UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

IVAN AMARAL DOS REIS

Marie Menken: presença e artifício como matéria do movimento

São Paulo

2018

IVAN AMARAL DOS REIS

Marie Menken: presença e artifício como matéria do movimento.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do Título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais.

Linha de Pesquisa: História, Teoria e Crítica.

Orientador: Prof. Dr. Cristian da Silva Borges.

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

dos Reis, Ivan Amaral
Marie Menken: presença e artifício como matéria do
movimento / Ivan Amaral dos Reis ; orientador, Cristian da
Silva Borges. -- São Paulo, 2018.
103 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios
e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Marie Menken 2. Vanguarda norte-americana 3. Cinema
Experimental I. da Silva Borges, Cristian II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

FOLHA DE APROVAÇÃO

Ivan Amaral dos Reis

Marie Menken: presença e artifício como matéria do movimento

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo para obtenção do Título de
Mestre em Meios e Processos
Audiovisuais.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Cristian Borges, pela atenção oferecida e pelo diálogo, sempre esclarecedor.

A Maria Magdalena e a Joe, pela projeção dos filmes em 16 mm de Marie Menken, na Filmmakers Cooperative, de Nova York, que me aproximou de forma contundente ao meu objeto de pesquisa.

Aos Prof. Dr. Carlos Adriano e Mônica Tavares, pelas sugestões na Banca de qualificação.

A Clóvis Alonso, pela segura revisão de texto.

RESUMO

A obra filmica da artista plástica e cineasta Marie Menken (1909-1970) é contemplada, quase em sua totalidade, no presente trabalho, por meio de análises filmicas que compreendem alguns aspectos da poética da realizadora norte-americana que consideramos relevantes para os estudos sobre o cinema experimental, de modo geral, e sobre a vanguarda norte-americana. Os aspectos aqui estudados correspondem aos das experimentações com a montagem cinematográfica e com a direção de fotografia, no ato de filmar, seja permeando os elementos físicos diante da câmera, seja contornando um discurso sobre a prática do cinema amador. São também investigados, por meio de aproximações com teorias sobre a arte moderna e a arte contemporânea, os aspectos formais de uma obra filmica que pretende romper as possíveis fronteiras entre o cinema, as artes plásticas e a *performance*.

Palavras-chave: Marie Menken; Vanguarda Norte-americana; Cinema Experimental.

ABSTRACT

The film work of visual artist and filmmaker Marie Menken (1910-1970) is almost entirely contemplated in the present work, through film analysis which comprise some aspects of her poetics we consider relevant to the studies on experimental cinema, in general, as well on the American Avant-Garde. The aspects studied here correspond to the experiments with cinematographic editing and cinematography, during the act of filming, either bypassing the physical elements in front the camera, or building a discourse on amateur film practice. It's also engaged the investigation of the formal aspects of a filmic oeuvre which intends to surpass the possible frontiers between cinema, visual arts and performance dialoging with contemporary and modern art theories.

Key-words: Marie Menken; American Avant-Garde; Experimental Cinema.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
Capítulo I: Por uma arte anti-romântica?.....	4
1.1 O discurso da forma.....	12
1.2 Wrestlers.....	16
1.3 Go! Go! Go!.....	20
1.4 Dwightiana.....	28
1.5 Andy Warhol.....	31
Capítulo II: A materialização do gesto.....	37
2.1 Música para os olhos.....	38
2.2 Luzes da cidade, o amador na cidade.....	43
2.3 Vislumbre do jardim.....	50
2.4 Luzes de Alhambra, o amador no palácio.....	55
2.5 Anotações.....	60
Capítulo III: A obra transfigurada.....	67
3.1 Entre as artes plásticas e o cinema.....	68
3.2 Visual Variations on Noguchi.....	73
3.3 Mood Mondrian.....	81
Considerações Finais.....	86
Bibliografia.....	91
Anexo.....	93

Introdução

Marie Menken (1909-1970) nasceu e viveu sempre em Nova York, atuando por considerável período como artista plástica e, posteriormente, também se tornando cineasta. Seu primeiro filme, e o mais aclamado, *Visual Variations on Noguchi* (4 min., p/b, 1945), detém-se sobre esculturas abstratas do arquiteto Isamu Noguchi por meio de rápidos movimentos com a câmera na mão. O filme é considerado, por realizadores como Stan Brakhage, como “o abre-te sésamo do cinema” e torna-se uma influência definitiva para o processo de criação fílmica de realizadores da vanguarda norte-americana como Jonas Mekas. Segundo Melissa Ragona:

(...) Menken começou a pintar com vinte anos de idade. Na década de 1930, ela recebeu uma bolsa para residência artística da Yaddo, um coletivo de arte no norte do Estado de Nova York, onde ela conheceu o poeta e cineasta Willard Maas, com quem se casou em 1937. Cecil Starr escreveu que ela “trabalhou como secretária de Hilla Rebay” na Galeria de Pintura Não-Objetiva (mais tarde conhecida como Museu Guggenheim) para sustentar seu trabalho como pintora durante este período. Em sua posição como assistente de Rebay, Menken compareceu a diversas exposições de filmes e aos “Concertos de Não-objetividade”, organizados por Rebay, que incluíram filmes de Hans Richter, Viking Eggeling, Oskar Fischinger e Norman MacLaren. (...) Além de algumas poucas críticas sobre suas exposições nas galerias Tibor de Nagy e Betty Person em Nova York, pouco é conhecido sobre as primeiras pinturas de Menken, mas em 1950 ela começou a experimentar com outras mídias, incluindo areia, colagem, montagem e instalação. O meio fílmico pareceu prover um passo lógico que levaria sua obra para outras disposições cinéticas, permitindo-lhe explorar as operações Duchampianas ao acaso, as quais ela já estava engajada em relação à pintura (RAGONA, 2007, p. 21).

No artigo “Swing and Sway: Marie Menken’s Filmic Events”, Melissa Ragona dedica um segmento inteiro ao contexto de criação de Marie Menken, tentando desvendar quais são suas influências e a relação, implicada de forma bastante pungente em sua obra, entre as artes plásticas e o meio fílmico. É preciso salientar que, como afirma Ragona na primeira frase de seu texto, “Marie Menken (...) é uma das menos reconhecidas cineastas experimentais de sua geração” (2007, p. 20); no presente trabalho, portanto, debruçamo-nos sobre uma obra fílmica submersa. Tal submersão está implicada no esquecimento de seus filmes (por parte do público e da crítica), no limitado acesso à maioria deles (que se encontram na Filmmakers Cooperative de Nova York), na produção teórica e crítica que a classifica como expoente de uma tradição romântica de realização, como as do filme-diário e a do filme lírico. Entre tais limitações enumeradas, que se tornaram o mote energético para a realização de nossa

pesquisa, a última é a mais desafiadora, algo crucial para a dissertação e, mais especificamente, para o primeiro capítulo, o qual intitulamos como “Por uma arte anti-romântica?” – contradizer boa parte das suposições que até o momento informavam sua obra se mostrou necessário, justamente, para fazê-la emergir com mais força e autonomia.

Melissa Ragona, portanto, é relevante aqui porque contradiz, de forma substancial, a interpretação que o cinema de Menken recebeu de David E. James, Paul Arthur e P. Adams Sitney. Em oposição à proposição que conforma o entendimento de um cinema romântico no processo de criação de Menken, para Ragona:

(...) o engajamento com o mundo do Fluxus (por meio de sua amizade com Robert Watts) e com a arte Pop (amplificada pelo seu envolvimento com os projetos filmicos de Warhol) posteriormente inspiraram sua rejeição do expressionismo abstrato no que concerne à especificidade da pintura e da tela. (2007, p. 23).

Menken chega a ser considerada, em breve passagem de David E. James em *To Free the Cinema: Jonas Mekas and The New York Underground*, a inventora do “diário em filme” (JAMES, 2013, p. 173). Não parece haver, todavia, nenhuma justificativa por parte de James no que concerne à análise fílmica, como a empreendida em nosso trabalho, que confirme tal suposição, tida como afirmativa para a maior parte da teoria e da crítica da vanguarda norte-americana. P. Adams Sitney, que em seu *Visionary Film* inscreve Menken na tradição do “filme lírico”, com estética notadamente romântica, também recai, segundo Ragona, no mesmo engano. Esse engano, portanto, parece-nos ser o da falta de uma visão de conjunto e, ao mesmo tempo, das particularidades de cada filme de Menken, caminho pelo qual a tarefa da crítica e da teoria, desse modo, encontraria via de acesso mais fácil em direção à obra, por meio de proposições que promovem o entendimento dos filmes de Menken em acordo com uma prática artística sem nenhuma alteridade com relação à tradição fílmica de cineastas do sexo masculino.

Ora, Menken realiza *Visual Variations on Noguchi* em 1945, e aí não há qualquer implicação com o cotidiano ou com a poesia romântica – como ocorre em Mekas e Brakhage, respectivamente –, nem tampouco em sua obra posterior, pois o primeiro filme de Menken é realizado muito antes de Brakhage ou Mekas afirmarem seu espaço de criação na vanguarda norte-americana. Desse modo, em nosso último capítulo, intitulado “A obra transfigurada”, procuramos compreender o primeiro filme de Menken como um projeto original de cinema que se desenvolve ao longo das décadas de 1950 e de 1960 – tendo na proposição formal o seu principal sentido e, na invenção de uma prática com a câmera, o desenvolvimento de um

discurso próprio sobre o cinema amador – estabelecendo, ao mesmo tempo, uma aproximação e um distanciamento do filme com as artes plásticas.

Menken procura, no momento presente da filmagem, uma entonação poética da realidade diante da câmera, realidade sempre visual, física, voltada para o movimento encontrado na paisagem urbana ou na paisagem natural, nos objetos, em obras das artes plásticas ou nos corpos – sempre submetidos a uma proposição do artifício da câmera que reconfigura o movimento encontrado no mundo, desde o uso do *single-frame* até os gestos fulgurosos com a câmera na mão. Tal percepção dos gestos com a câmera está presente ao longo de todo o nosso trabalho, mas encontra especial atenção no segundo capítulo, “A materialização do gesto”, no qual procuramos compreender, por meio da noção de “gesto fotográfico” de Vilém Flusser (2011), o sentido da forma dos filmes de Menken, quando a montagem opera sempre por meio da serialização dos instantes da filmagem – ou os consoantes “momentos presentes” de Menken – que se sucedem na montagem realizada na própria câmera.

É necessário ressaltar, portanto, que a fragmentação ou a série descontínua de planos ou fotogramas (no caso do *single-frame*) é o principal elemento da forma dos filmes de Menken. É por meio da descontinuidade que Menken afirma seu estilo de filmar, sua percepção do mundo ou dos eventos cotidianos compreendidos sempre como matéria visual e não autobiográfica. Menken fala do mundo visível e sensível, dos fenômenos físicos, transfigurados pela câmera. É assim que supomos explorar um cinema submerso, tomando o cuidado, nesse mergulho, de considerar cada filme em sua particularidade e, por vezes, em sua alteridade em relação a outros filmes de sua obra.

Capítulo I

Por uma arte anti-romântica?

Começaremos por um duelo. O topo de um edifício em Manhattan, de onde é possível ver o entardecer da cidade de Nova York, é o cenário que possibilita a *performance* proposta por dois artistas da vanguarda norte-americana do cinema que empunham, cada qual, uma câmera Bolex 16 mm, e filmam um ao outro. Cada um propõe uma imagem do outro a partir dos movimentos que realizam com a câmera na mão, em sua maioria frenéticos, mas sutis em outros momentos, ao aproximarem-se e afastarem-se um do outro, ato que é, ao mesmo tempo, objeto da imagem de uma terceira câmera que filma o duelo. Estamos no início da década de 1960, e trata-se de um único filme, um filme raro, porque nunca exibido, sem data nem título precisos, montado a partir das imagens de três câmeras Bolex, uma empunhada por Andy Warhol, outra por Marie Menken e uma terceira, a que filma ambos filmando-se, de um cinegrafista não identificado na imagem.

Em *Notes on Marie Menken* (Martina Kudláček, 2006, 97 min.), documentário dedicado à cineasta Marie Menken (1909-1970), aquele curta-metragem de dois minutos e vinte e um segundos de duração é apresentado na íntegra a partir do arquivo pessoal de Gerard Malanga, poeta, amigo e colaborador de Andy Warhol e de Marie Menken. “Este é o duelo das Bolexes”, assim Malanga apresenta o filme visto pelo público, pela primeira vez, por meio do filme de Kudláček. O material, acometido pela degradação do tempo devida à má conservação, observada na película, chega até o público mediado pelo filme de Kudláček e pela descrição afetiva de Malanga. Ele se apresenta, portanto, como um *found footage* que pode servir de ponto de partida para a compreensão da obra de Menken, cuja trajetória, quando já perto do fim, coincide com a realização de tal duelo, evocado apenas pela ação imagética de um filme em que a ausência de banda sonora contrasta com o som da voz de Malanga e do motor da projeção em uma moviola. Podemos entendê-lo de forma objetiva, apenas como documento ou simplesmente como filme perdido, atestado pela película em degradação, mas também podemos entendê-lo de forma simbólica, que autoriza a interpretação de um determinado estado de criação artística, ocasionado pela relação entre Andy Warhol e Marie Menken.

Malanga, contudo, menciona, ao apresentar o duelo no filme, em tom pessoal, a informação de que Andy Warhol “mal sabia pegar em uma câmera há um ano atrás, mas estava tentando aprender com Marie”. Assim, em primeiro momento, o que o duelo mediado pelo filme de Kudláček nos proporciona são momentos-chave do entendimento da própria vanguarda norte-americana do cinema por meio da memória atestada pelo material fílmico que, por oportuna ocasião da preservação e da exibição em *Notes on Marie Menken*, pode contornar o entendimento da arte a partir da etimologia da palavra, do latim *ars*, que corresponde ao grego *techné*, e significa “técnica”. Sem a técnica nenhuma arte seria possível, como também a sua preservação, crucial à possibilidade de sua análise e compreensão, ideia que é recorrente no discurso dos filmes que se utilizam de *found footage*, e que pode ser de grande importância para o entendimento do caminho proposto no primeiro momento da presente reflexão.

É necessário compreender o que parece ter sido mais relevante e propulsor na atitude de levar a cabo a realização de um duelo de câmeras. Não se pode negar o inusitado de tal empreitada na época em que as câmeras e a película eram em geral muito caras, muito pouco móveis quando comparadas às câmeras atuais, e de difícil preservação do material fílmico, no entanto, representavam, no entanto, a base material, para além do suporte, do entendimento da relação do cineasta com o mundo e, talvez mais do que hoje, uma forma de liberdade. Ambos os cineastas compartilhavam a ideia de que o cinema, assim como o pensamento, é um artifício. Embora possamos questionar a ausência de pensamento na criação cinematográfica de Warhol, como também na de Menken, no que concerne à produção de sentido pelo conteúdo – afinal, que pensamento pode estar contido na “brincadeira” de tal duelo? Ou no plano fixo de um homem que dorme durante seis horas em *Sleep?* (Warhol, 1963) –, é possível perceber, a partir da proposição de uma relação entre a obra de ambos, que há um pensamento, contido na forma, sobre a própria realização cinematográfica e, a partir dela, sobre o mundo.

Cabe aqui compreender a relação entre Warhol e Menken, de forma a se começar a compreender o que significa a apropriação criativa da técnica cinematográfica empreendida por dois realizadores que, por vezes, se opõem, como em um duelo, noutras se atravessam, como em um filme, mas que habitam a mesma cidade e o mesmo mundo, e deixam suas marcas na história do cinema.

The Duel of the Bolexes (c. 196?)

Andy Warhol é o artista mais reconhecido, quanto a popularidade, da história da vanguarda norte-americana, por meio das artes plásticas, usando tal popularidade como propulsão para a própria criação artística, quando também cinematográfica, que era marcada por um senso autoral e, ao mesmo tempo, um entusiasmo coletivo do que era a *Pop Art*. Seus filmes provocam desdobramentos para a teoria e para a prática da vanguarda norte-americana do cinema que não serão analisados a fundo aqui, mas que poderão, no entanto, e a partir do entendimento da forma, esclarecer o contraponto pretendido com a obra de Marie Menken.

Faz-se necessário, antes, voltarmos ao *found footage*. Menken ensinava, segundo Malanga, Warhol a filmar. Assim, o *status* de um duelo, que aqui será buscado por meio da discussão teórica, pode ser compreendido pela forma distinta com que ambos se apropriavam da câmera quando da realização dos próprios filmes. Ao mesmo tempo, há no filme a comunhão de uma prática, ainda que momentânea e talvez encenada demais, quando ambos filmam um ao outro como a si próprios em *performance* que experimenta a contraposição dos mesmos elementos, já que um duelo pressupõe sempre armas iguais – nesse caso, câmeras do mesmo tipo, o que parece subtrair em sua prerrogativa qualquer propulsão de subjetividade que poderia tornar a oposição de forças desigual.

Warhol é definido pela teoria do cinema da vanguarda norte-americana de P. Adams Sitney como um “cineasta anti-romântico”, cujo procedimento formal minimiza o *status* do artista sugerido pelo olhar visionário de Stan Brakhage, e celebra a reprodução mecânica da câmera. (cf. SITNEY, 2002, p. 350). A evidência da *reprodução* em seus filmes pode dar-se como um objeto privilegiado do discurso acerca de sua própria realização cinematográfica, na qual as marcas da subjetividade são excisas, a performance que toma o lugar de qualquer tipo de dramatização é banal, e a duração se impõe como elemento que desafia a percepção do espectador acerca da própria condição de percepção do que ocorre no filme, quando na prática a intenção é que não ocorra nada.

Em Warhol, o artifício da imagem em movimento – a produção do movimento por meio da reprodução de sequências de fotogramas, ou imagens fotográficas – é levado ao limite da ausência, sua condição mesma de existência sendo a própria técnica¹, e não o cineasta que a manipula. O que, no entanto, se torna presente, e de maneira complexa, é o pensamento acerca da apropriação da técnica enunciado pela própria forma do filme. Para

¹ Andy Warhol estabelece técnicas diversas de manipulação temporal, em cada filme, como a repetição de fotogramas que, recorrentemente, determina o prolongamento da duração do filme como a tônica da experiência do espectador.

entender melhor tal forma, encontrada em alguns de seus filmes que servem à proposta teórica de Sitney, partiremos da definição do olhar em Warhol que, para Ismail Xavier,

(...) retira do contexto; um olhar que, depositado num objeto escolhido, não se propõe como “mais sensível” do que o olhar natural, mas apenas como “olhar industrializado.” Aquele que se repete em série e, portanto, repete o objeto em série, estabelecendo um *continuum* entre o mundo da tela e o mundo cotidiano e procurando dissolver as fronteiras entre objeto e obra de arte; qualquer objeto, ou melhor, qualquer aparência é digna de ser celebrada (duplicada). (XAVIER, 2008, p. 123)

A duração implicada em filmes como *Empire* (1964), em que o mesmo enquadramento do edifício Empire State Building, de Nova York, é reproduzido por pouco mais de oito horas, estabelece, como efeito duplicador, o sentido do filme a partir da ausência de um gesto criador que traria consequências mais evidentes para o entendimento do cinema como destino da arte. A própria arte é aí posta em questão, como observa Xavier, ao se propor um “retorno à imagem contínua” que, por sua vez, “repõe a questão original de 1895: o que é o cinema além da mera repetição da aparência visível do mundo?” (XAVIER, 2008, p. 123).

A teoria, aqui contemplada, acerca do cinema de Warhol, leva-nos a assumir que a imagem em movimento, para o artista *pop*, engendra uma proposição formal que, em primeiro lugar, é creditada à sua natureza técnica quando, precisamente, Warhol considera o rolo de película tal qual foi fabricado, em sua natureza industrial, como sequência de fotogramas que se repetem e que, para ser evidenciados, necessitam valer-se de uma minimização do discurso e do próprio movimento que tornaria os fotogramas muito diferentes entre si. A ideia de repetição, como enunciada, provém da condição original da matéria-prima do cinema: o filme virgem, sem imagem, em que todos os fotogramas são iguais. Em Warhol não seria difícil associar a ausência do artista à ausência da imagem como gesto criador, quando ele, de fato, repete os mesmos fotogramas filmados para estender o tempo da projeção, como em *Sleep* (1964). O que, no entanto, parece ser mais importante para a nossa análise constitui um ponto de partida: a percepção, a ser investigada, acerca da diferenciação entre continuidade e descontinuidade.

O que se pode afirmar é que o artifício da imagem em movimento do cinema pode permitir contextos de apropriação diversos por meio de distintas formas de pensar e engendrar a própria percepção do mundo. A oposição entre continuidade e descontinuidade confere, então, à construção da percepção do mundo o que pode ser encontrado em comum entre Warhol e Menken, que seria o pensamento sobre o próprio cinema na forma do filme. Tal pensamento é sugerido tanto pela apropriação da câmera e dos elementos técnicos que

concernem à fabricação do movimento, estabelecendo-se um contexto próprio, quando não individual, de realização, para cada um deles, quanto pela afirmação de uma prática que desafia a compreensão do senso artístico voltado às produções cinematográficas que apostam altos investimentos em obras narrativas, por meio das quais a oposição entre continuidade e descontinuidade se reduz a uma questão relativa unicamente à montagem (de cenas e sequências de uma mesma história).

Considerar tal oposição a partir da apropriação da câmera em sua relação com o que estamos chamando de artifício, no que tange ao seu elemento técnico mais elementar – a sequência variável em frequência de exposição de fotogramas por segundo, ou a criação do movimento no cinema – , serviria de base para se compreender Marie Menken em sua proposição formal voltada à afirmação da descontinuidade como princípio organizador de sua percepção do mundo, das cidades, do processo de trabalho de seu amigo da arte *pop* e de objetos artísticos, que não implicam, para a realizadora, diferenciação de *status* entre eles.

Menken retoma, em parte, questões relativas às experiências pré-cinematográficas, como as de Étienne-Jules Marey, que podem iluminar o contexto de sua criação, construindo olhar próprio acerca da cultura material da sociedade por meio da técnica do *single-frame*, recurso da Bolex 16mm que consistia em fotografar um fotograma a cada pressionamento do dispositivo disparador, subvertendo a mecânica automática da câmera, que pode fotografar até vinte e quatro quadros por segundo, e estabelecendo, assim, um “único-fotograma” em intervalos de tempo propostos pela própria realizadora.

Diferentemente de se constituir um paradigma para a teoria do cinema, como uma forma que pensa, tal qual é considerada a experiência da continuidade na obra de Warhol por P. Adams Sitney, a descontinuidade, por meio do uso do *single-frame*, na obra de Marie Menken, abriga um olhar para as possíveis relações entre um fotograma e outro, entre o instante presente e o contíguo, ao evidenciar a diferenciação entre os fotogramas, por meio de tal recurso, deflagrando gesto criador que determina sua impressão subjetiva acerca do mundo e que, ao mesmo tempo, se afasta da poesia romântica e da autobiografia.

Marie Menken, pode-se perceber a partir de sua construção formal, não filmava o mundo que a cercava segundo uma proposição romântica porque não era de seu interesse afirmar sua interioridade na obra, ou nas contrações poéticas que o ritmo visual de seus filmes apresenta. A visualidade, ocasionada pela apropriação criativa da técnica ou, originariamente, da câmera, recorre a uma discussão das possibilidades de um cinema voltado à expressão de sua própria forma, e não à exaltação da subjetividade, quando contar a própria história se faz

importante prerrogativa para a contextualização do artista perante a História, como o cinema de Jonas Mekas, com o uso do *single-frame*, faz supor.

Menken, segundo Patrícia Mourão, é objeto de relevante inspiração para Mekas, quando o último se identifica com “o valor da forma breve, a câmera na mão, solta, livre, a possibilidade de um cinema cotidiano, afeito aos pequenos acontecimentos da natureza” sem, no entanto, refletir a consciência do filme-diário, a qual viria a se tornar a tônica do trabalho de Mekas, o que para Menken não se faz como prerrogativa para a própria criação cinematográfica (MOURÃO, 2016, p. 139).

A história de Menken não está em seus filmes como impulso visual que deva ser decifrado, ou interpretado à maneira de descobrir, nas entrelinhas da imagem, momentos de entonação poética sobre sua própria vida. Não há o propósito de refletir o cotidiano, como no filme-diário, mas o de imprimir na película apenas uma “história”, a que se constrói por meio de sua própria fugacidade: sua relação com a câmera no momento da filmagem. Essa prerrogativa, embora pareça simples demais para uma incursão teórica, permite contornar o entendimento da obra de Menken proposto por Melissa Ragona, segundo quem:

(...) se pudermos analisar Menken para além do escopo do diário fílmico pessoal ou da poesia romântica cinematográfica, através da qual ela foi até agora inscrita na história e na teoria do cinema experimental, estaremos aptos a descobrir uma realizadora engajada em questões mais formais sobre as relações da superfície (da tela, dos objetos), do enquadramento (microestrutura do movimento) e da montagem (intervalo e ritmo). Ela jogou com a estética do filme lírico que a rondava: adicionou humor, a sujou com rápidos movimentos, e desafiou sua autenticidade ao questionar as fronteiras entre o real e o maquinado, entre o documento e a performance. A animação, sobretudo, permitiu a Menken desviar-se das convenções da pintura e do cinema, ela transitou habilidosamente entre o meio pictórico e o da luz, da tela do quadro para a tela do cinema. Ela tinha uma aguda percepção da relação entre imagens estáticas e moventes. (RAGONA, 2007, p. 38).

Ragona questiona a inscrição de Menken na tradição do filme lírico da vanguarda norte-americana do cinema ao propor o entendimento de determinado estado de criação artística que não se supõe mais profundo, nem disposto de revelar “os mistérios do mundo e os mistérios de sua própria alma” (MEKAS, 1972, p. 16), tal como afirma Mekas acerca de Menken, em seu artigo *Elogio à cine-poeta*. A poética de Menken, como aponta Ragona, está implicada nas relações entre a imagem estática e a movente, o que permite compreender que o uso do *single-frame* pode estabelecer na própria forma do filme um aspecto também relacional entre o fotograma e a sequência, entre o que se dá no “instante congelado” e no fluxo temporal.

Tomado como exemplo o duelo, mencionado anteriormente, em que há tanto o emprego do *single-frame* quanto sua ausência, trata-se, de antemão, de relação entre imagens que se torna mais sensível do que a experiência do olhar natural por meio da mediação da câmera, e do que em sua relação com o dado visual que a objetiva captura, configurando-se, assim, como “brinquedo” – tal como afirma Vilém Flusser acerca da câmera fotográfica, com a qual se deve empreender um jogo contra o aparelho a fim de conseguir esgotar o programa contido nele e dar vazão, finalmente, à própria criação por meio da experimentação (FLUSSER, 2011, p. 107).

O duelo, cabe enfatizar, é à primeira vista, um filme experimental; dá-se, no entanto, de forma mais contundente, como experimentação com as câmeras Bolex, e como meio de certo esvaziamento da presença (mesmo quando se filma um amigo em frente a si) que não poupa também o realizador de se tornar apenas objeto da imagem da câmera, assemelhando-se menos a um duelo verdadeiro, mediado por um juiz (o que não é o caso da terceira câmera que filma Warhol e Menken) e mais a uma elegia do aparato técnico. Caberia, igualmente, questionar se o jogo proposto no topo do edifício de Manhattan é um duelo de habilidades com a câmera, o que conformaria uma relação entre cinegrafistas profissionais, que não é o caso. Tal condição remete a nosso ponto de partida uma questão material: o que importa é mais a relação entre as imagens impressas na película e menos o que se dá como acontecimento diante da câmera. Para retomarmos Flusser, o que acontece é o próprio ato de filmar como “brincadeira” a fim de se tentar esgotar o programa do aparato ao mesmo tempo que se realiza um filme.

1.1 O discurso da forma

É necessário investigar a partir dos desdobramentos da descoberta do próprio aparato, qual é o discurso de Menken, não, porém, o discurso que se dá como construção mesma de um pensamento anterior à filmagem e que a planeja de modo a estabelecer um *modus operandi*. O que antecede a filmagem de Menken pode permanecer um mistério intrínseco à própria obra que não valeria a pena investigar, dado que os instantes do filme, enquanto matéria de um determinado fluxo de imagens, só podem ser percebidos como instantes da própria filmagem e do próprio ato de olhar através da câmera. Tal relação não parece configurar nenhuma conceitualização, *a priori*, do que poderia ser da ordem do realismo, do figurativo, ou mesmo do formalismo, podendo, assim, ser considerada algo inerente a uma

construção, sobretudo poética e lúdica, na qual o mistério trava mais contato com a soberania da experiência da filmagem do que com uma reflexão existencial.

Isso permite compreender o processo de criação de Menken como um sintoma da percepção do instante a partir da experiência social estabelecida pela Modernidade. Tal experiência contorna a percepção de uma presença sempre em fuga ou a multiplicidade de instantes que, como observa Leo Charney acerca do que considera o trabalho mais completo de Walter Benjamin sobre a Modernidade, a obra inacabada *Passagens* (publicada no Brasil pela UFMG, 2007):

(...) refletiria estilisticamente o sentido de Benjamin da experiência da modernidade como repleta de justaposições anárquicas, encontros aleatórios, sensações múltiplas e significados incontrolláveis. A experiência de vagar pelo *Trabalho das Passagens* estaria o mais perto o possível da experiência perdida de vagar pelas passagens. As passagens seriam não apenas exumadas, revocadas, reexperimentadas. O esforço de Benjamin para obter um estilo fragmentário refletia sua insistência de que a natureza da percepção da modernidade era intrinsecamente fragmentária, e que um registro crítico dessas percepções não podia, portanto, imbuí-las de uma continuidade falsa e imprópria. (CHARNEY, 2004, p. 322).

Benjamin associa tal trabalho fragmentário, segundo Charney, à ideia de montagem cinematográfica, quando a própria fragmentação da atividade perceptiva seria o meio organizador de uma esfera crítica mais potente acerca do mundo, que poderia refletir a existência de modo a compensar sua própria perda diante da experiência moderna. A partir do próprio cinema, podemos pensar em tal perda como fato inextinguível, no tempo que decorre entre o momento da filmagem e o da montagem, e que fragmenta a própria criação. Em Warhol ela é compensada pelo filme quase sem montagem, ou por aquele em que a montagem recorre à própria experiência da filmagem, como em *Eat* (1963), em que um homem, vagorosamente, come um cogumelo, ação interrompida pela troca dos rolos de película, o que acaba por depositar o esvaziamento da presença na própria experiência não consumada desse tempo, que é quase sucumbido (o tempo é o da câmera).

Menken, em oposição à Warhol, estabelece fluxo de imagens realizadas a partir de um modo instintivo de filmagem pelo qual a organização de uma experiência contínua concorre com grande diversidade de lugares e contextos que são sequenciados pela montagem na própria câmera, a qual, para Kenneth Anger, reflete sua “sensibilidade para o movimento e o ritmo tal qual o de uma dançarina”². Em curtíssimos espaços de tempo do filme, modifica-se o contexto, sumariamente, entre tomadas internas e tomadas externas ou, quando se trata da

² Kenneth Anger em entrevista no filme *Notes on Marie Menken* (Martina Kudlaceck, 2007).

mesma locação, cenas que podem ter sido filmadas em momentos muito distantes um do outro, se aproximam e se somam por meio da montagem que, sendo realizada na própria câmera, trata, portanto, de momento-chave da criação cinematográfica de Menken.

Se em Warhol a fragmentação que decorre entre a filmagem e a montagem é compensada pela insistência no mesmo assunto e na mesma locação, pela câmera fixa no tripé, sem contato com o corpo do cineasta, já que o automatismo da filmagem corresponde ao da técnica como artifício e contorna, como apontado, uma estética voltada à continuidade, não deixa, no entanto, de também evidenciar o cinema como descontinuidade, quando a troca dos rolos de película, que extenua a duração do filme, é evidente na imagem, pela montagem, que não faz muito mais do que “juntar” os rolos filmados (no caso de *Eat*, por exemplo).

Menken, por outro lado, contempla, com a montagem na câmera, uma prática amadora que não quer compensar qualquer perda devida à fragmentação da vida cotidiana, porque há a evidência constante, em seus filmes, de que tal condição permeia a filmagem. Seu olhar poético se faz à medida mesma da possibilidade da fragmentação *artificial* da mesma experiência, por meio do *single-frame*, para torná-la cinematográfica. A ideia de dança, evocada pelas palavras de Anger, assume o compromisso com uma estética que supõe o gesto do *single-frame* como inerente à construção poética do ritmo visual que pode retomar uma proposta pré-cinematográfica. Quando a organicidade da vida moderna é fragmentária, o próprio movimento produzido pelo instrumento técnico, fabricado segundo as leis da mecânica e da óptica, fragmenta a seu modo essa mesma experiência, o que pode ser considerado, como apontado pelo pensamento de Charney, um reflexo, não sem novas complexidades, de um momento da História. Dessa forma, a perda consubstanciada pela fragmentação da experiência cotidiana consta no próprio ato de filmar.

Os experimentos pré-cinematográficos de Marey permitiram que se afirmasse que “Ninguém foi tão bem-sucedido quanto ele em tornar visível o que reside na sombra...As forças da vida são ocultas: ele as transpôs e as expôs à luz do dia” (DAGOGNET, 1987, p. 15). Marey, ao inventar a “arma cronofotográfica”, registrava até doze instantâneos fotográficos por segundo que, reproduzidos, apresentavam lacunas e tornavam o movimento *expressivamente descontinuo* a partir de relação dialética entre a percepção da visão natural e a da imagem que fabricara. Tal realização, no entanto, engendrou percepções acerca do que pode ser considerado o ganho permitido pelo próprio cinema, em sua natureza técnica, quando “Marey de fato dedicou-se somente a uma questão: capturar e registrar o que escapa à nossa visão...” (1987, p.137-8). Tal relação proporciona, à nossa análise, a compreensão de que há uma possibilidade técnica original de intervenção criativa na percepção comum, não apenas a

do dado natural isolado, como era o caso do objeto que se movia nos filmes propriamente científicos de Marey, mas também a do cotidiano, como posteriormente re-significado, por exemplo, no contexto soviético da década de 1920, por Dziga Vertov.

O realizador russo, que trabalhava de maneira mais ostensiva a investigação da relação da percepção natural com a do dispositivo cinematográfico, também considerava o cinema como um ganho, não sendo diferente para Dagognet quando este afirma que Marey “torna visível o que reside na sombra”, em mesmo esforço positivista. A própria ideia de capturar ou expor à luz o que não é visível, em Dagognet, pode implicar, no entanto, uma afirmação equivocada: pois, em primeiro lugar, o que se registra como movimento é muito menos completo em relação ao que vemos com os olhos nus, sem o auxílio da câmera, portanto não podendo revelar o que nos escapa; em segundo lugar, a própria ideia de ver o registro fotográfico daquilo que não é visível já se põe como problemática, por tratar-se de uma análise de seus elementos técnicos, ou melhor, de uma confusão entre sua concretude e o efeito visual que a imagem em movimento propicia acerca da percepção da experiência humana.

Não estaria fora de propósito, portanto, considerar tal efeito na obra filmica de Menken, como também na de Warhol. A percepção do espectador de que a fragmentação “faz parte do filme”, ou de que ela decorre de experiência demasiado ligada à própria realidade da filmagem, não apenas reconfigura, por meio da matéria visual, seu entendimento do que é cinema como forma de arte figurativa, como também permite a percepção de um estado de criação artística que propõe discussão sobre o próprio meio cinematográfico.

Pode-se dizer que tanto os filmes de Menken como os de Warhol implicados na teoria de Sitney *não representam nada*, assim como afirma Georges Didi-Huberman acerca da escultura em forma de paralelepípedo de Donald Judd, a qual “não joga com alguma presença suposta alhures – aquilo que toda a obra de arte figurativa ou simbólica se esforça em maior ou menor grau, e toda a obra de arte ligada em maior ou menor grau ao mundo da crença” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 61). A criação implicada em tal escultura do minimalismo norte-americano, para Didi-Huberman, joga com o “específico em sua própria presença” (2010, p.61), de tal forma que a própria obra impõe sua presença como matéria, em sua concretude física, e não na referência a algo suposto pela ideia ou na presença de algo alhures, como as de um sujeito ou de um lugar, tal qual uma escultura que representa a forma humana ou um filme que narra uma história.

Pode-se supor que o estado de criação artística que corresponde a Warhol e Menken, sugerido pelo duelo, deva competir à presença específica do filme, enquanto *forma material*, a que não empreende um jogo de crença e que, ao mesmo tempo, trabalha, em seu efeito temporal, uma relação, como veremos adiante, com mais profundidade em Menken, entre o artifício e a realidade, entre a técnica e o mundo cotidiano. Chegaremos, portanto, ao ponto de compreendermos melhor a apropriação da técnica do *single-frame* por Menken, que, até aqui, de forma breve, valeu-se da relação com os filmes de Warhol implicados com a teoria de Sitney.

A proposição do cinema de Menken gira em torno da percepção da experiência humana por meio da relação entre a visão natural e aquela empreendida pela técnica, o que, no presente capítulo, será central ao entendimento de sua obra. Em se servindo mais precisamente da teoria que a contempla, ainda que escassa, nossa análise permeará o contato com a própria construção de cada filme em sua particularidade, o que também poderá servir ao propósito de compreender melhor o que chamamos de “perda” como condição da experiência cotidiana a partir da era moderna.

1.2 Wrestlers

O duelo pode supor uma relação um tanto difícil de trazer à tona, não apenas na informação visual, mas no próprio discurso que acaba por empreender acerca da prática amadora dos “filmes domésticos” ou *home-movies*. É possível considerá-lo exemplo da produção de imagens em um mundo capitalista (aqui a presença de Warhol como dado simbólico não pode ser subtraída) e em nossa relação com elas, quando encaramos o outro frente a frente não mais como reflexo natural, mas como aquele mediado pela câmera. É, portanto, considerando o duelo como filme, além da possibilidade mais aparente de ser considerado apenas como um material quase perdido, que podemos pensar no discurso acerca do próprio meio cinematográfico que ele acaba por engendrar, quando a *performance* no topo do edifício não exalta a subjetividade do indivíduo que filma mas representa sistema de câmeras que também revela a disposição física dos cinegrafistas no topo do edifício.

Em *Wrestlers* (8 min., preto e branco, 1964), dois lutadores em ringue e um juiz compõem, primariamente, uma *mise-en-scène* que nada lembra a de Warhol, Menken e o terceiro cinegrafista não identificado do duelo. Não é a comparação entre os personagens dos filmes que nos interessa, mas a referência implícita a algo que ocorre em frente à câmera

como evidência de um sistema e que, justamente por causa de uma determinada mediação através dela, igualmente não ocorre. Nesse sentido, podemos afirmar que ambos os filmes, por se tratarem da confluência de duas ou mais câmeras em um mesmo momento, conduzem o espectador, em primeiro lugar, à percepção de que a imagem mediada pela câmera é um sintoma de um estado de criação artística voltado à percepção sensorial do outro, como nos vigorosos movimentos de câmera no duelo acelerados pelo *single-frame*, o que não nega, em um segundo momento, que o efeito visual produzido pela forma possa compreender questões relativas à experiência do mundo cotidiano idealizadas pela sociedade (de consumo) e por seu momento histórico.

Wrestlers propõe, por meio do *single-frame*, determinado olhar à experiência televisiva, mais interessante à nossa análise do que a proposição abstrata da *mise-en-scène* dos corpos que lutam, que abarcaria relação estritamente sensorial. Tal olhar é construído a partir do momento em que Menken filma um televisor que transmite uma luta de boxe, fragmentando por completo determinada experiência da imagem em movimento que ocorre de forma contínua e abrange, em sua totalidade, o que pode ser chamado fluxo por Raymond Williams. A própria ideia de fluxo, como trabalhada pelo sociólogo inglês, compreende a experiência de fragmentação, inerente à produção e à distribuição das imagens em movimento televisionadas, como um processo nivelador de sentido, quando se diz que não se assiste a um programa nem a um evento isolado, tal qual uma luta de boxe, mas assiste-se à televisão, tomada como objeto da cultura que atribui determinado sentido, em sua própria existência no ambiente doméstico, à experiência cotidiana (WILLIAMS, 2016, p. 103).

Tal sentido passa a ser reformulado a partir desse filme de Menken, tanto o do objeto quanto o da própria imagem em movimento. Pode-se dizer que Menken transforma a informação – o que provoca a curiosidade do espectador em saber, por meio da continuidade da imagem, como será e a que levará a narrativa da luta – em um sentimento em relação ao mundo que nega o próprio cotidiano, em sua morbidez seletiva que sempre diz respeito à atenção ao que se dá como “ganho” – no caso, a informação da luta proporcionada pelo registro da câmera que a filma diretamente e pelo processo de transmissão que tem sua finalidade técnica e ideológica na pretensa objetividade da imagem do televisor. A sensorialidade permitida por *Wrestlers* recorre à percepção da perda como integrante da própria experiência cotidiana ou como de qualquer outra experiência mediada pela câmera ao lembrar ou permitir ao espectador perceber, pela primeira vez, que a imagem em movimento é artifício.

A experiência da continuidade, na televisão, remete a seu caráter informativo; em Menken, a descontinuidade seguramente significa um deslocamento explícito em direção à *performance*: dos objetos e da própria câmera. Assim, Menken se aproxima de Warhol quando a referência do objeto em *Wrestlers* (é um televisor ligado o que vemos) e a descontinuidade entre os fotogramas (a imagem do televisor como objeto do cotidiano não é assim), são centrais para uma determinada *performance* que remete a uma discussão acerca da própria imagem em movimento.

Wrestlers (1964)

Há, no entanto, a construção e a evidência de um distanciamento entre as possibilidades do artifício da câmera e as da idealização do mundo cotidiano pela sociedade, ocasionado em *Wrestlers* pelo recurso do *single-frame*, que afasta Menken do contexto da arte *pop*. Em *Wrestlers*, o olhar de Menken remete à construção da forma do filme como discussão das possibilidades do cinema como meio amador de criação artística, se não nos esquecermos de que o filme trata, objetivamente, de uma determinada relação entre as imagens de duas ou mais câmeras, a de Menken e a da emissora de televisão, que pertencem a contextos que podem opor-se frontalmente, como a própria relação espacial entre a câmera de Menken e o televisor presente no filme nos sugere. Tal oposição, obviamente, não pode ser da ordem da correspondência entre as imagens em questão, dando-se antes como a negação mesma de um determinado estado de produção de imagens em movimento que apelam para a continuidade como a referência mais crível de algum acontecimento ou da própria experiência do mundo.

Podemos considerar que o movimento nas e entre as imagens televisivas é movimento próprio no mundo, tal qual um fluxo, como afirmado por Williams, que pode remeter à ideia de continuidade o princípio balizador de uma harmonia própria ao modo de produção cultural capitalista. Menken, ao utilizar-se do *single-frame*, busca um determinado discurso por meio do qual se evidencia que a série ou o fluxo de imagens na televisão remetem à falsa continuidade e à serialização dos instantes e não à particularidade de cada um deles, como por meio da evidência da diferença entre cada fotograma. Em *Wrestlers* a experiência da televisão pode dar-se apenas como sugestão da perda de uma ideia totalizante do cotidiano mediante a afirmação da diferença entre os instantes que não se sucedem em série, como os fotogramas.

Menken, porém, busca por meio da descontinuidade não a descoberta do mundo nem a de si, tampouco uma crítica a ambas, mas um modo de permanente descoberta da própria câmera que satisfaça o seu desejo de visualidade, assim como nas artes plásticas, quando, segundo Brakhage, ela “atingiu uma maestria do ritmo que poucos conseguiram” (BRAKHAGE, 1991, p. 43), seja por meio do *single-frame*, seja por meio de fulgurosas panorâmicas e gestos não codificados pela linguagem cinematográfica. A invenção de linguagem própria se faz à medida que se constrói, a cada filme, o discurso de Menken acerca da prática amadora do cinema, utilizando-se dos recursos técnicos da Bolex 16 mm (única câmera que utiliza), tais como seus mecanismos e portabilidade, instrumento de entonação poética da realidade da filmagem, e, ao mesmo tempo, tais como fluxo de imagens, movimento próprio no mundo.

Sua investigação artística provém do diálogo entre a imagem da câmera e a visão direta do mundo com os olhos, tal qual uma dialética, e não de proposição em que algum conceito de visão, ou de câmera, ou de mundo, determina experiência contornável no plano da idealização. Pelo contrário, é a experiência concreta, empírica que retoma tal investigação a cada filme, como um instinto de filmar que se opõe ao que se chama instinto natural do corpo, ou dos desejos carnavais em relação ao mundo, pois o seu é comparável ao da eloquente concentração estabelecida em cada contexto ou locação, como elevado estado de espírito, elemento agenciador do discurso de seus filmes, que reflete sempre particular harmonia entre instrumento técnico e corpo humano, o que será melhor evidenciado em alguns filmes a analisar no próximo capítulo.

1.3 Go! Go! Go!

Para prosseguir na presente discussão acerca das possibilidades da imagem em movimento em Menken, podemos afirmar que seu cinema, ao não contar histórias, mas refletir um modo de percepção do mundo como potência mesma de um discurso acerca da própria prática amadora, se faz como arte das imagens. Referimo-nos não exclusivamente ao fato, até aqui ignorado, de que a maior parte de seus filmes não apresenta banda sonora, mas à proposição de Cristian Metz que, ao falar de certo modo de analisar o cinema como instrumento de narração, aponta que

O reino da “estória” vai tão longe que a imagem, instância tida como constitutiva do cinema, se dissimula, a acreditarmos em algumas análises, atrás do enredo que ela mesma teceu e assim é que somente em teoria o cinema permanece a arte das imagens. Poderíamos acreditar ser possível uma leitura transversal do filme devido à livre exploração do conteúdo visual de cada “plano”; no entanto ele é quase sempre objeto de uma leitura longitudinal, precipitada, projetada para frente, que aguarda ansiosa a “continuação”. A sequência não soma “planos”, ela os suprime. (METZ, 2014, p. 61 e 62).

O entendimento próprio à análise filmica pelas teorias de cinema, segundo Metz, se dá a partir do filme como instância narrativa que supõe, como um paradigma, a ideia de continuidade e sequência como elementos que constituem a “forma-cinema”, por assim dizer o que se busca como arte das imagens em movimento. De toda forma, porém, Metz considera necessário lembrar que, diferentemente da fotografia, que, para ele, não conta histórias, “passar de uma imagem a duas imagens, é passar da imagem à linguagem” (2014, p. 63), de modo que a ideia de sequência (entendida de maneira literal e não como termo específico do cinema) ou seja, qualquer sequência de imagens, se constitui como linguagem.

Não seria exagero, portanto, afirmar que o cinema consiste em uma sequência de imagens que permite a compreensão de sua forma não apenas por meio da análise plano a plano, mas também mediante a análise de fotograma a fotograma. Estamos falando da técnica do *single-frame*, por meio da qual a própria ideia de plano, como conformada pelo cinema narrativo, é posta em questão. Desse modo a premissa de Metz é verdadeira quando a passagem de uma imagem a outra constitui, para o senso comum e através da sucessão de planos ou, até mesmo, de cenas e sequências, uma linguagem que, tecnicamente, se afirma por meio da sequência não evidenciada de fotogramas (que são unidades de imagens ou fotografias). Podemos, no entanto, afirmar que o uso do *single-frame* nos filmes de Menken, como sequência descontínua de imagens, permite investigarmos mais a fundo o que Metz chama de “leitura transversal”, em que a sequência não é a da narrativa, mas a da materialidade dos fotogramas.

Em *Go! Go! Go!* (11.5 min, cor, 1964), ambientado em Nova York, os créditos iniciais e os finais estabelecem, entre si, correlação visual entre si que enfatizam o valor simbólico da autoria como origem da própria imagem em movimento. A câmera é posicionada em frente a um espelho no qual, como uma inscrição original, se lê, escrita em tinta vermelha, que lembra um batom, a palavra *Go*. Esta, por meio da montagem, é repetida três vezes com uma breve tela preta entre os planos. Em cada um dos três planos vê-se o reflexo da mão de Menken que acena ao espectador repetidas vezes, colocando-se entre a

câmera e o espelho e, assim, encobrendo brevemente a imagem de tal inscrição. Nos créditos finais, lê-se *end*, por meio da mesma proposição imagética, com a realizadora colocando-se fisicamente entre a câmera e o espelho, mas dessa vez é possível ver sua silhueta. Não seria irrelevante notar que alguns dos filmes de Menken apresentam esforço criativo peculiar na elaboração de seus créditos estabelecendo diálogo bem-humorado com os do cinema narrativo clássico.

O cinema de Menken não apresenta proposições teleológicas; o que se elabora continuamente é a afirmação direta da apropriação criativa da câmera como prática amadora, em dialética, em permanente construção, entre o elemento técnico e o humano, em que a existência é passível de ganho por meio não da imagem em movimento, mas da afirmação de sua própria perda como *forma de expressão*, se pensarmos, novamente, que a sua elaboração estética do *single-frame* supõe não apenas a descontinuidade, mas a suspensão do entendimento do mundo como afirmação positivista, ou como arte que serve a uma proposição idealizadora da própria vida.

Em *Go! Go! Go!* é possível notar o ritmo visual por meio da diferenciação entre os fotogramas, quando a câmera na mão de Menken, segundo Brakhage,

(...) previne todo e qualquer sentido de repetição que alguém poderia começar a perceber; a pequena “sinfonia da cidade” que é *Go! Go! Go!* se empenha em mostrar todas as armadilhas da metrópole sem o consequente desespero de “Berlin” de Ruttman ou aquele que prevalece no mais recente *Koyaanisqatsi*, cujos realizadores obtiveram a técnica do trabalho de Marie mas perderam seu espírito completamente. (BRAKHAGE, 1991, p. 41).

Go! Go! Go! não trata de uma teleologia própria a filmes como *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1983). Estabelece, no entanto, como espírito criador, assim como o último, uma prática cinematográfica que nos permite perceber determinada correspondência entre a dinâmica social e a mecânica e mobilidade da câmera de cinema, em que o que está em curso é o ato criativo ou certa intervenção estética na visualidade aparente do cotidiano, que, no caso de Menken, poderia transformar qualquer matéria visual em um meio de se despertar a consciência de nossa própria percepção visual do mundo.

Podemos, como apontado, pensar no valor visual como elemento que, tanto em *Go! Go! Go!* quanto em *Wrestlers*, requer que olhar do espectador esteja informado de sua consciência acerca da visão natural do mundo, de maneira que o referente da imagem, em sua relação com a forma, seja melhor afirmado por meio da ausência do som, em um

envolvimento direto com a descontinuidade do movimento entre os fotogramas, que pode ser percebida também em seu efeito de aceleração.

Voltemos, no entanto, aos créditos de *Go! Go! Go!*. A descontinuidade alude à relação espacial entre a realizadora, a própria câmera e a inscrição no espelho, e não, ainda, ao *single-frame*, conferindo certa temporalidade (enquanto duração) à imagem em movimento, algo bem distinto do que veremos no restante do filme. A câmera, nos créditos iniciais e na “cartela” final em *Go! Go! Go!*, não é inteiramente mostrada no espelho, mas é evidenciada pelo movimento da mão de Menken quando ela se coloca entre a câmera e o espelho, nos créditos inicial e final. Ambos momentos indicam a origem da imagem que vemos, ao mesmo tempo subjetiva e técnica, e em tal relação entre as duas instâncias, há a evidência do distanciamento entre Menken e o espelho, e a descontinuidade entre seu próprio corpo e a câmera. O que deflagra a relação observada e, ao mesmo tempo, anima o quadro por meio do movimento é o gesto com o corpo, pois Menken acena para o espectador, tanto nos créditos iniciais quanto nos finais, como alguém que se apresenta e se despede. Não encontraremos outra proposição demasiado subjetiva nos filmes a serem analisados nem outro direcionamento diretamente implicado com o espectador.

Em Warhol, a evidência da câmera só pode dar-se somente a partir da proposição da continuidade e da duração de algo que mal ocorre enquanto ação, como o próprio gesto criativo. Em Menken, ao contrário, há muita ação permitida pelo gesto criativo que, em *Go! Go! Go!*, assim como no duelo, assume a relação entre o gesto com a câmera e o realizado pelo corpo, como elemento da sintaxe poética da realizadora.

Go! Go! Go! (1964)

Em *Go! Go! Go!*, a sucessão dos instantes é determinada no momento da filmagem, na montagem na própria câmera, em espécie de impulso controlado, porque consciente, que recorre, em todas as locações, ao mesmo modo de filmar. Há, então, contato direto com aquilo que se perde como percepção da ordem do registro do acontecimento em frente à câmera, caracterizando determinado distanciamento entre Menken e a singularidade dos eventos de Nova York. A estética que sugere esse distanciamento em *Go! Go! Go!* “exibe o mesmo tipo de humor de suas animações gráficas” (RAGONA, 2007, p. 29), permitindo ao espectador perceber que a própria realização cinematográfica é experiência descontínua entre o realizador e o que ele filma, ou quando todas as imagens de Nova York, por meio do *single-frame*, traduzem o mesmo espírito, aquele que anima a matéria visual impressa na película.

O filme inicia com *travellings* que contemplam alguns aspectos da paisagem de Nova York: a ponte do Brooklyn, algumas ruas com prédios marrons, a calçada do Central Park e uma série de outras locações. Há que considerar, já no primeiro momento da experiência do filme, a relação entre o movimento de câmera realizado de dentro de um automóvel, o *travelling* – que no cinema narrativo costuma estar associado a uma certa fluidez contínua, em que se deixa claro de onde se parte e onde se chega – e o próprio *single-frame*, que, junto à montagem, desloca o *travelling* de seu sentido habitual.

A poesia de Menken fala de uma *relação artificial* entre o artista e o mundo, porque mediada pela técnica, relação diversa do que se quer chamar de “olhar da câmera”, tal qual uma proposição que pretendesse naturalizar a ideia de que a câmera, como produto técnico humano, possa substituir o olhar natural. Menken não quer substituir um olhar pelo outro, tal qual Vertov em *Um Homem com uma câmera*, nem mesmo um cinema pelo outro; ao contrário, seus filmes parecem supor que a arte se traduza na própria experiência do tempo e do ritmo, da descontinuidade, do artifício como finalidade em si mesmo, ao propor o efeito visual como recurso balizador da própria significação da imagem em movimento.

O título do filme trabalha outra característica relevante para a compreensão do que chamamos de artifício em Menken. Ao se dizer “Go!” nos créditos, sugere-se ao espectador uma analogia com o “Ação!” do diretor de um filme narrativo, palavra de comando para os atores e para todo o trabalho em equipe no momento exato da filmagem, quando o filme, como fabricação de uma história e, ao mesmo tempo, trabalho no *set*, acontece. A ideia de ação está contida no significado da palavra inglesa repetida no título, de modo que a significação do filme experimenta jogo de referências sociais pré-estabelecidas, a partir da relação com a linguagem verbal em seu sentido positivo, pois o verbo *ir*, como sugestão que, em português, é tencionada pelo imperativo, *vá*, também significa “faça isso” ou “siga em frente”.

Após a sequência inicial dos *travellings*, Menken filma o movimento de barcos e, logo depois, o de trabalhadores para, em seguida, chegar à longa sequência de uma formatura ao ar livre. O momento da formatura, como valor narrativo contido na própria natureza do evento, dá espaço, em sua quase infinita fragmentação, à desconstrução de sua referência como momento que afirma o ganho sobre qualquer perda possibilitada pelo processo de se estudar em uma faculdade, tal qual o tempo de lazer trocado pelo tempo investido no estudo. Trata-se de visualidade que estabelece relação direta com a negação de um esforço positivista, aludindo à perda como a essência mesma de qualquer atividade humana no mundo

contemporâneo, e ao fato de que o cinema não se dá como ganho, nem mesmo, em sua natureza técnica.

A palavra *go* e toda a relação semântica com a visualidade do filme tem seu peso, portanto, também relacionado ao referente da imagem. Aquilo que remete ao tempo futuro por meio da linguagem verbal, tal qual a sugestão de que se vá a algum lugar, permite, em sua relação com a visualidade, uma dialética visual, entre a visão do olhar natural para o mundo cotidiano e a do filme de Menken, ou tal como em *Wrestlers*, em que a “animação” dos fotogramas que revelam a imagem do televisor se opõe à banalidade do ritmo visual da imagem transmitida pela emissora.

Vale observar, contudo, que *Go! Go! Go!* remete a uma discussão mais sofisticada entre o título e o filme do que *Wrestlers*. Enquanto o título do último pode ser percebido segundo característica minimalista e descritiva, o primeiro é mais propositivo como sugestão do efeito visual da própria forma. A um mesmo tempo ou gesto artístico, tanto o referente da imagem fotográfica quanto a forma possibilitada pela descontinuidade dos fotogramas são contemplados pela significação da linguagem verbal do título, quando se repete a mesma palavra como sugestão de ação, entendida nunca como repetição, mas como afirmação de uma pulsão. Desse modo, isso permite compreendermos que a síntese se configura na obra de Menken como elemento essencial, tratando-se não de enxugar a linguagem, como em Warhol, mas de sintetizar sua proposição, para intensificá-la, como na poesia.

A poesia de *Go! Go! Go!* se desdobra, em seguida, em uma competição de *bodybuilding* em um imenso auditório, que sucede a sequência da formatura, a de transeuntes na cidade e a de trabalhadores de uma obra. Vale considerar o tempo necessário para os competidores se prepararem para o momento, e toda a perda consubstanciada no processo para o ganho proposto por tal evento competitivo em que pesa a ideia de que a mínima diferença é o que será determinante. A competição é o que nivela o sentido do fluxo entre os corpos, e suas diferenças, algo tão bem evidenciado pelo filme de Menken quando pouco se consegue distinguir um competidor do outro, mas compreende-se, por meio da síntese, o fluxo que ocorre em frente à câmera, determinado pelo ritmo de entrada e saída dos competidores do palco.

Após a competição de fisiculturismo, um baile de debutante, ao ar livre como a formatura, preenche o quadro com as cores em tons de rosa dos vestidos das moças e o verde da vegetação de um parque, sob o ângulo de um mesmo ponto de vista. A síntese, em questão, dessa vez, relaciona-se com a economia formal do mesmo ângulo, quase como quando em

Wrestlers há uma sutil variação de ângulos. Em seguida, um casamento é filmado segundo o mesmo enquadramento da porta de uma igreja, do lado de fora, em que os convidados entram em fila. O terceiro segmento refere-se ao marido de Menken, o poeta e cineasta Willard Maas, que, sentado em uma varanda, produz algum texto a uma máquina de escrever e realiza uma pausa, ao final, para observar a paisagem da cidade atrás de si.

Tomadas em sequência, e não em continuidade, como observado por nossa análise, essas três últimas cenas são muito mais breves do que a longa sequência da formatura e do que a competição de fisiculturismo, pois não chegam a durar um minuto. Em relação ao que é apresentado na imagem e à temporalidade do filme, pode-se chegar à conclusão de que Menken se interessa mais pela formatura e pelo fisiculturismo quando sua proposta estética define a descaracterização do sentido teleológico, que apenas encontra desdobramentos nas outras cenas.

Pode-se dizer, portanto, que o filme de Menken se desdobra como resultado de um conhecimento da câmera que permite intervenção estética, a que decorre da relação espacial entre a cineasta e o que filma. Em *Go! Go! Go!* Menken determina as locações a ser filmadas de forma a permear a condição do fluxo, seja o dos fotogramas que se sucedem à sua maneira, seja o da cidade como experiência humana, ou ainda, a relação mesma entre os dois – conduzindo a experiência estética à compreensão do cinema como artifício *que faz mover*.

Go !Go! Go! (1964)

1.4 Dwightiana

Em *Dwightiana* (3.5 min., cor, som, 1959), a técnica utilizada é a do *stop-motion*. Podemos estabelecer relação direta de tal utilização técnica com a do *single-frame*, duas nomenclaturas referentes ao mesmo processo de expor cada fotograma no intervalo de tempo decidido pela realizadora. *Dwightiana* é uma animação. Nela, Menken contempla o universo das artes plásticas de forma evidente ao utilizar superfícies ilustradas pelo artista plástico Dwight Ripley como fundo, sobre as quais são depositados lápis de cor, cordões e correntes, pedras, novelos e pequenos objetos coloridos, que estabelecem com o fundo, a partir do movimento, diversos palimpsestos. A descontinuidade, portanto, serve aqui a um propósito

diverso do de *Go! Go! Go!*: como evidência mesma de processo criativo em permanente compromisso com a própria possibilidade do aparato.

Esse filme é o único a ser analisado no presente capítulo que apresenta banda sonora, composta pela música de Teiji Ito. O aspecto lúdico da trilha corresponde ao da imagem, pois os vocais em curtos intervalos de tempo produzem efeito análogo ao do movimento dos objetos na imagem. Nesse sentido, a descontinuidade trata de uma composição entre som e imagem que, de maneira semelhante à dos outros filmes analisados até o presente momento, refere-se à própria descontinuidade ocasionada pelo artifício. Trata, porém, de outra forma a mesma questão, pois na maior parte do filme não conseguimos visualizar as obras de Dwight Ripley em sua integridade, sendo possível vê-las embaixo dos objetos que se movem e que, não necessariamente, se relacionam, por meio de seus aspectos visuais, com as ilustrações.

A ideia de palimpsesto, portanto, é provocada pela própria ausência da continuidade entre as composições visuais e os objetos que “passeiam” pelas obras. A descontinuidade se exprime como a perda de visão de conjunto das obras, em que a própria assimilação de uma arte pela outra (através da imagem em movimento da câmera, das ilustrações de Dwight Ripley e dos objetos de Menken) não supõe uma mensagem, uma finalidade, tratando apenas da matéria visual.

Podemos afirmar que a imagem da câmera e o som compõem a terceira camada do palimpsesto, a que determina a correlação audiovisual entre as diferentes expressões artísticas. O que o filme propõe, no entanto, é a alteridade em sua base material, e não um discurso de continuidade entre tais expressões artísticas, o que de forma artificial permite um deslocamento da arte cinematográfica da estética da continuidade para a estética da evidência da descontinuidade, tanto pelo uso da técnica, quanto pela disposição dos objetos.

É relevante notar aqui, novamente, a elaboração dos créditos iniciais: há um fundo em tom azul no qual se percebe a composição de um mosaico, sobre o qual escorrem algumas faixas de tinta preta. A tinta escorre de cima para baixo, a partir de pontos que se sucedem por meio da montagem, momento em que não há o *stop-motion*, a fim de preservar o movimento contínuo do escorrimento da tinta. A ausência da descontinuidade (entre os fotogramas), em tal momento, indica a percepção de um estado de criação artística em pleno desenvolvimento sensorial acerca de sua base material e não apenas os sentidos, mas a própria compreensão da matéria em seu estado físico, aludindo a uma forma de conhecimento do próprio meio.

Dwightiana (1959)

O que mais poderia ser dito acerca de *Dwightiana*, de que não falaremos muito mais, para voltarmos à relação entre Warhol e Menken na conclusão deste capítulo, é que o filme se encontra também como o exemplo mais lúdico de um apelo mais direto à materialidade sensível e a sua relação descontínua, como analisado, entre objetos, descaracterizando qualquer semelhança estética com a repetição dos objetos em Warhol.

1.5 Andy Warhol

Em continuidade da análise da técnica do *single-frame*, que corresponde a *Wrestlers* e *Go! Go! Go!*, voltaremos à relação entre Warhol e Menken de outra forma. Trata-se, neste filme, de uma relação essa novamente física, que agora se dá por meio da proposição visual da câmera de Menken, que se diferencia do duelo ao não interagir com outra câmera – por exemplo, quando filma seu amigo em pleno processo de trabalho em *Andy Warhol* (1965). O filme é o mais longo de toda a obra de Menken, com 22 minutos de duração, e consiste em uma obra que elabora os elementos que constituem o cerne do trabalho de Menken, como a busca da visualidade dos objetos, o uso do *single-frame* e a consequente desconstrução do movimento natural e do sentido teleológico que haveria no acontecimento diante da câmera que decorre da própria filmagem.

Andy Warhol inicia com uma sequência de planos em que não há o uso do *single-frame*. Tal sequência refere-se a planos curtos cuja imagem revela Gerard Malanga e um outro assistente de Warhol a preparar a obra *Brillo Boxes*. O olhar desinteressado de Menken sobre o contexto, embora trate de referência visual que dialoga com seus outros filmes, ao enquadrar, nas primeiras imagens, um espelho que reflete o assistente de Warhol, não implica a separação entre essa espécie de preâmbulo e o restante do filme, quando começa o emprego do *single-frame*. Não se trata, nesse momento, de um documento, como assegurado pela própria realizadora³, pois não parece haver análise da realidade pela câmera e pela proposição estética; ao contrário, são imagens “soltas”, sem finalidade, como que elaborando a presença da cineasta. Ragona argumenta que Menken,

³ Menken descreve o filme como: “Um longo dia na vida do artista Pop Andy Warhol encurtado em poucos minutos: um documento.”

(...) ao realizar *Andy Warhol*, também realiza uma cópia de sua própria personalidade estética – a qual estabelecia uma afinidade com a ética do trabalho de Warhol (...) – bem como seu olhar desocupado, mas voyeurístico sobre tudo e todos em torno de si. (RAGONA, 2007, p. 36).

Tal presença, em *Andy Warhol*, que se assemelha à afirmação de um olhar *voyeur*, como afirma Ragona, não quer modificar nada, nem ao menos evidenciar o “estar ali” da câmera, pois se trata de jogo movente da matéria visual, impressa na película, que funciona por meio de seu artifício mais habitual, o de vinte e quatro fotogramas por segundo. A “causa” inicial do filme, então, dá-se a partir não da evidência da descontinuidade dos fotogramas, mas da própria câmera como artifício, pois não se diz nada, não há implicações discursivas (a não ser a da própria câmera): apenas, filma-se.

Quando, no filme, se inicia o emprego do *single-frame*, isso não ocorre por meio de novo momento; simplesmente decorre do fluxo de imagens que estabelecem, imediatamente entre si, uma dialética visual entre o que chamamos de preâmbulo (em que há a continuidade dos fotogramas) e a descontinuidade causada pelo *single-frame*, quando o espectador atento à própria visualidade do filme consegue perceber a mudança, agregando à sua própria percepção fílmica a lembrança de que o movimento nas e entre as imagens pode modificar-se muito rapidamente, assim como a própria dinâmica social, a partir da Modernidade.

A mudança do entendimento da sequência de fotogramas contínua para a descontínua, portanto, dá-se não de forma brusca, mas como parte da realidade em seu fluxo de acontecimentos em permanente contradição cinética, pois, de modo geral, não há finalidade específica nessa mudança. A partir desse pressuposto, podemos inferir que o filme se trata de um olhar sobre a arte *pop* desinteressado de ser um “olhar”, e mais interessado em construir determinada percepção visual, característica do estilo de Menken, que demanda o entendimento do cinema como artifício, ou o olhar para a própria câmera, cujo processo se estabelece em simbiose com a elaboração da obra *Brillo Boxes*. Menken evidencia tal simbiose em alguns momentos do filme.

O momento mais contundente para nossa análise é o da sequência em que Warhol é filmado de perfil e inicia uma breve caminhada em frente à parede da Factory onde está colada a série de trabalhos *Jackie O*, que consiste em fotografias em preto e branco de Jacqueline Kennedy, e termina a trajetória diante de um espelho. Tal presença do espelho – recorrente, como vimos, em *Go! Go! Go!* – em que há sempre o reflexo muito breve de alguma pessoa, compõe o discurso da materialidade do filme, pois se trata de um espelho que não revela nada, apenas serve à composição do movimento da trajetória.

Tal reflexo da imagem de Warhol, o criador da obra que vemos ao fundo, refere-se ao que Melissa Ragona chama “crescente excisão da personalidade” tanto em Warhol quanto em Menken (2007, p. 37). O que vemos são sempre as imagens das imagens e nunca um processo de revelação ou análise do referente, permitindo ao que podemos chamar, em certa medida, de *estética do fluxo de imagens* a significação de tal simbiose entre as proposições artísticas de Warhol e as de Menken. Desse modo, que Menken, segundo Ragona, se afastou-se do contexto da arte da colagem, como afirma Brakhage sobre ela, quando ela “confiou menos em estratégias paratáticas dos colagistas, e mais na assimetria do reflexo – espelhando Warhol, no retrato filmico sobre ele, de volta para ele mesmo” (2007, p. 36).

A série de objetos produzidos por Warhol, as fotografias na parede atrás de seu rosto, replica, por sua vez, no filme de Menken, a série descontínua de fotogramas em que o próprio Warhol é fragmentado em sua trajetória. Isso nos permite voltarmos à afirmação estética do cinema de Menken que, na sequência em questão, revela, ao mesmo tempo da simbiose de uma proposição anti-romântica da arte, a alteridade da proposição formal entre as obras dos artistas. De um lado, a série contínua; do outro, a série descontínua.

Andy Warhol (1965)

A fragmentação da montagem do filme também é recurso que possibilita a compreensão de diferentes contextos de realização do próprio Warhol, já que o espectador se desloca de um ambiente ao outro por meio do filme, em exacerbação da liberdade no cinema que se traduz pela própria montagem na câmera e pela mobilidade do aparato, também como artifício. A serialização da imagem de Warhol – que aqui foi ponto-chave para o entendimento da simbiose de que falamos – também recorre à percepção de que tanto a montagem quanto o *single-frame* permitem a evidência da construção formal da visualidade, tratando-se sempre do próprio discurso cinematográfico de Menken.

Em *Andy Warhol* a experiência do tempo da produção da obra *Brillo Boxes* é trabalhada de forma poética, quando não se trata de tempo teleológico, de objetividade de produção, própria ao ambiente do artista filmado, de forma que o legado de Menken, em relação à representação de Warhol, é o de duelar com ele por meio da forma, ao propor a descontinuidade na continuidade. Tal momento em sua obra, como poesia sobre a experiência do tempo, não encontra recorrência de maneira tão diretamente relacionada à própria experiência da arte. Em Warhol o tempo exerce papel fundamental, seja em seus filmes, demasiado longos, seja em seus objetos em série; o próprio conceito de arte se perde na recusa de um gesto criador em que o tempo se realiza na tradução do ganho da experiência humana, pois o tempo, em Warhol, nesse sentido, é perda *par excellence*.

Andy Warhol (1965)

Percebemos que o que consideramos aqui arte anti-romântica se traduz por meio do encontro de dois artistas da vanguarda norte-americana do cinema e, a partir de uma *gênese* particular, servimo-nos da análise de um duelo quase perdido resgatado em um *found-footage*. É necessário voltar, pela última vez, a ele, e relacioná-lo com o filme mais longo de Marie Menken. Como dissemos, no duelo, importa não tanto o artista, mas, sim, a brincadeira com a câmera, de modo que tal brincadeira se propõe como linguagem poética por meio de sua própria fugacidade, diluindo-se na paisagem, não estabelecendo alteridade com o espectador, a não ser em relação ao próprio cinema como convenção narrativa, no qual quase tudo é marca da proposição de um diretor, o autor, ou do próprio meio de produção, ou do contexto social e político ou, então, todas as instâncias citadas, ao mesmo tempo. Quando o gesto com a câmera não é mais propositivo a não ser por meio da própria intuição, ele decorre de

experiência demasiado ligada à própria realidade da filmagem e do encontro, que, como tal, é fragmentado e não terá continuidade em um tempo futuro.

Para voltarmos à sugestão inicial, podemos novamente reconhecer, portanto, que o pensamento decorre da própria forma do filme. É nela que devemos recobrar o sentido da experiência cinematográfica de Menken, de sua proposição artística, que faz do recurso técnico do *single-frame* um chamado para a visão de novas fronteiras da arte a ser ultrapassadas – como a que se estabelece entre o figurativo e o abstrato, não apenas pela técnica, mas pelo desejo da visualidade movido pela intuição. O cinema e a arte pictórica, portanto, ensinam em Menken um compromisso pelo artifício do movimento, pela presença da realizadora, na conformação da luz, das cores, do gesto que deflagra o corpo que segura a câmera, o que será melhor explorado no próximo capítulo.

Capítulo II

A materialização do gesto

2.1 Música para os olhos

Partimos da forma para chegarmos ao pensamento. O que, porém, afirmamos, no primeiro capítulo, é que há pensamento *na forma*. Isso nos remete à proposição de que a prática cinematográfica implica descoberta de certa diretriz que pode partir do autor, como é o caso de Marie Menken, e que pode constituir sistema aberto de significação e de experimentação, na constante busca pelo conhecimento do próprio meio. Toda a relação proposta, na presente análise, entre o cinema de Menken e a própria arte, parte de tal princípio: a forma como a expressão máxima do conteúdo, ultrapassando-o, no entanto, de maneira não racional nem propositiva, mas intuitiva. Quando a intuição é necessária chega-se ao gesto físico, ao movimento do corpo com a câmera, e é a ele que devemos recobrar o sentido da forma nos filmes a analisar no presente capítulo, nos quais materializar o gesto significa imprimi-lo na película. Para tanto, partiremos de sua relação mais implicada com a arte contemporânea.

No artigo “A repetição da diferença. Jogos entre sons e imagens”, Patrícia Moran discute os desafios da arte contemporânea em tornar híbrido aquilo que é heterogêneo e observa, a propósito da obra de Bruce MacClure:

Experiências contemporâneas valorizam o sensível, meta expressões – e não digo narrativas, pois muitas vezes elas nem chegam a se constituir. (...) Da relação imagetico-sonora das performances audiovisuais o lugar do espectador muda, o espaço e convívio com os demais presentes ao evento assume a primazia da proposta. Em uma época de encontros a distância, a presença, o contato pela obra e pelo público se inscreve nos trabalhos. Bruce MacClure mesmo utilizando projetores de cinema como matéria de projeção é representativo de performances pautadas no contato físico como apelo. Radical, expõe o público a pulsantes triângulos, quadrados, círculos, enfim, a figuras geométricas simples. Cintilantes, impedem a fixação pelo olhar, o que provoca desconforto, e como uma doença, ao lembrar pela dor de órgãos nem imaginados, transforma o olhar. Olhos ouvindo, conectados ao estômago, são atingidos. O corpo atingido pela massa sonora e visual intermitente reage sentindo-se desconfortável. O toque duro aproxima-se do soco. Um espetáculo sobre o “ouvir”. Contemporâneo na afecção sem necessidade de dispositivo digital. (MORAN, 2014, p. 200 e 201).

É preciso, segundo Moran, sentir o que se vê, de modo que a visão inclui tanto a percepção cinético-motora quanto a memória, em uma mesma afecção que supõe o presente e o passado em um único instante. De modo mais intuitivo, porém, a arte contemporânea supõe um panorama de hibridização, alcançado pelas novas tecnologias e pelo dispositivo digital, o que nos remete à promessa da conformação de um pensamento sobre a forma dos sentidos, e

das percepções, que nos encoraja a ver e ouvir com outros órgãos sensíveis e responder a esses estímulos, como quando o advento da Modernidade trouxe nova perspectiva à arte pictórica e a toda uma gama de relações interpessoais que sublimava o universal e tendia ao caráter individual de toda a atmosfera crítica sobre a experiência humana.

Não tentaremos, portanto, compreender o sentido universal de um filme, mas partiremos do princípio de que o gesto com a câmera é libertador quando a narrativa é transgredida e a película movida pelo motor da câmera corre em direção ao infinito da própria experiência imagética, tendo em particular a experiência de Menken como propósito recorrente de encontrar o movimento na forma e vice-versa.

Interessa-nos a afecção da cineasta em relação à própria câmera e, para tanto, utilizaremos o entendimento da poesia que tanto nos custa no contemporâneo, quando tudo parece já hibridizado, antes mesmo do gesto criador do artista. Não falaremos de cinema nem de dispositivos digitais do contemporâneo, nem recorreremos a outra comparação artística como se vale o primeiro capítulo. Partiremos do gesto como princípio organizador da forma, ainda que ele não se estenda para muito além da experiência imediata do recurso técnico da Bolex 16 mm e de sua portabilidade.

A extensão do gesto em Menken supõe a participação necessária na vida cotidiana, no comprometimento com o imediato, com o passageiro ou com o sublime. Por não se compreender a totalidade da experiência cotidiana, o cinema de Menken quer saber da experiência jamais coletiva, sempre individual, ainda que em *Go! Go! Go!*, como analisado no primeiro capítulo, as imagens de Nova York insistam na presença física de “personagens-movimento”, cujo decurso não teleológico rima visualmente com o próprio recurso do gesto do *single-frame*, sempre descontínuo, quando não se chega a lugar nenhum, mas “vai-se” (como sugerido intencionalmente pelo título).

No presente capítulo, alguns dos filmes a analisar não se valem do *single-frame* como recurso visual em momento algum, como *Glimpse of the Garden* (1957). Ao contrário, é a continuidade dos fotogramas que se faz essencial ao decurso do gesto com a câmera. Tal gesto, porém, não é deflagrador de uma presença que se basta em si, em alguns momentos, pois se refere à descontinuidade entre a realizadora e o espectador. Essa relação – na prática nem tão complexa, mas inusitada para a teoria – faz-se valer da intuição com que o gesto é criado no momento mesmo da filmagem, de modo a se entrever a presença do espectador como *forma de se completar o filme*.

Por enquanto, já podemos afirmar: o gesto com a câmera em Menken deve ser completado pelo espectador. A perda, de que falamos anteriormente, ganha aqui a possibilidade de um recurso importante: até onde a câmera chega é o olhar de Menken que se completa no instante da filmagem. Supomos, portanto, que, já de saída, haja determinada descontinuidade entre o olhar de Menken e o do espectador que deve completar seu gesto. Não queremos negar que, de forma sensível, os filmes anteriormente analisados se valham de uma incompletude incomensurável como experiência imagética: a imagem que falta no decurso do *single-frame* e que pode completar-se com o pensamento.

Nos filmes do presente capítulo, entretanto, a imagem completa a imagem, quando o que o espectador vê e ouve pode remeter às suas próprias sensações sinestésicas que completam a experiência dos filmes; em alguns casos, em acordo com a continuidade dos fotogramas e a um tempo mais intenso quanto à informação visual do enquadramento, ou *frame*, nós o temos em continuidade e harmonia com o tempo da filmagem, melhor evidenciada quanto aos seus meandros, na observação de algum plano em que foi possível perceber que houve um movimento tal qual uma panorâmica, organizando melhor a experiência sensorial no que diz respeito à intelecção do quadro.

A presença de Menken, desse modo, é sempre deflagradora do instante, cuja percepção é o que altera a relação do espectador com a obra a cada “novo momento”, aquele que só pode ser percebido pelo espectador somente em sua relação subjetiva com o filme em que, por sua vez, reconhece o instante como deflagrador da presença de Menken, de modo a se estabelecer, de forma constante, uma experiência relacional. Tal contexto engendra uma forma de percepção da arte cinematográfica que corre em direção ao propósito de se chamar de *performance*: no contemporâneo, experiências audiovisuais que situam a presença do autor como metalinguagem da própria experiência da obra. Em acordo com Jorge Glusberg,

(...) a performance não necessita de palavras, como é o caso do teatro, nem de música, como é o caso da dança, nem de argumento, mesmo o mais simples, como o teatro, a dança e a mímica precisam. O *performer* não “atua” segundo o uso comum do termo; explicando melhor, ele não faz algo que foi construído por outro alguém sem sua ativa participação. (GLUSBERG, 2013, p. 73).

Glusberg acrescenta que o *performer* “não substitui outra pessoa nem pretende criar algo que substitua a realidade” (2013, p. 73), de modo que tal proposição artística vai ao encontro do que foi apontado no capítulo anterior: que o gesto com a câmera, como apresentado pelo duelo, não estabelece alteridade com a realidade, não se propõe como idealização do “filmar”; simplesmente adere à paisagem do topo do edifício como se pode

aderir a luzes artificiais que, por meio da sobre-exposição, se intensificam como paisagem óptico-sensível para o espectador, em *Eye Music in Red Major* (6 min., cor, 1961).

Peter Kubelka, em entrevista no filme de Martina Kudlaceck, aponta que “Marie aprendeu a filmar deixando a Bolex falar”, de tal modo que entre a realizadora e seu aparato técnico há a relação imediata entre a presença subjetiva que aciona o dispositivo disparador do *single-frame* ou locomove a câmera com o próprio corpo, e a objetividade do artifício da câmera que, com o conhecimento proporcionado pelo uso, concebe determinado efeito a cada momento, através de que, no entanto, a necessidade da técnica não ultrapassa o vigor da descoberta da criação ao acaso.

Em *Eye Music in Red Major*, a sofisticação do trabalho com a imagem condiz com uma cineasta plenamente ciente das possibilidades da câmera e, ao mesmo tempo, em pleno processo de descoberta desse aparato, em um de seus filmes mais sinestésicos, cujo título remete ao emprego do uso do próprio aparato no momento da filmagem. O filme trata de pequenas fontes de luz coloridas que, pela sobre-exposição e pelo *single-frame*, como também por breves panorâmicas, cintilam, perpassam os sentidos relacionados à percepção da cor e do movimento perpetrados na memória do espectador. As luzes deixam breves rastros, mudam de intensidade de acordo com a variação da exposição na filmagem, e a cor vermelha é tonal em relação às outras cores, como marca pessoal, quando lembrar-se de *Go! Go! Go!* não se faz possível sem a memória da tinta vermelha no espelho que remete a um batom.

Para voltarmos à fala de Kubelka, Marie “alocou o meio em seu melhor uso”, de modo que não podemos deixar de entrever a relação entre a objetividade da técnica e a subjetividade da realizadora, apontada anteriormente, seja pelo uso do *single-frame*, seja simplesmente pelo modo de filmar, que é capaz de empreender técnicas diversas em um mesmo filme. A Bolex 16 mm que utilizava, pode-se dizer, é explorada por Menken na totalidade das possibilidades de seus recursos, em pleno acordo com um discurso, engendrado pela própria prática, sobre o cinema amador.

Em *Eye Music in Red Major* tal discurso remete à proposição da matéria da luz como fonte não apenas sensível para os olhos mas também significante em termos musicais como o ritmo que prepondera como forma. Para valer-nos de tal comparação, podemos dizer que o ritmo corresponda ao movimento da câmera e que a melodia corresponda à intensidade das cores das pequenas luzes. O filme, embora não seja objeto frequente da crítica de sua obra, parece-nos importante para compreender as relações entre as diferentes mídias, como também

representativo de um dos principais aspectos autorais da obra de Menken, como apontado no capítulo anterior, no que tange à conformação do título à proposição artística da obra.

Não é irrelevante notarmos que a significação de *Eye Music in Red Major*, tal como na maioria de seus filmes, está diretamente implicada com o título, longe de conceber apenas uma indicação para um trabalho (lembremo-nos de algumas obras das artes plásticas cujo “sem título” figura ao lado na parede), ainda que a indicação seja apenas simbólica. Os títulos dos filmes de Menken estabelecem um jogo, entre a linguagem verbal e as imagens, que integra a própria intermedialidade da obra.

Eye Music in Red Major propõe o substrato da luz que a câmera registra como indicação da própria fonte, quando o filme deixa evidente, em breves momentos, que a exposição é manipulada. Tal detalhamento não pode deixar de nos fornecer a ideia de brincadeira, ou de esgotamento das possibilidades da câmera, como apontado por meio do pensamento de Vilém Flusser, para quem, no gesto fotográfico,

(...) uma decisão última é tomada: apertar o gatilho (assim como o presidente americano finalmente aperta o botão vermelho). De fato, o gesto do fotógrafo é menos catastrófico que o do presidente. Mas é decisivo. Na realidade, estas decisões não são senão as últimas de uma série de decisões parciais. (...) Isto explica porque nenhuma fotografia individual pode efetivamente ficar isolada: apenas séries de fotografias podem revelar a intenção do fotógrafo. (FLUSSER, 2011, p. 55).

A prática amadora de filmar em Menken provém do processo de uma *série de experimentações*, no momento da filmagem, e não do sentido estrito que uma ou outra experimentação pode reservar, tendo-se em mente determinada exigência como produto final. Menken realiza seus filmes, sobretudo, para si mesma.

Eye Music in Red Major (1961)

2.2 Luzes da cidade, o amador na cidade

Em *Lights* (6 min., cor, 1966), Menken se detém sobre fontes de luz da cidade de Nova York à noite. O filme se propõe a partir da mesma percepção alocada em *Eye Music in Red Major*, quando a luz pode tornar-se movimento e vice-versa, mas, de modo mais intuitivo, podemos perceber a conformação de gestos com a câmera que evidenciam o tema urbano, quando reconhecemos, ao início, que as primeiras fontes de luz são enfeites de uma árvore de Natal (filmada na Park Avenue).

O filme, que não se compraz de uma ode ao Natal, leva, contudo, o espectador ao universo sensorial ao despertar a memória de um passeio noturno por uma cidade iluminada como Nova York, em seu sentido mais lúdico, estabelecendo movimento que parte da evidência dos enfeites de Natal para a completa abstração. Maya Deren, ao recorrer à ideia de tempo, em seu manifesto “Amateur versus Professional”, defende que

A liberdade do corpo inclui a liberdade do tempo – a libertação do cronograma imposto pelo orçamento (...). Não se esqueçam de que nenhum tripé ainda inventado é tão miraculosamente versátil no movimento quanto o complexo sistema de suportes, juntas, músculos, e nervos que são o corpo humano, com o qual, por meio de um pouco de prática, se faz possível uma enorme variação de ângulos de câmera e ação visual. (DEREN, 1965, p. 46).

Para Deren o tempo era de importância fundamental, quando defendia o meio filmico como forma temporal, por meio da qual seria possível a transcendência do tempo e do espaço, como encenada e montada em muitos de seus filmes como *Ritual in a Transfigured Time* ou *Meshes of the Afternoon*. Em seu manifesto, porém, Deren inclui a liberdade temporal não no corpo em frente à câmera, que se desloca de um espaço a outro por meio da montagem, mas naquele que porta a câmera leve e móvel, o que pode ser a “inveja de muitos profissionais” (1965, p. 46). Pode-se dizer que Menken tenha sido a cineasta que melhor exemplificou tal clamor do manifesto, remetendo a forma temporal do filme ao próprio gesto com a câmera, sem a imposição de outras formas temporais preestabelecidas, como o roteiro (nos filmes narrativos) ou a *mise-en-scène* dos corpos que dançam (em Deren), ou mesmo a lógica da repetição rítmica encontrada em alguns filmes do cinema estrutural, como *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968) de Paul Sharits.

A liberdade de Menken se encontra em não fazer parte de nenhum movimento específico da vanguarda norte-americana do cinema quando esta se desdobra, em alguns casos, através da fragmentação de proposições artísticas – como assinalado, no primeiro capítulo, por meio da relação entre Warhol e Menken. A proposição artística que encontra a liberdade da forma em pleno acordo com a liberdade do tema (a obra de Menken se apresenta como inusitada variação temática), ou ainda quando o tema é a cidade de Nova York, tanto em *Lights* como em *Go! Go! Go!*; não se poderia comparar um filme ao outro quanto às suas respectivas proposições imagéticas, devido à singularidade com que a matéria visual é trabalhada em cada filme de Menken.

Ainda em relação ao manifesto de Deren, quando a palavra *amador* significa para ela a atividade “daquele que o faz por amor à coisa e não por razões econômicas” (1965, p. 45), para Stan Brakhage, o amador

(...) trabalha em acordo com sua necessidade (uma tendência bastante ianque) e está, nesse sentido, “em casa e à vontade”, onde quer que trabalhe: e se filma, então fotografa aquilo que ama ou necessita em algum sentido (...). Dado que o verdadeiro amador, não estando associado a outros amadores, sempre trabalha sozinho e mede seu êxito em relação ao cuidado depositado no trabalho em vez dos resultados ou reconhecimento dos demais. (BRAKHAGE, 2014, p. 105).

Seria necessário, portanto, entrever o que chamamos de soberania da experiência da filmagem como a relação solitária entre o cineasta e sua câmera, relação essa que talvez tenha sido a marca mais profunda da influência de Menken sobre Brakhage, para quem, “se há uma única realizadora a quem eu mais devo o crucial desenvolvimento de meu próprio trabalho, esta seria Menken” (em entrevista no filme de Kudlacék). O que é possível fazer sozinho com uma câmera pode dar-se como significação em si, como discurso sobre a própria prática amadora do cinema, sem o intuito comercial nem as adjetivações dadas pela crítica e pelo mercado. Menken realiza um cinema que, simplesmente, satisfaça o seu desejo de visualidade, como uma forma de amor à própria prática que, diversa das artes plásticas, envolve a dimensão temporal própria ao meio fílmico.

O tempo, desse modo, pode, finalmente, ser traduzido na obra de Menken como espécie de heroísmo da visão – próximo ao discurso defendido por Brakhage em *Metáforas da Visão* –, a forma temporal sendo nada mais do que devaneio do gesto com a câmera, uma valorização dos recursos mais imediatos do olhar (tanto o olhar do olho quanto o da Bolex), em acordo com a necessidade da própria cineasta e não de algo exterior ao seu compromisso consigo mesma no ato de realizar um filme. O que propomos como análise do gesto com a câmera em Menken pode, no entanto, ser melhor exemplificado por meio da matéria registrada e impressa na película do que por meio do olhar visionário do realizador. A isso se somam os temas cotidianos tratados como matéria visual, rítmica, sem qualquer finalidade teleológica, situação em que a descontinuidade é incorporada pela dimensão temporal, pela montagem na própria câmera, quando o deslocamento de Menken pela cidade provoca, intencionalmente, um registro de seu próprio passeio, tal qual o de um *flâneur* moderno.

Menken, desse modo, aproxima-se mais de uma intencionalidade voltada ao registro da câmera (ainda que como desejo subjetivo de visualidade) como discurso, o que a afasta da proposição de Brakhage, para o quem “a visão do santo e do artista compartilham uma capacidade ampliada de ver” (BRAKHAGE, 2008, p. 342), que se volta para dentro do realizador, e não para o mundo exterior dos automóveis que correm, das luzes da cidade que brilham para o público.

Lights não deixa de ser, ainda que entremeado por significativa quantidade de abstração, um passeio noturno por Nova York. Quando o passeio se transforma em filme e o filme transforma a cidade em um apelo aos sentidos, que não exclusivamente o da visão, podemos compreendê-lo por meio do recurso pictórico que Menken empreendia em seus filmes, no sentido que Jonathan Crary, acerca de Seurat, aponta em sua forma de pintar, em que o mais importante

(...) é entender que se tratava de uma resposta humana que *não passava* pelo pensamento consciente, o que contradiz a imagem por muito tempo estabelecida da arte de Seurat, com suas tentativas mais ou menos bem-sucedidas de provocar diferentes respostas emocionais e físicas, tinha também o objetivo de acionar muito mais do que a consciência exclusivamente óptica de um sujeito humano independente e de produzir efeitos involuntários e mesmo automáticos. Independente de saber se esse sujeito era em última instância ativo ou reativo, o projeto de Seurat ainda assim desafiava o lugar privilegiado do observador *consciente*. (CRARY, 2013, p. 179).

É possível identificar em *Lights* um movimento rítmico que se inicia de forma comedida e à medida que o tempo passa, torna a aventura de Menken pela cidade uma vigorosa abstração. Quando, no entanto, consideramos o jogo visual e rítmico proposto pela realizadora podemos perceber que, diferentemente da arte pictórica, na dimensão temporal do filme é acionada a consciência do espectador de que as primeiras fontes de luz correspondem, no início do filme, a enfeites de uma árvore de Natal. Logo começam pequenos movimentos de câmera que fazem das luzes fugazes traços de luz e assim por diante eles serão repetidos diante de outras fontes luminosas, em uma não enganosa afirmação da presença de Menken e da evidência do próprio processo de transformar o figurativo em abstrato.

Tal recurso não é possível na arte pictórica e Menken compartilha com Seurat apenas a premissa de uma multiplicidade de sentidos acionados por meio da matéria visual. É possível dizer que Menken, ao escolher identificar as fontes luminosas, em alguns momentos do filme, antes de abstrair por meio da sobre-exposição e do movimento, transformando-as em puros traços de luz e cor, está utilizando a dimensão temporal do meio filmico na qual é possível identificar seu passeio pela cidade. *Lights* apela à consciência do espectador, ainda que de forma sutil e breve, na identificação de técnicas distintas em momentos contíguos, em um apelo não apenas à materialidade sensível da luz e da cor, mas ao próprio cinema como dimensão temporal que solicita a consciência de um espectador ativo.

É significativo notar que a presença da realizadora, desse modo, é aludida pela dimensão temporal do cinema. Menken, que inicia sua arte com a exposição de telas abstratas,

trabalhadas, em sua maioria, com a sobreposição de materiais luminescentes e barbantes e com texturas variadas, encontra na câmera a originalidade do traço que, de forma semelhante ao pincel, pode tanto abstrair quanto tornar figurativo. É claro que estamos simplificando demais e não levando em consideração a questão propriamente fotográfica do dispositivo cinematográfico, mas o que queremos dizer é que não parece capital para Menken, em *Lights*, a distinção da câmera como recurso exclusivamente realista.

Podemos também observar que, uma vez que esses elementos convergem para a abstração da luz, ao longo do filme, o processo de identificar as fontes de luz não é mais capital para Menken. Os movimentos vigorosos com a câmera em *Eye Music in Red Major*, portanto, também se assemelham aos de *Lights*, valendo-se, no entanto, de uma fonte específica de luz, não identificada como figuração, que tem sua intensidade e forma alteradas apenas pelo artifício da câmera, do movimento e da sobre-exposição.

Em *Lights* as fontes de luz são numerosas e diferentes entre si, aludindo ao passeio, como dissemos, e também a uma ideia de fragmentação e descontinuidade ainda maiores do que em *Eye Music in Red Major*, ao mesmo tempo em que fornecem, como matéria-prima, diversas formas de significação do próprio título do filme, tais quais uma imaginária coleção de luzes expostas em um museu; o espectador também é solicitado a compreender que o tema do filme trata da própria diferenciação de cada fonte de luz pública, em noite de Natal da cidade de Nova York.

O gesto com a câmera em *Lights* opera, portanto, em dois sentidos: o primeiro que remete à consciência do espectador, e o segundo que engana o princípio intelectual que dele havia sido acionado a princípio. É a esse gesto artístico que devemos remeter o sentido do gesto com a câmera, físico, em corpo a corpo com as luzes. A consciência a que *Lights* apela é, em última instância, a da própria arte enquanto princípio criador, lúdico, abstrato e figurativo *ao mesmo tempo*. É, de algum modo, frustrante não saber quais são as fontes de luz, no final do filme, seguidas às da árvore de Natal, que Menken transforma em traço, reservando o mistério da própria filmagem à contemplação de um espectador consciente de sua própria incapacidade de desvelar a origem da fonte de luz, quando ressignificada pelo gesto com a câmera.

Lights, em seus últimos minutos do filme, permite, portanto, a dissolução de uma temporalidade inerente a um antes e um depois, como afirmamos acerca do breve momento do início do filme. No final, a informação visual das luzes embaralha a inteligência de qualquer forma de revelação figurativa propiciada pelo meio fílmico. Nesse sentido, mediante a própria

abstração, o que é pictórico não se distingue do que é fotográfico, quando as fontes de luz transformadas em forma pela câmera se valem da sobre-exposição, cujo traço só é possível ao longo do tempo, no movimento da câmera ou da fonte de luz, resguardada a diferença, no entanto, de que o traço em *Lights* se dá no momento presente da exibição do filme (contrário ao traço de luz em uma fotografia estática, que não rompe com o “isso foi”).

Em *Eye Music in Red Major* tal relação é menos complexa dada a falta de identificação das fontes de luz, o que poderia fazer recorrer ao imaginário acerca de determinada locação, se interna ou externa, pública ou privada, ou quanto ao tipo de arte, se figurativo ou abstrato. Tal discussão, simplesmente, não vem ao caso no filme, pois o que se assume mesmo é a abstração como pulsão do ritmo. Assim, podemos analisar *Lights* de outra perspectiva, a da relação de Menken com a cidade.

A sobre-exposição das luzes conforma o ritmo dos carros que avançam pelas ruas da cidade como recurso mais imediato à tentativa de obter revelação fotográfica que assuma uma ideia de abstração. Ainda que consigamos identificar que se trata de carros, as luzes passam a cintilar conforme o movimento cujo ritmo é continuamente enfatizado, ao longo do filme, pelo *single-frame*. O efeito de aceleração da cidade, no entanto, se diferencia daquele empregado em *Go! Go! Go!*, pois aqui Menken empreende, junto à utilização do *single-frame*, movimentos com a câmera como vigorosos balanços que remetem a outros gestos não apresentados nos filmes analisados no primeiro capítulo. A concepção do movimento encontra outra proposta em *Lights*, quando há a rotação da imagem em quase trezentos e sessenta graus (efeito provavelmente conquistado com a manipulação da câmera em frente ao objeto que Menken filma), que estabelece coreografia que desloca a *performance* do movimento da cidade em direção ao da cineasta.

Tal deslocamento abriga o que Cristian Borges chama “dramaturgia das formas (audio)visuais” e remete a um só tempo às experiências cinematográficas do chamado cinema de atrações e de parte da produção contemporânea, na qual o hibridismo em questão pode valer-se da análise do filme assim como se vale de obra musical ou coreográfica (BORGES, 2014, p. 57). Borges observa que, em face do cinema narrativo, “testemunhamos constantemente lampejos de resistência e subversão” (2014, p. 55) por meio do filme que, rescindindo o contrato com a narração de histórias, apresenta “apelo coreográfico”, ou quando a *mise-èn-scene* atua segundo a lógica da apresentação da forma, empregando o efeito mais imediato que o movimento pode insuflar no espectador.

Menken, nesse sentido, trabalha por meio da temporalidade do filme a consciência da forma como efeito balizador do sentido sinestésico do movimento atribuído às luzes que literalmente dançam para o espectador. A dimensão temporal é trabalhada, contudo, de modo híbrido, ora identificando o movimento dos carros, ora se empregando movimentos com a câmera que modificam a percepção da luz e remetem à temporalidade do corpo. É possível dizer que, nesse sentido e, talvez, em toda a sua obra, o tempo seja elemento significativo da conformação de diferentes experimentações de linguagem que evidenciam, quando analisadas em série, a proposta cinematográfica de Menken.

Lights é um filme de ação visual e, ao mesmo tempo, de procura. Menken busca o esgotamento das possibilidades da câmera, dançando com ela, rodopiando e balançando, acionando o dispositivo disparador do *single-frame* ou simplesmente, em brevíssimos momentos, mantendo-a quase estática. Tudo o que remete à câmera é essencial à significação do filme e à maneira fugaz e intensa de amar, como o amador no estilo próprio de Menken.

Lights (1966)

2.3 Vislumbre do jardim

A variação visual nos filmes de Menken endossa a própria prática como discurso. *Glimpse of the Garden* (5 min., cor, 1957) remete a tal discurso por meio da forma como o jardim do artista plástico Dwight Ripley, amigo de Menken e de Willard Maas, é filmado. Não se valendo de qualquer semelhança com *Dwightiana*, o outro filme em homenagem ao amigo, dá a perceber a relação mencionada em *Lights* entre a variação visual e a montagem, quando se assume que o espectador do filme sobre Nova York pode fruí-lo como que em um

museu onde é exposta uma série de coleções de luzes. Scott MacDonald, acerca de *Glimpse of the Garden*, afirma que “os variados montantes de imagem parecem ordenar um catálogo de modos pelos quais a câmera pode vislumbrar” (MacDONALD, 2001, p. 55), de modo a entrever a linguagem do filme como metalinguagem da própria prática com a câmera.

Em nenhum outro filme de Menken parece haver tamanha simplicidade com que tal prática é colocada à disposição do ato de ver ou vislumbrar a matéria com a qual trabalha. MacDonald observa que Menken utilizava uma lente cuja sujeira é perceptível na imagem como também a falta de consistência para uma boa fotografia justificaria a exibição para poucas pessoas ou somente para seus próprios amigos (2001, p. 56). De fato, ainda que, para MacDonald, o filme seja demasiado amador, isso parece consistir para nossa análise em ponto essencial, quando filmar um jardim em *Glimpse of the Garden* pode provocar risos na plateia, como quando exibido pela primeira vez em Paris. Não é possível, desse modo, desconsiderar o fato de que o olhar dos espectadores está demasiado acostumado com a estética da “vitrine higiênica de Hollywood” tal como afirma Xavier (2005), ou do que se convencionou chamar de profissional, ainda nos dias atuais.

Ressaltamos, no entanto, que a palavra “amador” ainda tem sua promessa em conta, não apenas pela atualidade do manifesto de Deren, como a da obra de Menken ou, ainda, a dos escritos de Brakhage. O que propomos aqui é justificar que a palavra convém à prática e vice-versa, em relação tal que as fronteiras da experiência cinematográfica possam ser compreendidas por meio de outra ambição estética: a que almeja a imagem em movimento como significação mais imediata da experiência de amar. Desse modo, *Glimpse of the Garden* é a expressão mais singela, nesse sentido, e talvez a mais imediata, do amor de Menken à sua própria prática.

O filme consiste em pequenas panorâmicas e breves *takes* estáticos de um jardim. Essa sucinta descrição pode ser considerada o coração da própria prática de *Glimpse of the Garden*, na qual a aventura cinematográfica de Menken se relaciona com a objetividade da lente, sem utilizar efeitos que poderiam ser considerados resultados abstratos próximos ao universo pictórico. Podemos considerá-lo, quanto à técnica, tão singelo quanto o filme inacabado *The Gravediggers from Guadix*, resultado de sua viagem à Espanha, no qual ela documenta o trabalho de monges que cavam a própria cova, em preparação para o enterro. O que chamamos de singelo condiz com a poesia inerente ao próprio realismo da imagem em movimento e não com a abstração conseguida por meio de uma série de movimentos com a câmera, por vezes eufóricos, em outros de seus filmes. Para André Bazin:

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial (...). Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno, por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor. (BAZIN, 2008, p. 125).

O que podemos entrever da relação de Menken com aquilo que filma em *Glimpses of the Garden*, é o que chamamos escolhas (ou vislumbres, como o próprio título assume) e remete, por sua vez, a modos de olhar. Se a objetiva cinematográfica é a condição técnica da arte mais próxima à visão do olho humano, podemos inferir que a poesia orientada pela “pedagogia do fenômeno” situa o olhar do realizador como que em afecção da presença do mesmo. Menken esteve no jardim de Ripley, e isso é inegável, não apenas por seus movimentos de câmera, ainda que sutis, porém bastante corpóreos, mas pelo seu modo de olhar as coisas, como conclamado por Jonas Mekas, para quem

Menken canta. Sua objetiva está focada no mundo físico, mas ela o vê através de um temperamento poético e com uma sensibilidade aguçada. Ela capta os pedaços e fragmentos do mundo ao seu redor e os organiza em unidades estéticas que se comunicam conosco. Sua linguagem fílmica e seu imaginário são frescos, claros, maravilhosos. (MEKAS, 2013, p. 65).

Nota-se em Mekas a menção às “unidades estéticas” que se comunicam com o espectador. Por meio da fragmentação, Menken conduz o olhar do espectador à própria noção de série, como um catálogo de imagens ou exposições em um museu, que implica no deslocamento da forma fílmica da continuidade para o da celebração do próprio olhar, aquele que se detém no instante, emoldurado pelo plano cinematográfico. A série de vegetais expostos no jardim de Ripley se transforma em uma alocação das infinitas possibilidades de seu vislumbre, em que flores ganham a forma do filme, na concepção estética do sal de prata afetado pela luz do sol.

A luz, portanto, também situa o vislumbre como que na afecção da cineasta evidenciada pela fotografia do filme que, contrário ao que afirma MacDonald, convém a uma proposição estética das mais memoráveis em toda a obra de Menken. Há bastante saturação na imagem, o que cria impressão quase gráfica do jardim; por vezes, parece que o olhar se detém sobre ilustrações, permeado por um alto contraste das flores em relação à vegetação verde. Tal estética pode, de algum modo, convir à noção de imaginário, por meio da própria técnica utilizada por Menken, que afasta *Glimpses of the Garden* de qualquer pressuposto do registro

banal, sem intencionalidade artística, justificando, por sua vez, o áudio extra-diegético, composto por uma trilha de canto de pássaros que se repete ao longo de todo o filme.

O jardim de Menken é o idílio de seu projeto cinematográfico da forma mais contemplativa, o que não ocorre diante de uma paisagem, como um plano geral de Nova York em *Go! Go! Go!*, quando tudo é impressão do movimento e não a contemplação do ritmo natural da cidade. Em *Glimpse of the Garden* a temporalidade recorre à continuidade dos fotogramas e à percepção do jardim em acordo com o ritmo das panorâmicas; em outras palavras, a impressão do jardim de Ripley tem outros desdobramentos. Assim, podemos considerar, novamente, o filme como resultado de um passeio, tal qual o passeio em *Lights*, e da montagem na própria câmera que resguarda o sentido da filmagem, das escolhas que afetam a temporalidade do filme; e ainda que não se conte nenhuma história, há a narrativa visual do encontro do cineasta com seu objeto.

O filme inicia com um plano geral do jardim em breve panorâmica onde podemos perceber a beleza de um lago entrecortado pela vegetação bastante verde (devido à saturação da imagem). Logo, Menken se detém sobre o verde da vegetação e sobre flores em planos mais próximos, por vezes acelerando o ritmo das panorâmicas e quase conseguindo com as flores a abstração de um traço. Como, todavia, não se tratam de fontes de luz e não há sobre-exposição, a imagem não chega a se tornar abstrata. O que parece ser importante, nesse sentido, não é a abstração completa da imagem, mas a do movimento em si, quando a câmera simplesmente passa rapidamente pela vegetação, não para mostrar os detalhes, mas para conquistar o ritmo de um vislumbre.

No último segmento do filme, a proposição imagética muda de forma quase abrupta sem, no entanto, causar estranhamento ao espectador que deseja, de fato, contemplar a beleza das flores. São primeiríssimos planos de flores que são destacadas de seu entorno, o que lembra, de forma bastante precisa, documentários sobre a natureza ou filmes científicos. Os detalhes das flores, tais como o orvalho do caule, as estruturas internas de reprodução, tornam a imagem ambivalente quanto a seu propósito estético, pois tanto funcionam como impressão visual de uma cineasta desinteressada pelo filme científico quanto uma forma de catalogação visual de espécimes vegetais.

O sentido de homenagem ao amigo Dwight Ripley se dissolve na proposição da imagem, pois o filme ganha uma entonação poética que se deve à forma como Menken representa o jardim a figuração dos vegetais, contemplados em sua própria beleza estética, pelo vigor das flores jovens prontas para se reproduzir, à luz natural que preenche o corpo dos

objetos em frente à câmera, ocasionando contrastes de luz e cor, o que recorre a um sentido plenamente sinestésico quanto à experiência do espectador convidado a sentir o perfume das flores ou a passar as mãos no orvalho do caule.

A experiência do segmento final de *Glimpse of the Garden* tem um apelo quase sensual para o espectador, ao recorrer à “sexualidade” dos vegetais, quando as cores e o perfume (imaginado pelo espectador) das flores servem para atrair os insetos, bem como também para atrair o olhar e o olfato humanos. É nesse sentido que o olhar (como instrumento primeiro do convite sexual) em Menken corresponde ao da atração, ora pelo emprego do movimento, ora pela abstração, ora pela contemplação de algo, em si, muito atraente. O prazer visual é elemento de essencial importância para a experiência cinematográfica de Menken, ainda que a forma amadora, tal como conquistada por ela, seja de difícil apreensão para o olhar acostumado com a objetividade e o profissionalismo do que é comercial e que doutrina o prazer humano.

Desse modo, Menken acredita na experiência liberadora do filme amador e do prazer visual e *Glimpse of the Garden* é um exemplo fundamental de tal discurso. No jardim de Menken, a experimentação é a própria visualidade aparente para a câmera e para o enquadramento que consegue a exposição de corpos belos da natureza, como também a da água do lago, no último plano, que reflete o anoitecer do céu em concepção bastante pictórica, a pequena vibração da água elaborando a imagem como um quadro impressionista.

Glimpse of the Garden (1957)

2.4 Luzes de Alhambra, o amador no palácio

Menken realiza, no início da década de 1960, uma viagem à Espanha junto ao seu amigo e também realizador Kenneth Anger. A ocasião foi aproveitada por Menken para a realização cinematográfica que rendeu à sua obra dois filmes: *The Gravediggers from Guadix*, filmado em Guadix e nunca finalizado, e *Arabesque for Kenneth Anger* (1961), filmado em Granada e dedicado ao amigo. Em *Notes on Marie Menken*, Kudláček exhibe algumas imagens do primeiro filme, que se detém no cotidiano de monges do pequeno vilarejo espanhol de Guadix. Podemos perceber algum tom de encantamento, por parte de Menken, por meio das

imagens, remetendo o sentido do filme a um modo de filmar que, certamente, rende um dos filmes de Menken que mais se relacionam com o registro documental. Tal modo de filmar não convém, entretanto, a *Arabesque*, quando Menken se empenha, novamente, em realizar com a câmera uma profusão de gestos que conformam apelo sinestésico em relação à arquitetura moura do palácio Alhambra. Não é possível, desse modo, comparar um filme com outro quanto ao estilo ou, de modo contrário, considerar ambos apenas como resultado de uma viagem ao estrangeiro. O que importa, nesse sentido, é considerar que a viagem à Espanha rendeu a Menken dois filmes diferentes e isso convém à sua própria prática como procura ou conhecimento do próprio meio.

Podemos, no entanto, estabelecer alguma correlação entre *Arabesque* e outros de seus filmes analisados no presente capítulo, como faz P. Adams Sitney, para o quem o filme de Granada segue o padrão estabelecido em *Glimpse of the Garden* quando “Menken exhibe, de uma vez, a própria alegria que sente na locação em filmar os detalhes que atraem sua atenção” (SITNEY, 2008, p. 33). Menken desenvolve em sua obra a percepção de que os detalhes, sejam eles da cidade ou de um palácio, ou mesmo de uma planta, significam a própria atração visual, elaborada em suas unidades estéticas, conformando o olhar a um apelo sensual dos sentidos que a matéria registrada na película pode evocar. O que aqui chamamos aqui de detalhe não é, necessariamente, o que, em termos filmicos, é representado por um primeiro plano de um objeto; ao contrário, o próprio ato de filmar, em Menken, pode transformar o plano geral de um jardim em um detalhe da percepção da câmera, quando somente a série de imagens evoca o sentido da relação do espectador com o filme.

É, desse modo, que podemos compreender que *Arabesque* como uma série de imagens do palácio mouro, ora estabelecendo, intencionalmente, correlação visual com o filme *Eaux d'artifice* (1953), de Anger, ora descobrindo os detalhes do palácio como forma de se entrever a linguagem do cinema como meio de percepção do mundo físico e da relação corpórea com ele na descoberta da eterna novidade do instante da filmagem.

A utilização de ângulos diversos ordena a impressão do palácio por Menken, que, em sua aventura com a câmera, recobra a dimensão temporal do filme em acordo com uma procura do belo. Podemos entrever que tal esforço, além de recompensar o clamor do manifesto de Deren, para o qual o corpo com a câmera pode libertar o cineasta (e, por consequência, o cinema), retoma, em alguma medida, a resolução estética das primeiras aventuras com a câmera na mão atualizadas a uma demanda da vanguarda, como em Vertov ou Ruttmann. Como dissemos, porém, ainda que não haja qualquer ganho em filmar uma cidade ou um palácio como demanda política ou elegia em Menken, o que Aumont chama de

“soltura” pode servir-nos como base para o entendimento do que ele considera uma espécie de retorno a esse contexto de linguagem, no qual

Basta um pequeno esforço para imaginar o que, no cinema recente, reatualiza esse sonho: a câmera é carregada, em primeiro lugar, nos ombros (voga do direito, com a invenção da Eclair no fim dos anos 50), depois com próteses como o *steadycam*; a invenção, um ponto acima, de máquinas mais ou menos robotizadas – como a de Michael Snow para *La Région Centrale* (...). E, sem dúvida, o mais surpreendente é o fato de essa busca da mobilidade e do ponto de vista inédito parecer nunca cansar os cineastas, que rivalizam em engenhosidade para encontrar *ainda* algo novo. (AUMONT, 2004, p. 69)

O que Aumont considera sonho podemos considerar, de fato, como procura. Algo que ainda não foi realizado como movimento ou ângulo de câmera, em última instância, algum olhar *ainda não materializado*, pois, se, no cinema, o ponto de vista da câmera é extensão do olhar do realizador, podemos dizer que a impressão do movimento na película também recorre ao mesmo. A distinção, no caso de Menken, é que o ponto de vista, constantemente ressignificado pelo movimento da câmera, parece estar sempre em acordo com uma estética que não se esquivava de recompensar a perda de um sentido teleológico com o prazer visual.

O passeio pelo palácio é prazeroso para o espectador, na medida em que pode contar com a vantagem da mobilidade da câmera, como invenção da mobilidade do corpo que porta a câmera que, do contrário, pode caminhar livremente sem portar nada ou “apenas” os sentidos. A câmera recompensa a efemeridade dos sentidos proporcionados apenas pelo vislumbre, por uma presença sempre em fuga, ainda mais quando turística, como é o caso de *Arabesque*.

A engenhosidade do filme, no caso, deve-se ao sacrifício do corpo em portar a câmera e não se esquivar do desafio de filmar o mundo *de outra forma*. Ainda que o que Aumont (2004) signifique como “soltura” seja permeado por inovações técnicas, como a do *steadycam*, podemos compreender que a inovação técnica em Menken convém ao gesto com a câmera como atributo do corpo, de modo que não apenas o olhar com a câmera é inovador, mas a própria presença da cineasta que convém a esse mesmo olhar. É claro que não estamos falando apenas em presença física, mas, igualmente, na do espírito.

Arabesque inicia com imagens de um pátio interno do palácio mouro no qual Menken filma o voo de pombas. P. Adams Sitney afirma, em *Eyes Upside Down*, que, na primeira exibição do filme, em retrospectiva sobre sua obra no Charles Theater, Menken chama a atenção dos espectadores apontando que os pássaros eram ela mesma (SITNEY, 2008, p. 33).

Entrevendo o estilo de Menken como resultado da “câmera-somática”, *Arabesque*, para Sitney, é um dos melhores filmes de Menken na extensão que a ação visual provocada pelo corpo pode conferir aos movimentos realizados no palácio, quando ela se identifica com a mobilidade dos pássaros. Tal extensão não supõe, no entanto, a câmera como dispositivo que, em si, estabelece alteridade com o corpo, pois, se Menken transforma a câmera em uma parte de seu corpo, há que se supor que o contrário igualmente ocorra, quando o corpo se transforma em extensão da câmera na configuração de gestos e movimentos que proporcionam a amplitude do olhar. O corpo de Menken, nesse sentido, também é uma câmera.

Pode-se afirmar, portanto, que a relação sinestésica não ocorre por meio não apenas da estética, mas também da poética de Menken. Para conseguir o resultado de seus filmes, também é necessário acionar os próprios sentidos, sentir a câmera como se pode sentir um órgão, que poderia ser o pulsar de seu próprio coração. Menken penetra no palácio em Alhambra como que preparada para filmar tudo o que ocorre com sua própria percepção sinestésica. O palácio penetrável alude à figuração como elemento da arquitetura e da história de uma civilização que já não existe mais no mesmo lugar, de modo que o pulsar das imagens de Menken pode trazer vida nova ao que é estático, conferindo movimento à percepção do passeio turístico por algo quase intocável. Menken toca nas paredes e vitrais do palácio sem nenhum pudor, organizando experiência muito próxima à de um desbravador, sem medo de seguir adiante, ainda que a intelecção espacial do palácio seja desconstruída pela fragmentação da filmagem.

Tal fragmentação conduz o olhar do espectador à série de imagens do palácio mouro em Alhambra transfigurado em multiplicidade de espaços da percepção de Menken. O sentido de unidade convém, desse modo, à homenagem ao amigo. *Arabesque* duela com *Eaux d'Artifice* quando, segundo P. Adams Sintey, Menken elabora a estética do filme com “uma rica porção de azuis e brancos, como que para provocar Anger ao mostrar que ela poderia atingir casualmente o que ele conseguiu por um meticuloso cálculo” (2008, p. 33). O filme de Anger é filmado em branco e preto e revelado em filme colorido para produzir uma saturação azul que permeia a estética de todo o filme. As fontes de água de *Eaux d'Artifice* são celebradas em *Arabesque* quando o movimento da água das fontes do palácio cria ação visual que contrasta com os detalhes estáticos das paredes. De fato, quase nada em *Arabesque* é estático em função dos movimentos de câmera. Podemos, contudo, entrever que os momentos de curta duração em que Menken se detém sobre detalhes dos azulejos, quando há uma espécie de pausa do ritmo visual para realizar um enquadramento estático frontal, refletem sua

intenção para com a própria organização da série de imagens, por meio da montagem na própria câmera, como intuição do gesto de filmar.

Menken filma o mesmo conjunto de azulejos por meio de uma série de enquadramentos montados de forma consecutiva, partindo de um plano aberto para o plano-detelhe de um único azulejo. A montagem, desse modo, induz a uma aproximação que poderia dar-se de forma fluida por meio de um único movimento de aproximação, ou *travelling in*. Menken, porém, decide utilizar-se da montagem na própria câmera para organizar um discurso que supõe a série de imagens como relação descontínua entre informações visuais similares, alocando o sentido do filme em relação ao propósito de celebrar consigo mesma, e com o espectador, a distância da câmera em relação ao objeto. Menken, desse modo, remete à sensibilidade da imagem fotográfica a concepção do detalhe que, revelado por último, recobra o sentido de desbravar e penetrar aquilo que é palpável e consistente como a parede de um palácio, mas quase impenetrável por meio de um olhar natural “sem montagem”.

Não é, portanto, a estrutura física, apenas, que interessa a Menken, mas certo modo de filmar que induz ao limite do que é possível realizar com uma câmera, esgotando seu programa como atitude poética que, assim como em Flusser (2011), podemos chamar experimental. Em Alhambra como em Nova York, experimentar a própria imagem em movimento, gosto por filmar que, em si, desvela uma atitude memorialística do próprio instante, que, por sua vez, pode ocorrer em qualquer lugar do mundo em Menken, associando-se à presença e ao artifício da câmera e da cineasta um mesmo “compasso” imagético.

Arabesque, por fim, é a realização de Menken que completa sua coleção de luzes. A luz do sol, transfigurada pelos orifícios da arquitetura moura do palácio, em formas que deslumbram o olhar da realizadora com os movimentos circulares da câmera, estabelecem uma espécie de dança, quando a luz transfigurada em forma de estrela realiza espécie de tributo ritualístico e onírico à sua origem. Em Menken, certamente, podemos remeter a dança das luzes que penetram nos orifícios do palácio à de um ritual pagão para o sol, como um dos deuses da realização cinematográfica, ou quando transfigurar a luz em imagem impressa na película já se dá como tributo ao mesmo deus.

Arabesque for Kenneth Anger (1961)

2.5 Anotações

A série de filmes de Menken, que compõe o conjunto de sua obra (ainda incompleta atualmente, seja por causa de seu filme inacabado, *The Gravediggers from Guadix*, seja em função de outros de seus filmes nunca exibidos, de modo a não se poder analisá-los) encontra em *Notebook* (196?) uma forma fílmica baseada em um caderno de anotações. P. Adams Sitney remete o filme ao próprio processo de produção de Menken, o qual, segundo ele,

À parte a perda de documentação, o problema de uma datação acurada é complicado pelo fato de que Menken raramente fazia versões definitivas de seu trabalho. Seu filme, *Notebook*, exibido publicamente pela primeira vez em 1961, continha fragmentos, esboços, e as versões embrionárias de filmes que ela mais tarde expandiu em unidades autônomas. Os segmentos não são datados, mas eles provavelmente compreendem o período de seus primeiros trabalhos até os últimos, e o próprio filme sofreu mudanças depois da primeira exibição. Na exibição triunfal na qual ele estreou, uma série de filmes em processo foram exibidos. (SITNEY, 2008, p. 25).

Em *Notebook*, pode-se dizer que Menken empreende uma compilação de pequenos fragmentos de filmes posteriormente finalizados ou pequenas “unidades estéticas”, segundo a proposição de Mekas, que correspondem a curtos filmes ou prováveis fragmentos de materiais não utilizados de outros de seus filmes. Podemos começar nossa discussão por meio da análise detida de cada anotação de Menken em seu caderno, em que cada unidade tem um título que perpassa a noção de fragmento, engendrando um discurso sobre a quantidade de produção filmica da realizadora como algo também “solto”, organizado de forma casual, fazendo-se de *Notebook* um oceano de imagens da própria realizadora.

Não é, porém, partindo da noção de imagem acabada que queremos propor o processo de Menken em seu filme-caderno, no qual a compilação se valeria de legitimação artística de algo não datado e ocasional como conjunto coeso ou narrativo quando em um filme “pronto”. A essência criativa de *Notebook* corresponde ao processo de criação de Menken, da maneira mais evidente, da própria montagem na câmera ao sabor da intuição do instante da filmagem. *Notebook* é um filme montado em pós-produção como compilação de filmagens que já são, *a priori*, as próprias unidades estéticas de Menken. Não parece haver, no entanto, um deslocamento do sentido da filmagem, em *Notebook*, para o da montagem, porque o filme montado pode entender-se somente como gênese do sentido de uma página em branco à mesa de um poeta, em que cada palavra tem sua significação como unidade que compõe o todo, o oceano que ronda a terra firme da proposição imagética de um filme narrativo, ou quando se pode dizer que na terra é que se traçam as fronteiras com mais precisão.

Desse modo que, entre um fragmento e outro, não há fronteiras, há o fluxo. É por esse fluxo de imagens que devemos recobrar a importância da obra de Menken, sua organização não linear, ou oceânica, que pode fazer entrever o sentido de estar no mundo ao de sempre estar a fazer anotações visuais em série, como em *Notebook*, ou em todos os seus filmes. Tal gesto, entendido como montagem, convém ao que Flusser chama “gesto fílmico” no sentido em que este só pode valer-se da etapa da montagem como significação, quando, na etapa da filmagem, o gesto

(...) com o qual o aparelho de filmar se movimenta é somente preparatório e provisório: pré-fílmico, de certo modo. Seu propósito é preencher longas películas com fotografias e gravações sonoras. Essas películas são apenas o material com o qual tem a ver o gesto fílmico propriamente dito, o gesto de cortar e colar. (FLUSSER, 1994, p. 119).

Em Menken, contrariamente a Flusser, tanto o gesto fílmico quanto o pré-fílmico, nesse sentido, convêm ao propósito de se organizar determinada montagem da maneira mais imediata (ou amadora) em que a proposição estética retoma o sentido perdido do primeiro cinema ou quando a montagem era a própria filmagem, o “clique” ou acionamento inicial e final do dispositivo disparador, tal qual a dos filmes dos irmãos Lumière. É claro que o gesto de Menken pertence a outro contexto, mas a significação do filme retoma a experiência do primeiro cinema como intuito ou engenhosidade quase perdida do “faça o filme com a câmera”, logo suprimida pelas primeiras tentativas, bastante precoces, de se contar histórias por meio de alguma encenação e do cenário. É possível dizer que a ideia de realizar o filme “com a câmera”, ou ainda, de realizar um filme por meio do ato de filmar, apenas, recobra o sentido proposto pela novidade do cinematógrafo, tão logo desprezada por outras formas de arte e pelos próprios Lumière. Desse modo, ainda que a montagem do cinema narrativo clássico tenha sido percebida como a organização inicial da linguagem cinematográfica, algo tão caro a Flusser, podemos entrever que a experiência do espectador diante de *Notebook*, ou de todos os filmes de Menken, retoma nostalgicamente a da novidade da câmera, para não falarmos do dispositivo cinematográfico.

Notebook é composto por filmagens diversas e seu apelo cognitivo convém a esse mesmo gesto fílmico em que cortar e colar e fazer cinema, seja por meio do disparador da câmera ou pela moviola, enseja a proposição da montagem por meio da relação entre as imagens que o espectador mesmo deve criar. Os segmentos de *Notebook* são intitulados em ordem cronológica como: “Raindrops”, “Greek Epiphany”, “Moonplay”, “Copy Cat”, “Paper Cuts”, “Lights”, “Night Writing”, “The Egg” e “Etcetcetc”. As anotações visuais de Menken organizam as unidades estéticas de filmes “feitos à mão” como exibição de pequenos artesanatos que se comprazem da continuidade dos fotogramas, assim como do *single-frame* e de animações em *stop-motion*, aludindo-se à série de técnicas que Menken utiliza em toda a sua obra.

Em “Raindrops”, a série de imagens de um lago entrecortado por uma natureza muito bem pormenorizada pela câmera de Menken, lembra o modo de registrar a beleza dos detalhes da vegetação do jardim de Ripley. Talvez essa seja, porém, a maior distinção visual entre os dois filmes: não há saturação alguma na imagem; ao contrário, ela se dá em baixo contraste em filme em preto e branco. Menken se interessa pelas gotas de chuva que se acumulam na parte superior e também na parte inferior das folhas a tempo de caírem no chão. A gota em determinada vegetação, no entanto, parece não superar as expectativas de Menken quando ela bate com a mão no caule para a gota cair. Tal momento, não obstante, revela com humor o

que Menken busca, com impaciência, segundo Sitney (SITNEY, 2002, p. 160), como processo natural de queda das gotas. A força com que Menken bate no caule, sem revelar a sua mão, dá a entender tal ansiedade em provocar, por meio do artifício, determinada ação visual, algo tão capital em seu próprio cinema.

É nesse sentido que, quando filma as gotas a cair no lago, após o “tapa” na planta, sua proposição poética se distancia da de um comentário visual da chuva, tal qual o de Joris Ivens em *Regen* (1929), em que a poesia se encontra na proposição visual e rítmica do próprio cotidiano urbano, sem a intervenção da mão do cineasta, quando as gotas de chuva devem repousar sobre o vidro dos automóveis e ter seu próprio tempo de encanto visual. Não queremos dizer que o cinema de Menken não contenha encanto, mas que, ao contrário, o encanto provém do próprio artifício (ainda que este se valha de um gesto impaciente do corpo) porque o mesmo não se subjugua, desse modo, o que está em frente à câmera, mas incorpora-se, como gesto poético, a própria intencionalidade em registrar com a câmera o que se dá como natural, a beleza da queda das gotas. O que se dá como natural, no entanto, pode valer-se de outra relação entre os dois filmes, o de Ivens sobre a chuva como pretexto para retratar uma importante cidade europeia e o de Menken, que é filmado em um lugar qualquer e cujo tema são as gotas e não o entorno. A poesia visual da queda das gotas de chuva, nesse sentido, se conforma em Menken à sua própria presença como *filmeur*, e em Ivens à própria elegia do ambiente urbano, mais encantador, segundo *Regen*, quando a chuva cai.

Notebook (1963)

Em “Greek Epiphany” Menken filma uma procissão religiosa cristã ortodoxa em algum ambiente urbano com grande aglomeração de pessoas. A baixa exposição, entretanto, não consegue revelar, astutamente, os detalhes dos rostos das pessoas iluminadas por velas e o candelabro que, segundo Melissa Ragona, “se torna abstração da cor; determinando uma referência anônima, ao invés de uma cerimônia ortodoxa religiosa representacional” (RAGONA, 2007, p. 27). Em determinados momentos, Menken transfigura a experiência religiosa do ato público em forma fílmica por meio do controle da luz, ainda que os movimentos de câmera não pretendam a abstração da forma. A cerimônia religiosa, de modo geral e contrário ao que afirma Ragona, é preservada, tanto em sua temporalidade quanto em sua figuração, sem a abstração do movimento, já que podemos identificar que as ações cumprem sua função teleológica, a de demonstrar a fé.

Ainda que Menken não fosse religiosa, tal representação da cerimônia agregaria sentido ao contemplativo, o olhar interessado no que ocorre em frente à câmera, tal qual em *The Gravediggers from Guadix*, que também contempla a vida religiosa de monges católicos

na Espanha. A procissão dos monges ao cavarem a própria cova revela o entusiasmo de Menken em retratá-los, buscando conformar relação pessoal com aquilo que se manifesta como atributo coletivo da fé. Pode-se dizer que tais exemplos também aproximam sua obra do documentário observacional ou direto. Nesse sentido, a teleologia se cumpre na conformação visual das ações, quando tudo que ocorre situa a afirmação da fé.

Em “Moonplay”, Menken utiliza-se de material que compõe *Moonplay* (1961) como “unidade autônoma”, para empregar a expressão de Sitney, no qual a luz da lua situa a abstração da forma e a trilha sonora composta por Teiji Ito anuncia um tom de mistério e misticismo. Essas imagens, em *Notebook*, compõem-se de um pequeno trecho onde podemos observar a lua entre as nuvens e as copas das árvores, sem a presença do som, assim como todos os trechos do filme. Em *Moonplay*, no entanto, o som determina outra assimilação dos movimentos de câmera, assim como em *Arabesque*, cuja trilha sonora também composta por Teiji Ito adere à imagem de modo a conformar a visualidade com a narrativa musical. É sintomático que, na relação entre o filme e o trecho de mesmo título, podemos entrever algo do processo de trabalho de Menken, na exibição das imagens de um trabalho em progresso como *Moonplay*, e novamente perceber que a montagem situa o processo quase randômico da filmagem, valendo-se também de trechos montados na própria câmera.

Em “Copy Cat”, Menken utiliza-se da animação de formas diagonais e de cores que lembram um mosaico de uma pintura moderna, aludindo à percepção do filme como materialidade em duas dimensões, tal como em “Paper Cuts” e “The Egg” – neste último, a superfície revela a ilustração de uma série de esqueletos que servem de base às sobreposições em forma de palimpsesto (como em *Dwightiana*). Os três trechos se valem de animação, sendo os dois últimos em *stop-motion*. A manipulação de Menken é, em última instância, manipulação da forma, seja em seus filmes de ação visual de determinado evento, movendo-se a câmera, seja na situação em que elementos que ganham movimento, por meio da animação com as mãos que movem os objetos durante os intervalos. As mãos de Menken que, nesse sentido, servem de base ao entendimento da conformação da forma em seus filmes, astutamente reelaboram a matéria com a qual ela trabalha, o que resulta em algo muito próximo, como dissemos, ao produto final de um artesanato.

Em “Lights”, Menken se utiliza de trechos do filme homônimo que situa seu passeio noturno, utilizando-se também de material que não compõe o filme acabado, no qual podemos perceber outros relances do olhar de Menken sobre aspectos não evidenciados em *Lights*, como esferas enfeitadas por luzes de Natal, que não aparecem posteriormente em seu filme definitivo; o material não foi escolhido por Menken, podendo tratar-se de algo em processo de

elaboração que recebe posterior desprezo; mesmo que nunca se saiba o motivo exato, podemos sugerir que tal trecho não contemple o ritmo visual buscado por Menken em *Lights*. No trecho “Night Writing”, a abstração da luz, por outro lado, em forma e cor, convém totalmente à proposta de *Lights*, embora não se trate de material da filmagem do mesmo.

O último segmento de *Notebook* compreende uma série de três diferentes materiais reunidos sob o título “Etcetcetc”. No primeiro deles, podemos vislumbrar uma série de pulos de uma mulher no topo de um edifício junto aos cachorros que a circundam. A ação, filmada em *single-frame*, supõe humor visual semelhante ao de outros de seus filmes como *Go! Go! Go!*, no qual o decurso do movimento em descontinuidade dos fotogramas define uma situação sem qualquer finalidade; o que interessa é o humor visual do movimento. A segunda série corresponde às imagens de uma linha férrea e da paisagem que a circunda, realizadas de dentro do trem. Menken adota a continuidade dos fotogramas para revelar trecho de uma viagem aludindo à película como trecho permeável pela experiência de viajar em um trem, de ganhar movimento da câmera – algo ausente no caso dos irmãos Lumière em um dos seus filmes mais notáveis: *A chegada de um trem à estação* (1895). O último segmento revela, de modo bastante provável, por meio de algum material não utilizado de *Go! Go! Go!*, uma via expressa onde o movimento é preenchido pela velocidade acelerada dos carros, em *single-frame*. Tal como o próprio título sugere, as filmagens (e a montagem) desse último trecho são randômicas e terminam a experiência do filme de maneira casual, sem objetividade específica como ideia acerca do processo, a não ser a que alude à quantidade de material, como dissemos, que Menken produz ao longo de sua vida.

Em *Notebook*, nesse sentido, vida e obra se confundem em apelo não à autobiografia, mas ao processo de trabalho. Menken, que realiza seus filmes sem nenhum intuito comercial nem mesmo profissional, acaba por realizar uma parte significativa da obra fílmica da vanguarda norte-americana. É, porém, em direção ao início de sua carreira que intentamos continuar a presente análise. Ali, poderemos descobrir o intuito de se chegar ao cinema como processo que, por sua vez, se inicia com as artes plásticas. Em suas variações visuais poderemos tentar descobrir o motivo do apelo cinematográfico.

Capítulo III

A obra transfigurada

3.1 Entre as artes plásticas e o cinema

É preciso pensar em cinema quando abordamos a obra de Marie Menken. Tanto os filmes quanto as telas expostas em galerias de Nova York revelavam um apelo à sinestesia e à luz – no caso das telas, por meio do uso de materiais fosforescentes. Por outro lado, é preciso pensar também em artes plásticas quando abordamos a relação de seus filmes com a pintura abstrata, como apontamos no capítulo anterior, por meio dos filmes que transformam a luz em uma espécie de traçado de tinta, ou *light-painting*, como utilizado atualmente em fotografias estáticas. A obra pictórica de Menken, como veremos, era abstrata e supunha a percepção, por parte de seu público, da sobreposição e da luminescência de materiais diversos como elementos primordiais das imagens que fabricara.

Em 1965 é publicada na revista *Filmwise* uma entrevista que Marie Menken concedeu ao teórico P. Adams Sitney, na qual se questiona se há confluência entre suas obras fílmica e pictórica. Menken responde:

Como pintora que possui alguma experiência, eu posso enquadrar imediatamente sem nenhuma deliberação de ajuste. Como pintora isso é feito em favor da composição. Na prática de filmar cada quadro é uma imagem e que alegria é isso! E isso se move, enquanto a pintura está sempre lá, parada o tempo todo. (MENKEN, 1965, p. 10).

Menken introduz para o leitor, em resposta a outra pergunta acerca do início de sua prática como cineasta, a informação de que sua prática observacional do movimento era realizada desde a infância. O movimento, em suas próprias palavras, pode referir-se à aventura do olhar, prazeroso, como uma brincadeira solitária que, no entanto, revela sua inclinação para a relação entre as estruturas de composição encontradas no meio fílmico e no pictórico, quando a diferença principal entre elas é a possibilidade de reorganizar o enquadramento, deliberar o reenquadramento como matéria do fluxo temporal quanto à prática cinematográfica. Menken, em resposta a Sitney, revela:

O barulho das folhas enquanto eu estava entediada na escola quando criança, e o prazer de mover meus pés em silhueta contra as luzes da janela enquanto estava sendo punida, enviada para a “solitária”, me levou a acreditar em dramas privados e pessoais. (...) Na pintura eu nunca gostei do estável e do estático, sempre procurei pelo que poderia mudar com fontes de luz e com a posição, utilizando glitter, miçangas de vidro, tinta luminosa, assim, utilizar a câmera foi natural para mim – mas o quanto cara! (1965, p.10).

Ainda na década de 1940, Menken realiza seu primeiro filme, *Visual Variations on Noguchi* (4 min., pb, 1945), momento em que introduz em suas obras das artes plásticas a experiência com “outras mídias, incluindo areia, colagem, montagem e instalação. O filme pareceu um passo lógico o qual poderia levar sua obra para disposições cinéticas...” (RAGONA, 2007, p. 21). Não obstante, não é difícil perceber, mesmo para o espectador não familiarizado com sua obra ou com suas declarações, que em *Visual Variations on Noguchi* a disposição do movimento ocasionada pela possibilidade de mover a câmera o tempo todo é o elemento primordial da relação com o filme. A palavra *variações* ainda enseja sua maneira de entender a mídia que utiliza pela primeira vez, por meio da possibilidade que tal experimentação cinética faz comprazer quando, por meio do filme, é possível mudar o enquadramento à vontade.

Entre seu primeiro e seu segundo filmes, há um hiato em sua realização cinematográfica que compreende a virada da década de 1940 para a de 1950. Acerca de sua primeira exposição que ocorre em 1949, no entanto, já é possível entrever a confluência entre os meios filmico e pictórico, quando levadas em conta as declarações da década de 1960 para a *Filmwise*. Segundo Douglas Crase, Menken

(...) era conhecida inicialmente não por seus filmes mas pelas pinturas que fazia com areia e outros materiais não tradicionais. Sua primeira exposição aconteceu na Betty Parsons Gallerie em novembro de 1949 (a exibição que a sucedeu foi a de Jackson Pollock) e suas pinturas foram descritas antes da abertura por F.Y.I., um funcionário da revista da Time Inc., onde ela trabalhou como escriturária noturna na mesa de telegrama internacional. Segundo F.Y.I., suas pinturas eram feitas com “lâminas de pedra, poeira de pedra, poeira de mármore, silicato de terra, areia, poeira de cimento, tintas luminosas, partículas de vidro, colas e laços, ocasionalmente cordas e fibras. (...) Menken teve uma segunda exposição na Betty Parsons em fevereiro de 1951, e a terceira aconteceu na Tibor de Nagy no mês seguinte, apresentando espirais como as de Pollock, de tinta fosforescente que brilhava no escuro. (CRASE, 2004, p. 182 e 183).

Embora a literatura acerca de sua obra pictórica seja bastante escassa podemos compreender o motivo visual de Menken por meio das descrições mencionadas. Em *Notes on Marie Menken*, é exibido raro material no qual Menken é filmada elaborando uma de suas telas. Ela sobrepõe barbantes à tela, amarrados em diversos pregos dispostos sobre a mesma. Em outra cena do filme, Jonas Mekas retira com cuidado uma tela bastante volumosa de Menken, guardada em seu arquivo, onde identificamos espirais realizadas com tinta; em outra cena, no início, o sobrinho de Menken que abre um depósito pessoal com objetos de sua tia nos mostra uma de suas telas com barbante. As imagens das telas de Menken filmadas em

detalhe e exibidas na tela de cinema ou na de televisão, ou, ainda, nas de dispositivos móveis, por meio do documentário de Kudlacek, levam a outra reflexão. Pelo próprio motivo da escassez, as imagens dos trabalhos pictóricos de Menken são de interesse particular da documentarista – e poder resgatá-las para, sobretudo, exibi-las de algum modo, por meio do cinema, atende à demanda não apenas da pesquisa acadêmica como à da criação artística.

Menken, em seu primeiro trabalho com filme, escolhe como objeto as esculturas do artista plástico e arquiteto japonês Isamu Noguchi, de quem era amiga. Mais adiante, em 1959, filma gravuras realizadas por outro amigo, Dwight Ripley, às quais, como analisado no primeiro capítulo, sobrepõe materiais que, brilhantes ou de texturas variadas, poderiam ser de interesse para suas obras pictóricas. Já na década de 1960, realiza pequeno filme dedicado à obra de Robert Watts e outro à de Piet Mondrian, quando filma a tela *Broadway Boogie Woogie*. No primeiro e no último filmes, que serão analisados neste capítulo, a variação visual é ocasionada pelo movimento com a câmera, reconfigurando o enquadramento a todo instante, na busca de afecção visual com as obras que, possivelmente, seja do intuito de um estudo do olhar e da percepção – as mesmas obras, expostas em museu, estão sujeitas a uma dinâmica do olhar dos espectadores que as re-enquadra, que procura durante o tempo de visualização uma compreensão de sua matéria visual.

É, portanto, para além da significação idealizada pelos artistas, do significado imaterial da obra que Menken procura estabelecer nesses filmes a relação com o objeto em frente à sua câmera. A proposta é compreender a matéria visual, o sentido que ela provoca ao olhar tátil, como no filme sobre as gravuras de Ripley, em que a sobreposição enseja uma resignificação material ao “invadir” as imagens de seu amigo com seus próprios materiais, subjacentes a uma organização abstrata, experimental, lúdica e cinética com a forma fílmica. Desse modo, que as obras das artes plásticas implicadas no presente capítulo são transfiguradas para a dimensão espaço-temporal do filme, estabelecendo-se uma alteridade entre os meios que implica em re-organizações da matéria visual mediante os movimentos com a câmera.

Sem título (1951), Marie Menken.
(Óleo, lantejoulas, conchas, tinta fosforescente sobre masonite)

A green dream (1946), Marie Menken.
(Óleo, areia, vidro, e barbante sobre masonite)

If Earth in Earth delight (1951), Marie Menken.
(Óleo, areia, vidro, e barbante sobre masonite)

Notes on Marie Menken (2006)

3.2 Visual Variations on Noguchi

Talvez, Sitney não tenha sido tão sensível à percepção que propomos aqui acerca das declarações de Menken. No primeiro capítulo, enfatizamos a ocorrência de uma arte que consideramos “anti-romântica”, suposta pelo *found-footage* do duelo, que aqui consideramos um filme, e o fizemos por meio da análise de alguns filmes de Menken quanto aos seus aspectos formais e, mais do que isso, quanto ao pensamento contido na forma. Não é de surpreender que Menken apresente, em sua resposta a Sitney, uma visão conceitual da diferença formal entre a pintura e o cinema quando fala acerca da possibilidade de reenquadramento no filme, o que considera diferencial entre a composição e o movimento. Mais do que ninguém, e isso serve para qualquer cineasta que estabelece intimidade com seu aparato, Menken entende que o movimento com a câmera ou a disposição do *single-frame* revelam um gesto físico quando, na relação entre corpo e câmera, um se permite ser a extensão do outro, tal qual propusemos no capítulo anterior acerca de *Arabesque* – em vez de adotarmos a visão da obra recente de P. Adams Sitney, *Eyes Upside Down*, segundo a qual apenas a câmera se torna o corpo. Assim, a afecção da cineasta em relação ao meio fílmico não convém a uma relação puramente subjetiva, ou lírica, pois seus filmes são também estudo sobre o aparato e as possibilidades intrínsecas ao envolvimento físico e intelectual com ele que se dá como forma de conhecimento. Não podemos negar que o corpo faça parte disso, como instrumento subjetivo, mas não podemos negar, igualmente, que o corpo também possa ser objetivo, podendo efetuar na película certo modo de inscrição de gestos físicos que desvelam pensamento formal, educado pela compreensão do olhar *através da câmera*.

Não pretendemos propor aqui um adendo ao primeiro capítulo como justificativa acerca dos aspectos anti-românticos da obra de Menken com relação ao que vem a seguir, mas, antes, buscar um eco, no primeiro filme de Menken, da questão trabalhada ali, para então prosseguirmos ao tema propriamente dito do presente capítulo, qual seja: o tratamento de algumas obras das artes plásticas quando transfiguradas pelo meio fílmico.

Sitney, em sua primeira menção a *Visual Variations on Noguchi* em *Visionary Film*, inscreve o filme na tradição do cinema lírico. Em momento anterior, no entanto, define como o realizador está implicado com o processo do mesmo. Segundo Sitney, o filme lírico

(...) postula o cineasta atrás da câmera como o protagonista em primeira pessoa do filme. As imagens do filme são aquilo que ele vê de maneira que nós nunca esquecemos sua presença e sabemos como ele está reagindo à sua própria visão. (...) Como espectadores, vemos essa intensa experiência de ver do mediador. (SITNEY, 2002, p.160).

Sitney insiste na mediação como forma de expressão do *self*, como utilizado em inglês, em que o ato de ver se realiza na compreensão da interioridade do realizador, em sua afecção, não a do olho, mas aquela que permite ao espectador “ver a visão” do cineasta, ou seja, como um aspecto mais do que cognitivo, entender como o cineasta reage àquilo que vê de forma interiorizada, tal qual nos filmes de Brakhage. Podemos agora, e pela última vez em relação a Sitney, relacionar tal postulado teórico com as declarações de Menken.

A realizadora diz que a experiência de solidão, quando punida na escola, a levava a acreditar em dramas pessoais e privados. Tal resolução para uma experiência individual e incômoda se comprazia, porém, de uma observação aguçada acerca do que estava do lado de fora, da luz da janela, de seu próprio pé contra a luz, do barulho das folhas, dos fenômenos físicos, em geral, encontrados fora de si. A isso se somam, por meio dos filmes, os acontecimentos urbanos, o movimento dos carros e dos barcos de Manhattan, o jardim iluminado pelo sol, a televisão que transmite uma luta de boxe, a Factory de Andy Warhol, o palácio mouro na Espanha e sua conformação arquitetônica, as gravuras do amigo Dwight Ripley, entre outras obras, e, finalmente, os objetos das artes plásticas, que, ainda que habitem o museu, abrigam uma paisagem sensível ao olhar dos espectadores como forma de expressão de sua imanência material, por meio de um olhar interessado na textura e na forma daquilo que se apresenta no mundo natural, ou, ainda, no que constitui o universo social da realizadora, implicado no próprio título (*Dwightiana, Arabesque for Kenneth Anger, Visual Variations on Noguchi, Watts with eggs, Andy Warhol*).

Desse modo, podemos agora entender *Visual Variations on Noguchi* de outro ponto de vista, o que contorna os aspectos formais da obra de Menken, sua imanência como matéria, seu estudo da composição do quadro cinematográfico em relação à possibilidade de re-enquadrar à vontade o que filma, os movimentos com a câmera que sublinham a mobilidade do aparato em acordo com as exigências de sua própria intuição, em favor do quadro móvel, do espírito livre, e da relação, sempre em curso, com o conhecimento do próprio meio.

Em *Film at wit's end*, Stan Brakhage dedica um capítulo inteiro à relação pessoal que travava com a realizadora e com sua obra, relação essa marcada por profunda admiração e

aprendizagem de seu estilo e de sua maneira de entender a própria prática cinematográfica. Para Brakhage, *Visual Variations on Noguchi*

(...) liberou muitos cineastas independentes da ideia que lhes havia sido tão poderosa, a de que teríamos de imitar a tomada Holyoodiana feita com *dolly*, sem *dollies* – que a panorâmica suave e o *dolly* eram a única coisa aceitável. As panorâmicas livres, oscilantes, arrebatadoras de Marie mudaram tudo, para mim e para todo o mundo da realização cinematográfica independente. Era muito comum, quando esse filme foi mostrado pela primeira vez, no entanto, que pelo menos uma ou duas pessoas saíssem gritando da sala – em terror, realmente, pela incrível energia daquilo, a qual ainda podemos sentir em todo o seu trabalho (...). Eu me lembro de que costumava chegar a ela com coisas como, “Ah, Marie, esse filme é um milagre!”. E ela iria me olhar e dizer, “Não, meu querido, não estamos andando sobre a água nessa temporada”. (BRAKHAGE, 1991, p. 38)

Menken, como realizadora, em postura crítica diante de sua própria obra, acreditava não em milagres, mas em trabalho, ainda que profundamente lúdico e de senso artístico voltado para a descoberta da alegria de cada quadro, cada fotograma, e cada instante da filmagem. Isso corresponde a *Visual Variations on Noguchi* de forma preponderante, no sentido de que a mediação, entre as esculturas de Isamu Noguchi e o público do filme, confere à câmera um meio de transfiguração visual que induz ao ritmo pulsante dos movimentos e ao som, uma relação de desconstrução da imagem original criada por Noguchi. A liberação do filme de Menken pode ser sentida na adaptação da câmera às exigências mais imediatas do olho que a utiliza como instrumento de escaneamento da obra e do desejo de contemplação de suas estruturas materiais.

Supomos, portanto, que no primeiro filme de Menken, a conformação estética situe o olhar como de um espectador de museu, interessado em apreciar a obra remetendo aos seus detalhes, por meio da contemplação individual e não como o olhar do filme lírico, em constante exaltação da interioridade do realizador. Mais do que uma alegoria do olho que se aproxima, cuja subjetividade deve ser decifrada, o que ocorre de forma intensa é uma seleção permanente do que está dentro e o que está fora de quadro, em reverberação progressiva de sua capacidade móvel por meio do fluxo temporal, elaborando-se, desse modo, por meio do movimento, a descrição visual também como aproximação ampliada.

Ao mesmo tempo em que situa o olhar como o de um espectador de museu, *Visual Variations on Noguchi* empreende, porém, uma reviravolta na alocação sensorial do olhar, ao transpor visualmente a matéria da escultura de Noguchi para o tempo e para o espaço fílmico. O terror a que se refere Brakhage, quanto à recepção inicial do filme por parte de alguns espectadores, pode ser relacionado à experiência que Jean Epstein definiu como fotogenia.

Algo conseguido apenas pelo cinema, fotogenia é o termo elaborado por Epstein “que concebia o filme como uma cadeia de momentos, uma colagem de fragmentos que produzia não um fluxo uniforme de atenção, mas altos e baixos repentinos e imprevisíveis. Nesses trancos de atenção o espectador recolheria momentos de pura imersão na imagem” (CHARNEY, 2001, p. 324). É, talvez, tal imersão proporcionada pelos planos-detelhe, montados na câmera, do filme de Menken, que provocou o terror em plateias desavisadas, ou não preparadas para a experiência de “choque descontínuo” da fotogenia. Epstein define melhor o aspecto fotogênico, que para ele “é um componente das variáveis espaço-tempo. Essa é uma fórmula importante. Se você quiser uma tradução mais concreta, aqui está: um aspecto é fotogênico caso se desloque e varie simultaneamente no espaço e no tempo” (EPSTEIN, 1974, p. 120).

Tal deslocamento e variação no espaço e no tempo confere à forma fílmica um aspecto de transfiguração das coisas, das formas, dos elementos físicos que se alocam em frente à câmera. Em *Visual Variations on Noguchi*, o resultado de tal proposta não é menos sutil do que a observação dos detalhes de uma forma de arte, como matéria e significação, que antecede o filme, as esculturas de Isamu Noguchi. O filme, portanto, chega para Menken como uma novidade também não menos sutil do que aquela do cinema para Epstein, e sua proposta remete à fotogenia num empreendimento que situa a conformação do objeto da câmera em um contexto cinematográfico.

As variações visuais de Menken, portanto, conformam-se também à profundidade do tempo e do espaço do meio fílmico e não apenas à da conformação da superfície das esculturas. Por não se organizarem de forma a se contar uma história, tais variações visuais situam a matéria fílmica como o processo da significação da obra e, no entanto, como matéria que envolve uma transgressão da experiência mais comum ao espectador, a do processo “controlado” dos movimentos, como nos lembra Brakhage. As impressões de Menken voltadas ao instante da observação dos detalhes das obras de Noguchi são de um atrito cinestésico e pulsante em direção ao abstrato de modo que ainda que não deixem de descrever visualmente as esculturas, o ritmo dos movimentos com a câmera na mão e a montagem são, essencialmente, dois elementos que definem a forma do filme e transgridem radicalmente uma experiência cômoda para o espectador.

Epstein compreende o cinema como um acontecimento do momento presente, quando o mesmo “como co-presença de elementos não vinculados a um fluxo casual (cujo limite é a continuidade) escapa ao determinismo (...). O cinema conjugaria sempre no presente e, portanto, ganharia um poder de sugestão imenso e uma força emotiva sem precedentes”

(XAVIER, 1978, p. 88). Desse modo, o efeito de tal força emotiva possibilitada pelo meio fílmico encontra no primeiro filme de Menken uma organização de síntese dos elementos da filmagem e do encontro da cineasta com seu objeto, quando a montagem na câmera realiza algo que, para Epstein, seria de profundo viés prático acerca do que defende como a experiência do cinema:

Afinal, por que contar histórias? Relatos que supõem sempre acontecimentos ordenados, uma cronologia, a gradação dos fatos e dos sentimentos. As perspectivas são pura ilusão de óptica. A vida não se deduz como as mesas de chá chinesas, que se engendram doze sucessivamente, uma após a outra. Histórias não existem. Jamais existiram. Há apenas situações, sem meio e sem fim, sem direito e sem avesso. Podemos examiná-las em todos os sentidos; a direita torna-se a esquerda. Sem limites de passado ou futuro, elas são o presente. (EPSTEIN, 1974, p. 32).

O que *Visual Variations on Noguchi* nos propõe é uma experiência dedicada à descontinuidade como elemento processual do encontro de Menken com as esculturas de Noguchi concordando em termos práticos com a poesia moderna; juntos, para Ismail Xavier...

(...) assumem posição privilegiada justamente pela sua construção, baseada na sucessão rápida dos elementos que, superpostos na percepção do espectador ou leitor, criam o efeito de simultaneidade (momento presente). De uma confusão de detalhes, cria-se uma impressão geral e a força emotiva desta impressão advém da rapidez da sucessão dos estímulos. Diante da nova dinâmica da arte, o homem é obrigado a pensar rápido, educando sua sensibilidade para participar do novo mundo. (XAVIER, 1978, p. 89).

Não seria fora de propósito, portanto, relacionar a experiência a que Menken remete seus espectadores à da arte moderna, que, especificamente, no caso do cinema, pode conjugar uma relação intensa de elementos descontínuos em simultaneidade, ao não se valer da narração de histórias e impressões de causalidade proporcionadas pelo cinema hegemônico (não nos esqueçamos de Hollywood). De tal modo, as impressões de Menken são de um apelo cinematográfico que, além de transfigurar o mundo em uma ordenação empírica da montagem realizada concomitantemente com a filmagem, é próximo da percepção da arte moderna por Epstein. Sua configuração energética contém, entretanto, desdobramentos que não se definem segundo os termos que Xavier defende acerca da teoria de Epstein, com relação à “sensibilização do homem moderno”.

Tanto *Visual Variations on Noguchi* como todos os filmes de Menken conferem à sensibilização do olhar do espectador um processo de ressignificação da materialidade do mundo, seja pelo *single-frame*, seja pelos movimentos do corpo com a câmera, que se afasta da elegia da Modernidade de Epstein, que defende a simultaneidade dos aspectos

descontínuos no cinema “como elemento chave que estabelecia a ponte entre a organização da obra e a organização do mundo” (XAVIER, 1978, p. 85).

A justificativa teórica para Epstein era a de conformar uma relação entre a vida e a obra de arte a mais próxima possível da experiência moderna, tal qual afirmamos no primeiro capítulo acerca do *Trabalho das passagens* de Walter Benjamin em relação com a produção crítica do mesmo. Assim, a produção da arte moderna, segundo esses termos, estaria próxima a uma elegia do mundo cotidiano, fugaz, cujas percepções se adequariam ao propósito de sintetizar, de algum modo, a infinidade de alocações sensoriais a respeito “dos parâmetros de espaço-tempo próprios ao senso comum” (*idem*, p. 85).

Visual Variations on Noguchi parece operar no sentido oposto, ainda mais se o tomarmos em relação com toda a obra de Menken. A postura implicada na montagem descontínua de Menken e nos movimentos fugazes, que reenquadram as obras de Noguchi, é da ordem de uma elegia da câmera e das possibilidades que alguém sozinho consegue realizar com ela, contornando-se a afecção de um presente que não mais configura uma relação de correspondência com a percepção do senso comum: não mais um cinema que se diz “continuidade”, seja ele a continuidade da vida moderna no filme, seja a continuidade do corpo na câmera. Menken possibilita à nossa percepção a alocação de um cinema que se diz descontínuo, que tanto disponibiliza a percepção da câmera como recurso descontínuo em relação ao objeto quanto a da realizadora em relação ao mundo cotidiano.

Desse modo, sua relação individual com as esculturas de Noguchi e seu apelo cinematográfico compreendem distância entre “a vida lá fora” do mundo objetivo e a filmagem, apelo último da percepção com a câmera como forma de conhecimento do próprio meio. A descontinuidade se refere em Menken à demanda de sua própria prática e da inscrição na imagem de sua própria experiência solitária, cujo momento presente é preservado no filme e não mais qualificável, em termos teóricos, como define Epstein.

Visual Variations on Noguchi (1945)

Vale observar, novamente, o trabalho de Menken com a luz, que, em *Visual Variations on Noguchi*, situa a forma das esculturas em seu substrato material quase “impresso” na parede: as sombras. É necessário observar que já nos primeiros planos do filme a câmera cria correspondência entre as esculturas e suas sombras como substrato da forma em panorâmicas horizontais, que são mais raras do que as verticais e, no entanto, conformam um apelo à materialidade da luz utilizada para a realização do filme, pouca iluminação, mas suficiente para organizar os sentidos da afecção para com as obras de Noguchi.

Nem sempre Menken trabalha com as condições ideais da luz, no sentido de uma avaliação técnica da locação, como habitualmente ocorre no trabalho de direção de fotografia no cinema narrativo. Esse aparente descontrole, entretanto, tem sua medida dada à possibilidade de enquadrar em planos-detelhe que, fugazes, tomam de assalto a percepção do espectador não acostumado com uma forma “disforme”; são esculturas, é necessário notar, que também trabalham a abstração como sentido primário de sua alocação ao olhar do espectador de museu. Ainda que seja possível andar em torno delas a fim de observá-las por meio do movimento com o corpo, o enquadramento da câmera situa uma desreferencialização do todo, que faz o espectador do filme perder qualquer tipo de controle sensorial acerca da obra; são movimentos, enquadramentos e uma montagem que não fazem parte do vocabulário cinematográfico até o momento da realização do filme.

Menken compreende a montagem, nesse sentido, como elemento que não estabelece hierarquia para os enquadramentos e os movimentos de câmera, como vocabulário narrativo, em que os últimos servem à conformação dos primeiros por meio da continuidade; do contrário, seu vocabulário é poético, penetra os sentidos como os aspectos fotogênicos, organiza uma sinestesia desorganizada, mas uniforme quanto ao tempo que a sua experiência no estúdio de Noguchi leva para criar e iniciar sua própria obra fílmica diante da obra plástica de outro artista.

Há, assim, uma correspondência, essa, sim, idealizada, entre a abstração das esculturas e a do filme. Não é por acaso que Menken permite a si mesma “perder-se” nos contornos, curvas, superfícies, pontas e texturas das esculturas de Noguchi, pois é a matéria o que lhe interessa, mas uma matéria que serve à abstração. Como levar adiante um cinema que não conta histórias é a indagação necessária ao compromisso de se obter resultado também plástico e explorar o mundo, nem sempre abstrato, por meio da percepção com a câmera, solta, livre, transfiguradora.

3.3 Mood Mondrian

Parker Tyler, em seu *Underground Film A Critical History*, oferece-nos uma perspectiva sucinta para a análise filmica que propomos, contida no único parágrafo que dedica a Marie Menken, que, para ele,

(...) foi uma das primeiras a dotar a câmera na mão com um tipo elementar de pulsão de dança: um balançar e um oscilar em direção ao campo fotografado e a partir dele ou para trás e para frente dele de modo frontal. Apesar de uma modulação plástica estreita, por vezes esquematizada, ela trabalhou particularmente bem em dois de seus filmes, um sobre um pintor, outro sobre um escultor: *Mood Mondrian* e *Visual Variations on Noguchi*. (TYLER, 1995, p. 158).

Não podemos deixar de notar a referência à modulação plástica na descrição de Tyler, ainda que ele a considere estreita e “por vezes esquematizada”. De tal modo que se faz necessário diferenciar um filme do outro e a perspectiva formal implicada em cada um deles: *Visual Variations on Noguchi* se detém sobre algumas esculturas de Isamu Noguchi e *Mood Mondrian* (6 min., cor, 1961) sobre a tela *Broadway Boogie Woogie*, de Piet Mondrian.

Os dois filmes favorecem a compreensão pelo espectador do quadro cinematográfico em concordância com sua capacidade móvel, por meio do reenquadramento, que permite um procedimento de escaneamento das obras. Enquanto *Visual Variations on Noguchi* trabalha a visualidade a partir de um espaço tridimensional – com a profundidade de campo assimilada em alguns poucos enquadramentos mais distanciados das obras ou, ainda, quando é possível, por meio dos planos-detelhe, com o descobrimento dos contornos e da forma das esculturas inscritas no espaço –, *Mood Mondrian* se organiza a partir do espaço bidimensional de uma tela, expondo a frontalidade sugerida entre a superfície da tela e a da objetiva da câmera. É por meio da atenção a essa configuração espacial que podemos compreender melhor o filme.

Em primeiro lugar, contudo, vamos tentar compreender como se configura a tela filmada por Menken, em sua disposição estética, não apenas por se tratar de importante obra da pintura abstrata e da última fase artística de Piet Mondrian, mas por entrever a linguagem pictórica por meio de uma relação com outras artes e com a arquitetura, uma vez que *Broadway Boogie-Woogie* se relaciona com a compreensão do ritmo musical implicado no título e com a arquitetura de Nova York. Meyer Schapiro, acerca de Mondrian, esclarece:

Ao opor as relações “puras” da sua arte às relações “veladas” das representações, Mondrian concorda com os arquitetos puristas, que desejavam excluir de suas construções todo ornamento e viam a simetria como um ocultamento das estruturas ativas – os elementos e relações verdadeiramente efetivos que criavam a beleza na sua arte. A afinidade entre Mondrian e os arquitetos modernos foi reconhecida por ambas as partes. (SCHAPIRO, 2001, p. 53).

O que as “relações puras” predizem em Mondrian é a busca de uma dimensão da forma que possa discutir as relações de simetria e assimetria encontradas na arte, em acordo com as influências de movimentos com o Impressionismo, especificamente, em algumas telas dos movimentos modernistas da arte pictórica em que as disposições da forma, segundo a observação do artista holandês, configuravam um apelo à configuração espacial de linhas retas, o que viria a se tornar o desenvolvimento pictórico mais famoso de Mondrian, implicado em *Broadway Boogie-Woogie*.

A valorização da superfície, portanto, conforma-se ao propósito do trabalho com as linhas retas, as verticais e as horizontais, em que a profundidade de campo não se faz mais necessária. Não é difícil imaginar, com algum receio, como uma câmera de cinema – cuja capacidade de registro da profundidade de campo parece ser uma das medidas técnicas mais coerentes com uma especificidade do meio, e de seu apelo realista, como nos lembra Bazin – se relaciona com tal “apelo da superfície”. O resultado de *Mood Mondrian*, no entanto, contrário a uma modulação plástica estreita, não se perde na distância da câmera à tela, não havendo nenhum movimento de aproximação nem de distanciamento frontal, quando Menken escolhe uma determinada distância da câmera em relação à tela que não se modifica, parecendo completar a obra de Mondrian com panorâmicas verticais e panorâmicas horizontais em acordo com a proposta sinestésica do artista holandês. Schapiro comenta, sobre *Broadway Boogie-Woogie*:

Ainda que disposta no espaço de modo menos uniforme do que em qualquer obra anterior, a grade como um todo tem um efeito simétrico um tanto fechado e quase centralizado. (...). Vale a pena refazer o caminho dessas variações e cortes; eles são exemplos do método de Mondrian como um criador altamente consciente. (...) Seus movimentos não eram simplesmente os de um jogo intelectual, ou *tour de force* de construção pictórica. Por meio do ritmo das diferenças e contrastes criado por algumas poucas cores e linhas, com um resultado que aponta tanto para a liberdade quanto para o controle, em oposição ao regular e ao aleatório, ele produz uma expressão vívida do seu fascínio com as sensações e com o movimento. (SCHAPIRO, 2001, p. 82-84).

Tal organização das sensações e do movimento está em pleno em acordo com a proposta artística de Menken, que, por meio do filme, propõe algo muito próximo ao que Schapiro salienta como a atenção necessária a *Broadway Boogie-Woogie*. As panorâmicas que compõem todo o filme e percorrem, em planos-detelhe, a tela apontam para uma resolução estética que encontra apoio na proposição formal de Mondrian. Menken revela, ao mesmo tempo, os detalhes da tela e uma apresentação da própria relação de sua câmera com o todo que ela captura em um sentido mais puro de apresentação da forma, a que não se vela por trás da representação, dispondo sua própria construção como significação da obra.

Os gestos com a câmera, sempre fugazes em Menken, e a montagem realizada também na câmera enfatizam a expressão sóbria de um contentamento com a forma fílmica que completa a pictórica, como meio de correspondência sensorial. Isso nos leva à compreensão, que defendemos, de que o olhar de Menken diante das obras das artes plásticas situa uma correspondência entre o olhar do espectador de seu filme e o do museu.

Broadway Boogie-Woogie, exposta no MoMA, aloca a percepção de sua organização estética em acordo com o que Jacques Aumont define como “quadro-limite”, quando a tela não se vale de moldura, ou o “quadro-objeto”, o que “rodeia a obra, fabrica um entorno para ela. Ao mesmo tempo, sob a forma, a um só tempo banal e emblemática, da moldura dourada ou esculpida, ele está ligado à mobilização da imagem” (AUMONT, 2004, p. 112). Tal mobilização diz respeito à sua circulação física, quando a obra pode ser transportada, como objeto, de um espaço a outro sob demanda comercial ou institucional, como valorização de objeto adquirível.

Sem moldura, a tela de Mondrian é apreciada sobre o fundo branco das paredes do MoMA, o que parece extrapolar o “quadro-limite” que circunscreve a grade de linhas coloridas sobre o fundo também branco da tela. Não importa quantas vezes se vá ao MoMA apreciar a tela de Mondrian: sua resolução estética desafia a percepção do senso comum, que remete ao quadro com claro referencial de centro, ao compor, com as linhas, figuras geométricas que espalham, para além do centro do quadro, preenchimentos de cor e forma que provocam a atenção e situam uma descentralização.

Tal problematização do centro do quadro é encontrada em Aumont que, ao considerar as relações entre o quadro fílmico e o pictórico, aponta:

Uma vez desfeito o enquadramento da pintura, aparece a borda da tela, o limite material da imagem: o *quadro-limite*. Limite físico, esse quadro é também e sobretudo limite visual da imagem; ele regula suas dimensões e proporções; rege também o que chamamos de composição. Esta última palavra é, provavelmente, um pouco fraca, a tradição que a impôs jamais

conseguiu realmente defini-la; mas basta, para torná-la um pouco mais consistente, acrescentar-lhe, por exemplo, uma hipótese um pouco precisa sobre o que podem ser, para o olho, proporções e relações plásticas. A tentativa mais sistemática nesse sentido de Rudolf Arnheim, faz da composição uma questão de centralização, de constituição de centros visuais na tela pintada: é a interação dinâmica, e até mesmo conflitante, desses centros entre si e também com esse centro “absoluto” que é o sujeito-espectador que cria, que é, diz Arnheim, a composição. (2004, p. 113).

O filme de Menken parece operar no sentido proposto por Arnheim, não o que prescinde de uma relativização absoluta do centro, conseguida pelas variações visuais que operam constantemente o reenquadramento da pintura de Mondrian, mas o que busca a centralidade do observador do museu a fim de explorar esses outros centros, nada difíceis de encontrar em *Broadway Boogie-Woogie* por meio da livre exploração de suas linhas. É necessário observar que o “quadro-limite” não se faz presente no filme de Menken, pois seus enquadramentos evitam esse “desvio” da câmera que pode revelar no quadro filmico o limite material da tela de Mondrian. Desse modo, a busca de centralidade do observador é talvez, em *Mood Mondrian*, a tradução de um apelo cinematográfico *par excellence*, aquele que define os limites dos enquadramentos com a câmera e obtém o controle do que está fora e dentro do quadro, ao mesmo tempo.

A composição para Menken, nesse sentido, opera segundo um viés que celebra a distância, como observamos, da câmera em relação ao objeto filmado. Não seria possível um filme como *Mood Mondrian* sem a possibilidade de enquadrar de perto, de restringir, segundo o gosto do realizador, o olhar do espectador ao que interessa, que, em Menken, é, em igual importância, o que está dentro e o que está fora de quadro – sem que se criem, desse modo, relações de força que não sejam propriamente cinematográficas.

Aumont procura nas relações entre o quadro filmico e o pictórico algo que parece não se esgotar:

O centrar – e, no cinema, os efeitos de recentralização, de reenquadramento, que ele suscita –, a maior ou menor busca da frontalidade e do equilíbrio e, é claro, todas as formas do que chamei de sobre-enquadramento, podiam e podem ser pensados mais ou menos exclusivamente a partir do mesmo corpo de hipóteses psicológico-estéticas, aquelas que encontramos em Arnheim e em Bordwell, e em virtude das quais a representação – mais pintura em um, mais cinema no outro – tem sempre a ver com o centro. (...) Nessa representação centrada, em que os efeitos estilísticos provêm do trabalho do fora-de-campo e das variantes composicionais, pintura e cinema estão em pé de igualdade. (2004, p. 133).

O que parece claro é que tanto a pintura de Mondrian quanto o filme de Menken constituem seus centros de acordo com uma disposição estética que permite ao detalhe, e à sua observação, uma particularidade que define seu próprio centro, não mais a disposição de formas ou figuras que trabalham a composição em relação a um referencial narrativo. Desse modo, a própria composição sofre uma subjetivação, servindo ao olhar de quem percorre a obra, aquele que define a arte como procura e não como encontro definitivo no qual a busca se cumpre em determinado lugar ou momento – seja em algum lugar do quadro, seja em algum momento específico do fluxo temporal do meio fílmico.

Na análise de *Visual Variations on Noguchi*, observamos que a relação entre a abstração de Noguchi e a de Menken, como impulso inicial em direção à realização cinematográfica, se completa por meio da idealização. Não é diferente, em nenhum nível, o que ocorre em *Mood Mondrian*. Ainda que mais de quinze anos separem um filme do outro, é por meio do encontro entre essas duas obras fílmicas que Menken diz algo a mais sobre sua realização cinematográfica, algo que não é dito em outros de seus filmes. O que se diz é o apelo do cinema em relação às outras artes e às suas características mais específicas, os detalhes, as cores em *Mood Mondrian*, a forma em branco e preto em *Visual Variations on Noguchi*, na busca de um referencial imagético também específico do cinema, por meio da própria prática, que defina uma estética podendo situar o filme e as obras das artes plásticas em aproximação e distância, e fazendo cinema, ainda que intuitivamente, como meio de problematizar essa relação.

Mood Mondrian e *Visual Variations on Noguchi* são filmes em que a procura não se encerra quando os créditos finais aparecem, pois eles parecem continuar a acontecer de algum modo, como intensificação desse momento presente do filme, sublinhado pela presença de Menken com a câmera (como em todos os seus filmes) a que situa a composição em acordo com a liberdade do reenquadramento e do apelo sensorial do filme, da distância da câmera em relação ao objeto, quase penetrando as superfícies ou animando-as. Menken, certamente, parece buscar ir além do campo fotografado, não por meio do fora de campo, sempre em relação de complementação com o que está dentro, mas como vislumbre de um outro cinema, que possa refletir sutilmente o que experimentaríamos com todos os sentidos – um cinema total?

Em todo caso, o movimento parece ser *sempre* um ponto de partida.

Considerações Finais

Melissa Ragona apresenta uma ideia clara dos aspectos problematizados no presente trabalho, os quais submeteremos a uma última exposição, desta vez mais breve. Começaremos pelo último capítulo, sobre a relação do meio filmico com o meio pictórico e as esculturas. Segundo Ragona, Menken “exibe uma percepção do filme desempenhando um papel central no campo expandido da escultura e da pintura. (...) Menken é capaz de expor a intimidade entre formas 2D e 3D – explorando sua assimetria para criar novas relações espaciais”. (RAGONA, 2007, p. 31).

É importante notar que o termo *assimetria* tão caro à composição pictórica em questão e à nossa discussão do último capítulo, remete a um trabalho, em Menken, que chamamos transfiguração. Nesse caso, a apresentação da forma do filme, tão evidente em sua obra – assim como o efeito cinético do *single-frame* em *Go! Go! Go!* ou em *Wrestlers* – pode proceder em direção ao sentido original da experiência da obra das artes plásticas, mas de forma ampliada, ao abrigar as relações implicadas em um olhar que percorre uma tela ou uma escultura em um museu, o que parece definir, e isto já basta como material de análise, uma percepção diversa da encontrada no restante de sua obra. O campo expandido da escultura e da pintura, como nos lembra Ragona, não pode, portanto, ser entendido sem se levar em conta a experiência do espectador e a assimilação cognitiva que a forma filmica pode engendrar em relação à mesma experiência, convidando o espectador do filme a uma relação de intimidade com a forma e com a materialidade da arte.

Talvez seja relevante, neste momento, compararmos à *Visual Variations on Noguchi* com *Wrestlers*. Temos aí duas relações implicadas: por um lado, a da materialidade do televisor que se configura como um objeto e uma espécie de desmaterialização da imagem que, acelerada pelo *single-frame*, tem sua completude justamente não compreendida pela imagem de Menken, ao não fotografar o evento tal como exibido pelo televisor; por outro lado, temos algumas esculturas que não se movem e são “demasiado estáticas”. Há, então, procedimentos que se diferenciam, mas complementam-se: enquanto em *Wrestlers*, assim como em todos os filmes analisados no primeiro capítulo, a câmera, na maior parte do tempo, não se move, e apenas o dispositivo do *single-frame* é acionado, em *Visual Variations on Noguchi* essa transfiguração remete a um contentamento cinético ocasionado pelo corpo, todo o corpo de Menken parecendo estar em atividade no momento da filmagem (lembremos que se trata de uma Bolex 16 mm e não uma câmera de celular).

Tal intimidade com os objetos em frente à câmera assegura dois aspectos da realização de Menken que vale novamente ressaltar: o uso do *single-frame* e os movimentos com o corpo que porta a câmera. A imagem do televisor compreende o fluxo de um vídeo. Menken a desmaterializa como continuidade, materializando na película a imagem da televisão em uma espécie interessante de transfiguração, o que permite, por meio do *single-frame*, uma inter-relação entre diferentes mídias, tanto de ordem tanto física (vídeo e película), quanto institucional (a televisão e o cinema). O que ocorre em *Visual Variations on Noguchi* não é o mesmo? Ao levarmos em conta o que podemos chamar de “o campo expandido da imagem”, poderemos compreender que o apelo cinematográfico de Menken é um estudo muito abrangente sobre o mesmo, na transfiguração seja de um televisor, seja de uma escultura.

Que ocorre em *Go! Go! Go!?* Em *Andy Warhol*? Os assuntos mudam muito, as locações também, mas o que parece ocorrer da forma mais imediata é uma materialização do movimento e do sentido da filmagem quando, por vezes, se escolhe o *single-frame*, em outras vezes vinte e quatro fotogramas por segundo em uma profusão de gestos, sempre se recorrendo a uma espécie de encenação cinética dos objetos (matéria) em frente à câmera. Menken atua segundo uma lógica em que o filme “(...) iria logo superar a pintura e diretamente inspirar a sua reelaboração da tela, da luz, e das relações de audiência sobre um objeto” (2007, p. 32). Ragona acrescenta:

Essa ênfase no potencial performativo do objeto estava já evidente em *Noguchi*, com os movimentos de câmera de Menken ativando o movimento potencial das características plásticas de uma escultura. (2007, p.32).

O movimento certamente está no mundo, nas coisas e no próprio corpo; não surgiu com o cinema, nem com a câmera. Contudo, Menken, no entanto, parece elaborar uma relação, bastante evidente nos dois filmes que acabamos de comparar, que determina face contrária a qualquer ideia de imagem em movimento como reprodução – a que permite ao filme não se revelar como artifício, para informar, narrar, suspender a percepção do funcionamento do dispositivo cinematográfico. Basta um erro de continuidade para que o espectador do cinema narrativo se incomode e, por vezes, até chame a atenção de quem está ao lado. Em Menken não há continuidade alguma em nenhum de seus filmes. Os objetos de seus filmes aludem a um trabalho que “(...) reposiciona a subjetividade cinemática, sobretudo durante este período como posto em acordo com os termos do lírico, olho poético da câmera, para dentro de uma experiência de objetos em vez de temas” (2007, p.38). Desse modo, que os objetos são o assunto central de seus filmes, preenchendo a tela e o movimento, e, assim,

são constantemente reelaborados como apelo visual; passam a ficar mais interessantes depois que Menken os filma, ao receber o tratamento de descontinuidade proporcionada pelo meio fílmico, que, em si, já é descontínuo (cada quadro é uma imagem, como nos lembra Menken).

A quebra de continuidade denuncia o dispositivo cinematográfico, que remete ao funcionamento do procedimento da filmagem, quando se filmam as cenas em momentos não consecutivos em relação ao roteiro. A montagem é culpada; a história pode perder a verossimilhança. “O que ocorre”, portanto, em todos os casos, não apenas quando há o erro de continuidade, é a experiência do filme segundo o procedimento do artifício fílmico, do ganho e da perda proporcionados, ora por seu ocultamento, ora por sua evidência. Por isso formulamos a pergunta e a provocação sobre “o que ocorre nos filmes de Menken”; para nós, está claro que há, em seu caso, o ganho por meio da evidência do filme como artifício, como estudo dos elementos lúdicos do fazer cinematográfico, das relações entre diferentes mídias, da “percepção da relação entre imagens estáticas e moventes.” (2007, p.38).

Voltemos, por fim, ao duelo de câmeras, nesta breve incursão final que busca revisar de forma sintética o que foi aqui trabalhado. Ragona publica seu texto após o lançamento do filme de Kudlacek mas, provavelmente, não o havia visto, levando-se em conta sua análise do contexto artístico de Menken, que busca aproximação de Menken com a arte *pop*. Nós, ao contrário, propomos um distanciamento entre as duas, justamente na análise dos filmes que se utilizam do *single-frame* (como naquele filme dedicado ao próprio Warhol). A descontinuidade proposta pelo duelo diz respeito ao encontro de dois artistas que celebravam os objetos, distanciando e aproximando a câmera de si mesmos em um jogo lúdico, como objetos da câmera. Mas enquanto Warhol parece querer, a todo custo, reproduzi-los, Menken, no entanto, quer transfigurá-los. Esse parece ser o desacordo essencial quando se distinguem os dois artistas.

E, assim como o *found-footage* do topo do edifício de Manhattan, os achados desse trabalho se configuram de forma multifacetada, como as próprias imagens do duelo e de toda a obra de Menken. Ora nos aproximando, ora nos distanciando de Menken para tentar compreendê-la, esse movimento físico do duelo parece refletir o esforço intelectual essencial para a produção teórica e crítica sobre essa realizadora, já que não pretendemos definir o que seria a obra de Menken segundo critérios preestabelecidos, mas, sim, problematizá-la enquanto obra cinematográfica *per se* – esforço pouco empreendido até o momento.

O duelo parece propor-nos esse movimento de avançar e retroceder o tempo todo, mas não “termina”, pois, o último plano ainda revela a continuidade do que acontece no topo do

edifício, de modo que o filme não narra nenhuma história, mas dá-se, a seu modo, por meio da relação dos artistas com a câmera.

Bibliografia

AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008.

BORGES, Cristian. “Mais perto do coração selvagem (do cinema)”. In: GONÇALVES, Osmar (org.). *Narrativas Sensoriais. Ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

BRAKHAGE, Stan. *Film at Wit's End. Eight Avant-Garde Filmmakers*. Nova York: McPherson, 1991.

_____. “Metáforas da Visão”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008.

_____. *Por un arte de la visión. Escritos Esenciales*. Buenos Aires: Eduntref, 2014.

CHARNEY, Leo. “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”. In: CHARNEY, Leo e R. SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção*. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

CRASE, Douglas. *Both: A Portrait in Two Parts*. Nova York: Pantheon Books, 2004.

DAGOINET, François. *Etienne-Jules Marey: La Passion de la trace*. Paris: Hazan, 1987.

DEREN, Maya. “Amateur Versus Professional”. *Film Culture*, n. 39, 1965, p. 45-46.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2014.

EPSTEIN, Jean. *Ecrits sur le cinéma*. Paris: Seghers, 1974.

_____. “Opinions sur le Cinématographe”. *Le rouge et le Noir*, julho de 1928, p. 27.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. *Los Gestos. Fenomenología e Comunicación*. Barcelona: Editorial Herder, 1994.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

JAMES, David E. *To free the cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

MACDONALD, Scott. *The garden in the machine. A field guide to independent films about place*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2001.

MEKAS, Jonas. “Elogio à Marie Menken: cine-poeta.” In: MOURÃO, Patrícia (org.). *Jonas Mekas*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

METZ, Cristian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MORAN, Patrícia. “A repetição da diferença. Jogos entre sons e imagens”. In: GONÇALVES, Osmar (org.). *Narrativas Sensoriais. Ensaaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

MOURÃO, Patrícia. *A invenção de uma tradição: caminhos da autobiografia no cinema experimental*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Programa em Meios e Processos Audiovisuais, 2016.

RAGONA, Melissa. “Swing and Sway. Marie Menken’s Filmic Events”. In: BLAETZ, Robin (org.). *Women’s Experimental Cinema. Critical Frameworks*. Durhan e Londres: Duke University Press, 2007.

SCHAPIRO, Meyer. *Mondrian. A dimensão humana da pintura abstrata*. São Paulo: Cosac Naif, 2001.

SITNEY, P. Adams. *Eyes Upside Down. Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. Nova York: Oxford University Press, 2008.

_____. “Interview with Marie Menken”. *Filmwise*, vol.5-6, 1965, p. 9-11.

_____. *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-2000*. New York: Oxford University Press, 2002.

TYLER, Parker. *Underground Film: A Critical History*. Nova York: Da Capo Press, 1995.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *Sétima Arte, um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

WILLIAMS, Raymond. *Televisão. Tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo Editorial/ PUC-Minas, 2016.

Anexo – Filmografia de Marie Menken

Visual Variations on Noguchi (1945)

Zenscapes (1957)

Hurry Hurry (1957)

Glimpse of the Garden (1957)

The Gravediggers from Guadix (1960)

Faucets (1960)

Mood Mondrian (1961)

Eye Music in Red Major (1961)

Drips in Strips (1961)

Bagatelle for Wilard Maas (1961)

Arabesque for Kenneth Anger (1961)

Moonplay (1962)

Here and there with My Octoscope (1962)

Notebook (1963)

Wrestlers (1964)

Lita's Party (1964)

Go! Go! Go! (1964)

Andy Warhol (1965)

Sidewalks (1966)

Lights (1966)

Watts with Eggs (1967)

Excursion (1968)

Women in Touch (1970)