michelson, Annette. About Snow. *October*, n.º 8, Spring, 1979.
- Shedden, Jim (org.). *Presence and absence: The Films of Michael Snow 1956–1991*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1994.
- Simon, Bill. A Completely Open Space: Michael Snow’s *La Région Centrale*. *Millenium Film Journal*, nos. 4/5, Summer-Fall, 1979.
- Wees, William C. Balancing Eye and Mind: Michael Snow. In: *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*. Berkeley: University of California Press, 1992.



# Joyce Wieland

### ***Sailboat***

1967, 16 mm, 3'

“Em uma série de tomadas, vê-se um barco a vela cruzando a tela da esquerda para a direita. O título é superposto à imagem durante todo o filme. O som consiste em ondas mixadas com um motor de avião e vozes ocasionais. Nenhuma das tomadas é repetida, mas os mesmos barcos recorrem porque Wieland cuidadosamente os espera com a câmera se dirigindo à costa para esperar sua reentrada no quadro. Algumas tomadas são animadas, tal como quando um barco aparece da direita para o centro e sai pela direita novamente. Várias outras coisas pequenas ocorrem para derrubar expectativas e fazer o espectador fixar sua atenção nas imagens mais cuidadosamente. À medida que os dois barcos começam a desaparecer no horizonte, eles parecem, ao mesmo tempo, ser absorvidos pelo grão do filme, mais pronunciado nessas tomadas bastante expostas. Essa e outras instâncias em *Sailboat* reforçam a natureza dual do filme, apresentando imagens por um lado, e ao mesmo tempo desbravando as ilusões para expor o próprio material do filme. E, como mais um exemplo, mesmo ao prestar atenção à imagem, o espectador é forçado a notar a ‘presença’ dos barcos em algum lugar fora do quadro, e assim a notar o quadro ele mesmo, delimitando a imagem. E as letras planas do título contrastam imensamente com as imagens ilusórias sobre as quais estão superpostas.”

Regina Cornwell, *The Films of Joyce Wieland*

### ***1933***

1968, 16 mm, 4'

“Enquanto o título superposto em *Sailboat* literaliza-se por meio de imagens, o título *1933* não faz nada parecido. Wieland comentou que um dia, depois da filmagem, ela voltou para casa com por volta de nove metros de filme ainda na câmera e resolveu gastá-lo filmando cenas da rua lá embaixo. Ela explica, em comentários: ‘Ao editar o que eu considerava as gravações reais, acabava esbarrando no pedacinho de filme da rua. Finalmente, descartei a gravação real e fiquei com a filmagem acidental da rua. Era um belo trecho de rua azulada...’

Então, fiz o número exato de revelações desse filme mais extremidades com *fog*. A cena da rua com o raiado branco no final é repetida dez vezes e 1933 aparece sistematicamente na cena da rua somente no primeiro, quarto, sétimo e décimo *loops*. Wieland diz, sobre sua escolha de nome: '(...) um título que provoca mais questões do que o filme traz respostas'. E, depois, que isso 'faz pensar sobre o início de um filme. Mas esse é o filme'."

Regina Cornwell, *The Films of Joyce Wieland*

### ***Dripping Water***

Codireção: Michael Snow

1969, 16 mm, 12'

"Posso até imaginar São Francisco olhando para um prato com água e a água pingando de maneira tão singela, tão respeitosa, tão serena. A reação comum seria: 'Ah, mas o que é isso, de fato? Só um prato de água pingando'. Mas este é um comentário esnobe. Este comentário não tem amor ao mundo e a nada. O filme de Snow e Wieland eleva o objeto e deixa o espectador com uma postura mais refinada frente ao mundo em seu redor, e abre seus olhos para o mundo dos fenômenos. E como se pode amar as pessoas sem amar a água, a pedra, a grama?"

Jonas Mekas, *Movie Journal*

### Bibliografia selecionada

Cornwell, Regina. True Patriot Love: The Films of Joyce Wieland. In: *Artforum*, vol. X, n.º 1, Setembro, 1971.

Elder, Kathryn (org.). *The Films of Joyce Wieland*. Toronto: Wilfrid Laurier University Press, 1999.

Jane, Lind. *Joyce Wieland: Artist on Fire*. Toronto: J. Lorimer, 2001.

McCarty, Lianne. The Experimental Films of Joyce Wieland. In: *Ciné-tracts*, vol. 5, n.º 17, Summer-Fall, 1982.

Nowell, Iris. *Joyce Wieland: a Life in Art*. Toronto: ECW Press, 2001.



Precursores  
FluxFilms  
Stan Brakhage  
Peter Kubelka

# FluxFilms

1966, 16 mm

Chieko Shiomi

**Fluxfilm n.º 4: *Disappearing Music for Face*, 10'**

George Maciunas

**Fluxfilm n.º 7: *10 Feet*, 12''**

**Fluxfilm n.º 20: *Artype*, 4'20''**

George Brecht

**Fluxfilm n.º 10: *Entrance to Exit*, 6'30''**

Yoko Ono

**Fluxfilm n.º 15: *Eye Blink*, 1'**

**n.º 16: *Four*, 5'30''**

Robert Watts

**Fluxfilm n.º 13: *Trace #24*, 1,20''**

Joe Jones

**Fluxfilm n.º 18: *Smoking*, 6'**

Eric Andersen

**Fluxfilm n.º 19: *Opus 74, version 2*, 1'20''**

Albert Fine

**Fluxfilm n.º 24: *Readymade*, 45''**

Paul Sharits

**Fluxfilm n.º 26-28: *Sears Catalogue 1-3, Dots 1 & 3,***

***Wrist Trick, Unrolling Event*, 2'**

**Fluxfilm n.º 29: *Word Movie*, 4'**

John Cale

**Fluxfilm n.º 31: *Police Car*, 1'**

“Como sabemos, o grupo Fluxus reúne desde 1963 artistas de diversos países sob o signo do Dadá, de Duchamp e de Cage (poderíamos dizer: de Cage, logo de Duchamp, logo do Dadá). Entre os meios de expressão utilizados, ao lado das ações, dos eventos e de todas as formas impalpáveis da “não arte” (proposições, gestos, etc.), se encontra, sobretudo nos Estados Unidos, o filme. Assim, George Maciunas tem a ideia, em 1965, de fazer uma antologia Fluxus de rolos de filme em 8 mm. Em todo caso, a partir de 1966, circulam, sob o título *FluxFilm Program* ou *Fluxus Anthology*, conjuntos de pequenos filmes do grupo, cuja composição varia segundo as versões, mas cujas características são bem constantes. Sua duração varia entre alguns segundos (*Sears Catalogue*, *Dots*, *Wrist Trick*, de Paul Sharits) e dez minutos (*Disappearing Music for Face*, de Chieko Shiomi), seu espírito oscila entre a provocação e a contemplação poética, a experimentação e o humor. Como *Trace*, de Robert Watts, que mostra no raio X uma boca e uma garganta engolindo, salivando, falando. Alguns, bem próximos da arte conceitual, apenas maliciosamente justificam seu título – a malícia resultando da adequação da palavra e da coisa: *End After 9* [fim depois do 9], de George Maciunas, acaba depois de aparecerem sucessivamente os números 1, 2, 3... até o 9. *10 Feet* [Dez pés] de Maciunas consiste justamente em dez pés de película graduada como uma régua. (...) Sob o título *Sears Catalogue*, Sharits apresenta efetivamente, à proporção de uma por fotograma, as páginas de um catálogo de uma grande loja. Estamos com estes fotogramas-planos, como em *Opus 74, version 2* de Eric Andersen, no cinema a toda velocidade.

Diferentemente, diversos filmes, espécies de hai-kais dilatados, usam a câmera lenta: *Disappearing Music for Face* [Música desaparecendo para rosto] é um longo close-up de uma boca entreaberta que se fecha pouco a pouco, passando imperceptivelmente do sorriso ao não sorriso; *n.º 1* de Yoko Ono mostra, do mesmo modo, um fósforo que se inflama em... cinco minutos; *Smoke* ou *Smoking* [Fumar] de Joe Jones mostra entre seis e doze minutos, dependendo da versão, uma espécie de flor branca que é a fumaça expirada por um fumante... se a filmamos, como o fez Peter Moore, na velocidade de 700 metros por segundo. Podemos ir mais rápido ainda (na filmagem): mil metros por segundo, para fazer, num plano muito próximo, um batimento de pálpebra durar três minutos (*Eye Blink*, Yoko Ono). Muito próximo desses *ralentis* superlativos está

*Entrance* (ou *Entry*) to *Exit* de George Brecht: da placa “Entrada” à placa “Saída”, sete minutos de passagem progressiva do branco ao preto.

Entre os dois, entre estes minutos comprimidos em um batimento de coração ou estes batimentos de coração de vários minutos, encontramos o “ready made” na velocidade normal, como um *Readymade*, precisamente, de Albert Fine: uma banda usada nos laboratórios para a calibragem das cores. John Cale se contenta com duas luzes azuis de um carro de polícia parado na noite. Yoko Ono, mais mundana que contemplativa, filma doze pares de nádegas das mais famosas, ao que parece (apesar de, na tela, serem anônimas), do meio artístico londrino (*Four*).”

Dominique Noguez, *Une renaissance du cinéma, Le cinéma “underground” américain*

#### Bibliografia selecionada

Baas, Jacquelynn (org.) *Fluxus and the Essential Questions of Life*. Chicago e Hanover: University of Chicago Press e Hood Museum of Art, 2011.

Friedman, Ken (org.). *The Fluxus Reader*. Nova York: Academy Editions, 1998.

Higgins, Hannah. *Fluxus Experience*. Berkeley: University of California Press, 2002.

Jenkins, Bruce. Fluxfilms in Three False Starts. In: Leighton, Tanya (org.) *Art and the moving image*. Londres: Tate Publishing, 2008.

Jenkins, Janet (org.). *In the Spirit of Fluxus*. Minneapolis: Walker Art Center, 1993.

# Stan Brakhage

## ***My Mountain: Song 27***

1968, 8 mm → 16 mm, 24'

“Brakhage estava estudando pintura holandesa e flamenga enquanto fazia esse filme. Van Eyck destacou-se, para ele, por sua atenção às figuras posicionadas nas bordas da composição. Brakhage afirma não ter usado tripé para filmar nenhuma das imagens de *Song 27*. O trabalho custoso de fazer quadros únicos de movimentos das nuvens deve ter sido feito equilibrando a câmera nas mãos. Esse método provoca pequenos movimentos nas bordas do quadro que são quase imperceptíveis quando o olhar se fixa no cume da montanha no centro. A ilusão de imobilidade no centro e o reluzir das bordas da tela criam uma tensão visual que o cineasta sentiu que se poderia perder se o espectador percebesse a solidez de um tripé e a impossibilidade de variação. (...) É particularmente surpreendente encontrar uma versão do filme estrutural dentro de *Songs*. A primeira parte de *My Mountain: Song 27* abre mão do apoio já usual do cineasta na montagem, na metáfora e no ritmo dinâmico para concentrar-se em uma só perspectiva. Isso ocorreu na mesma época em que George Landow, Michael Snow e muitos outros estavam empregando estratégias semelhantes, mas partindo de impulsos estéticos muito diferentes.”

P. Adams Sitney, *Visionary Film*

## Bibliografia selecionada

- Brakhage, Stan. *Metaphors on Vision*. Nova York: Film Culture, 1963.
- Brakhage, Stan. Stan Brakhage at the Millennium: November 4, 1977. In: *Millennium Film Journal*, n.º 16-18, Fall-Winter, 1986-87.
- Elder, Bruce R. *The Films of Stan Brakhage in the American Tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein and Charles Olson*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1998.
- James, David E. (org.). *Stan Brakhage: Filmmaker*. Philadelphia: Temple University Press, 2005.
- McPherson, Bruce (org.). *Essential Brakhage*. Nova York: Documentext, 2001.
- Steinhoff, Eirik (org.). *Stan Brakhage: Correspondences*. Chicago Reader n.º 47:4/48:1, Winter-Spring, 2001-2002.

# Peter Kubelka

Filmes métricos

## ***Adebar***

1957, 16 mm, 2'

## ***Schwechater***

1958, 16 mm, 1'30"

## ***Arnulf Rainer***

1960, 16 mm, 6'

“Os três filmes métricos de Peter Kubelka, *Adebar*, *Schwechater* e *Arnulf Rainer*, reafirmam o princípio de [Len] Lye, que quer que o cinema seja constituído de imagens fixas desfilando ao ritmo de 24 quadros por segundo. A série de três filmes representa os diferentes graus de uma purificação. No primeiro, *Adebar*, Kubelka utiliza imagens congeladas e movimentos fragmentados para transformar as imagens fugidias de uma boate em um texto cinematográfico de forma microrrítmica. Em um intervalo de um minuto e meio, ele varia um conjunto fixo de imagens, alternando positivo e negativo, invertendo esquerda e direita e mudando sua ordem. Em *Schwechater*, ele atinge quase o caso limite de apenas uma única imagem quando opera a dissecação do movimento fílmico e da ilusão. Aqui, em um só minuto, ele une as imagens de uma cerveja tirada com elegância – fragmento dando a ver a formação de bolhas, os copos que levantamos – em curtos reagrupamentos variados que fundem o positivo e o negativo. A complexidade das variações na repetição das imagens é refletida nas modulações métricas da montagem quando se enfatiza um ritmo de pulsação de 1/24 de segundo.

Acontece que o cinema gráfico tende a uma total eliminação da ilusão e da manifestação da imagem cinematográfica como um objeto. Este objetivo, está claro, é o *telos* de uma busca inacessível. Em *Arnulf Rainer*, Kubelka criou o primeiro filme constituído unicamente de película

virgem preta e branca, acompanhada de uma trilha sonora composta de ruídos brancos e de silêncios. Aqui, a imagem vacila ou se fixa no branco ou no preto, enquanto o som se move entre o sincronismo e a síncope. O paradoxo que levanta a aspiração de *Arnulf Rainer* à objetividade consiste no fato de que o filme reduz o cinema à energia pura: luz e som. No processo de redução, o objeto se desfaz. Segundo Kubelka, 'o cinema está entre as imagens'."

P. Adams Sitney, *Une Histoire du Cinéma*

#### Bibliografia selecionada

Adriano, Carlos; Vorobow, Bernardo. *Peter Kubelka: a essência do cinema*. São Paulo: Edições Babushka, 2002.

Jutz, Gabriele; Tscherkassky, Peter (org.). *Peter Kubelka*. Wien: PVS Verleger, 1995.

Kubelka, Peter. The Theory of Metrical Film. In: Sitney, P. Adams (org.) *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. Nova York: NYU Press, 1978.

Mekas, Jonas. Interview with Peter Kubelka. In: *Film Culture*, n.º 44, Summer, 1967.

# autores

## **Theo Duarte**

Pesquisador e programador de cinema. Mestre em comunicação pela UFF. Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela USP, com pesquisa sobre cinema experimental. Foi programador do Cine Humberto Mauro (Belo Horizonte).

## **Hollis Frampton**

Uma das principais figuras do cinema de vanguarda norte-americano, Hollis Frampton foi também fotógrafo, poeta, teórico e pioneiro da arte digital. O seu trabalho com séries e conjuntos de fotografias o levou ao cinema em meados dos anos 1960; no novo meio explorou a serialidade, trazendo princípios da ciência, matemática e da poesia moderna em filmes como *Surface Tension (1968)*, *Maxwell's Demon (1968)* e *Zorns Lemma (1970)*. Em seguida realizou sete filmes organizados na série *Hapax Legomena (1971-1972)*. Nos anos 1970 foi professor da State University of New York, em Buffalo, onde também trabalhou na monumental série *Magellan*, obra de 36 horas a serem exibidas em intervalos específicos ao longo de 371 dias. Com sua morte precoce em 1984, a série permaneceu incompleta.

## **Ernie Gehr**

Nascido em 1941, Ernie Gehr é cineasta autodidata autor de mais de vinte filmes como *Serene Velocity (1970)*, *Still (1971)*, *Eureka (1974)*, *Signal - Germany on the Air (1985)* e *New York Lantern (2008)*, exibidos em retrospectivas no MoMA, em Nova York, no Centre Georges Pompidou, em Paris, e no Musée du Cinema, em Bruxelas. Também é professor, com passagens em instituições como S.U.N.Y Binghamton, School of the Art Institute of Chicago, University of California, Berkeley e San Francisco Art Institute.

## **George Maciunas**

Nasceu na Lituânia em 1931 e emigrou para os EUA no pós-guerra. George Maciunas é mais conhecido por ser o fundador e principal

figura do Fluxus, uma rede ou comunidade global de artistas de diferentes áreas e disciplinas que se colocava contra o objeto de arte tradicional e contra o sistema de legitimação e comercialização de obras, reivindicando uma arte mais próxima do cotidiano. Herdeiro do Dada, o grupo reunia artistas como Yoko Ono, Nam June Paik, John Cage, George Brecht Joseph Beuys, Paul Sharits, entre outros.

### **Annette Michelson**

Professora emérita de cinema na New York University, integra o conselho do Anthology Film Archives (Nova York) e é consultora para cinema do National Gallery of Art (Washington D.C.). Contribuiu com a *Artforum* nos anos 1970 e em 1976 fundou, com Rosalind Krauss, a revista *October*, influente publicação nos debates contemporâneos sobre crítica de arte, política e estética. Publicou *Robert Morris: An Aesthetic of Transgression; The Art of Moving Shadows; Essays in Cinematic and Related Practices* e diversos artigos e ensaios sobre arte e cinema. Editou os escritos de Dziga Vertov e Nagisa Oshima. Em 2003 foi publicado em sua homenagem *Camera Obscura, Camera Lucida*, uma reunião de ensaios de acadêmicos influenciados por sua contribuição à crítica de cinema e de arte.

### **Patrícia Mourão**

Doutoranda em cinema pela Universidade de São Paulo, com estágio-sanduíche na Columbia University (bolsa CAPES/PDSE). Coorganizou, entre outras, as seguintes publicações: *O cinema de Pedro Costa* (Aroeira e CCBB, 2010); *Harun Farocki, por uma politização do olhar* (Cinemateca Brasileira, 2010); *David Perlov: Epifanias do Cotidiano* (CCJ, 2011); *Jonas Mekas* (Aroeira e CCBB, 2013).

### **Gilberto Perez**

Crítico e professor de história do cinema no Sarah Lawrence College, autor de *The Material Ghost: Films and Their Medium* e diversos artigos publicados na *London Review of Books*, *Raritan*, *The Yale Review*, *The Nation* e *Sight and Sound*.

### **P. Adams Sitney**

Cofundador do Anthology Film Archives e professor na University of Princeton. Sitney é o principal especialista em cinema de vanguarda americano do pós-guerra, autor da obra mais importante sobre o tema,

*Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. Autor e editor de diversos livros como *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature* e *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*.

### **Paul Sharits**

Paul Sharits foi artista e cineasta, conhecido por seu trabalho em cinema e em instalações com múltiplos projetores. Em seus filmes *flicker* como *Ray Gun Virus* (1966), *N:O:T:H:I:N:G* (1968), *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968) assim como em seus demais trabalhos audiovisuais, Sharits investigou o funcionamento e materialidade do filme e as relações perceptivas dos espectadores com a imagem projetada. Ao lado de Tony Conrad e Hollis Frampton foi professor na State University of New York, em Buffalo, de 1973 até sua morte em 1993. Seus trabalhos foram exibidos em instituições como o Anthology Film Archives, MoMA (Nova York), Centre George Pompidou (Paris) e Friedericianum (Kassel).

### **Michael Snow**

Nascido em 1929 em Toronto, Michael Snow é considerado um dos mais importantes artistas canadenses e dos mais influentes cineastas experimentais. Estabelecido como pintor e músico mudou-se em 1962 para Nova York, onde iniciou fecundo diálogo com as vanguardas artísticas da cidade, incluindo a cinematográfica. Em 1967 realizou *Wavelength*, obra-prima do cinema experimental e marco do cinema estrutural. Sua ampla e multidisciplinar obra explora as possibilidades dos diferentes meios e gêneros, englobando música, pintura, escultura, fotografia, holografia, instalação, vídeo e cinema. Independentemente do meio artístico investigou a natureza da consciência, da percepção, da linguagem e da temporalidade. Seus trabalhos foram exibidos em instituições como o MoMA (Nova York), Centre Georges-Pompidou (Paris), Österreichisches Film Museum (Viena), Image Forum (Tóquio), Cinémathèque Française (Paris) e Cinémathèque Royale de Belgique (Bruxelas). Em 1970, representou o Canadá na Bienal de Veneza, e em 1977 participou da Documenta 6 de Kassel.

# bibliografia selecionada

- Arthur, Paul. *A Line of Sight: American Avant-Garde Film since 1965*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- Arthur, Paul. Structural Film: Revisions, New Versions, and the Artifact. In: *Millennium Film Journal*, n.º 2, Spring–Summer, 1978.
- Arthur, Paul. Structural Film: Revisions, New Versions, and the Artifact. Part two. In: *Millennium Film Journal*, n.º 4/5, Summer-Fall, 1979.
- Arthur, Paul. The last of the last machine?: avant-garde film since 1966. In: *Millennium Film Journal*, n.º 16-18, Fall-Winter, 1986–1987.
- Gidal, Peter (org.). *Structural Film Anthology*. Londres: BFI, 1976.
- Hanhardt, John G (org.). *A History of the American Avant-Garde Cinema*. Nova York: American Federation of Arts, 1976.
- James, Davis. Pure film. In: *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Jenkins, Bruce. *A Case Against Structural Film*. In: *Journal of the University Film Association*, Vol.33, n.º 2, Spring, 1981.
- Le Grice, Malcolm. *Abstract Film and Beyond*. Londres: Studio Vista, 1977.
- Le Grice, Malcolm. Thoughts on Recent “Underground” Films. In: *Afterimage*, n.º 4, Autumn, 1972.
- MacDonald, Scott. *Avant-Garde Film: Motion Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Sitney, P. Adams. The Idea of Morphology. In: *Film Culture*, n.º 53-55, Spring, 1972.
- Sitney, P. Adams. The Seventies. In: *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

## **créditos**

Presidenta da República  
Dilma Vana Rousseff

Ministro da Fazenda  
Joaquim Levy

Presidente da Caixa Econômica Federal  
Jorge Fontes Hereda

Organização e curadoria  
Patrícia Mourão e Theo Duarte

Coordenação  
Patrícia Mourão

Produção  
Maria Chiaretti

Projeto gráfico  
Vijai Patchineelam

Tradução  
Ana Carvalho, Ismar Tirelli Neto,  
Joaquim Toledo Jr., João Dumans,  
Luís Felipe Flores, Maíra Mendes  
Galvão, Tatiana Monassa

Revisão  
Rachel Ades

## **agradecimentos**

Cláudia Ceccon  
Christopher Sharits  
Ernie Gehr  
Estate George Maciunas  
Fred Camper  
Fábio Savino  
Gilberto Perez  
Ivone Margulies  
Josh Guilford  
Liciane Mamede  
Luisa Marques  
Michael Snow  
MM Serra  
Orlando Scarpa  
Pamella Cabral  
Pedro França  
P. Adams Sitney  
Rafael Sampaio  
Rogério Brittes  
Thomaz Chianca  
Will Faller  
Yann Beauvais

C574 Cinema estrutural/ Patrícia Mourão e Theo Duarte (orgs.); textos P.Adams Sitney e outros. – Rio de Janeiro: Aroeira, 2015. 228 p. il.

Formato: 23.5 x 17 cm

Tiragem: 800 cópias

Inclui bibliografia selecionada e notas.  
Vários autores.

ISBN 978-85-64615-02-1

1. Cinema Experimental 2.Cinema – Estados Unidos – Reino Unido  
3. Crítica I. Mourão, Patrícia II. Duarte, Theo III. Sitney, P. Adams  
IV. Maciunas, George V. Frampton, Hollis VI. Gehr, Ernie VII. Perez,  
Gilberto VIII. Sharits, Paul IX. Michelson, Annette X. Título.

CDD 791.430 73

CDU 791.2

FIAF F771.4

Av. Almirante Barroso, 25, Centro  
[www.caixacultural.com.br](http://www.caixacultural.com.br)  
[facebook.com/CaixaCulturalRiodeJaneiro](https://facebook.com/CaixaCulturalRiodeJaneiro)  
[#VivaMaisCultura](https://twitter.com/VivaMaisCultura)