Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes

Theo Costa Duarte

**O cinema de vanguarda em diálogo
com as artes visuais: contrastes e
paralelos em experiências brasileiras
e norte-americanas (1967-1971)**

São Paulo
2017

Theo Costa Duarte

O cinema de vanguarda em diálogo com as artes
visuais: contrastes e paralelos em experiências
brasileiras e norte-americanas (1967-1971)

Tese apresentada à Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutor pelo Programa de
Meios e Processos Audiovisuais.

Área de concentração: História, Teoria e Crítica
Orientador: Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Jr.

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2017

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.

Duarte, Theo Costa

O cinema de vanguarda em diálogo com as artes visuais: contrastes e paralelos em experiências brasileiras e norte-americanas (1967-1971) / Theo Costa Duarte. -- São Paulo:

T. C. Duarte, 2017.

288 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Rubens Luis Ribeiro Machado Jr.

Bibliografia

1. Cinema experimental 2. Cinema marginal 3. Minimalismo
4. Hélio Oiticica 5. Cinema estrutural I. Luis Ribeiro
Machado Jr., Rubens II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Folha de Aprovação

Theo Costa Duarte

O cinema de vanguarda em diálogo com as artes visuais: contrastes e paralelos em experiências brasileiras e norte-americanas (1967-1971)

Tese apresentada à Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutor pelo Programa
de Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Assinatura: _____

Agradecimentos

Principalmente ao professor Rubens Machado, pela orientação bastante aberta e compreensiva as diversas mudanças de percurso. E a todos os colegas do grupo de pesquisa História da Experimentação no Cinema e na Crítica.

Ao professor Ricardo Fabbrini pelas valiosas contribuições na qualificação. E ao Mateus Araújo pelas diversas contribuições, conselhos, os filmes e amizade.

À Dária Jaremchuk, Sérgio Martins e Luiz Carlos Jr. pelas sugestões de percursos e pelas críticas atentas ao trabalho – e que infelizmente não pude absorver na versão final da tese.

Ao Neville e ao Geraldo Veloso, pelos filmes, entrevistas e generosidade.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida.

À Ariane Pereira, Marcelo Lopes e todo o Projeto Hélio Oiticica. Ao Hernani Heffner e à Cinemateca do MAM. Ao Bruno Safadi e ao Júlio Bressane.

Aos meus pais.

À Rafaela Biff e Livia Lima pela revisão atentíssima e ao Andrés Schaffer pela tradução de dezenas de citações.

Aos professores Natalia Brizuela e Jeffrey Skoller que fizeram o que puderam.

À biblioteca da Faculdade Oswaldo Cruz.

Ao pessoal do Caipi, do Urubu de Lúcifer, de GuaraParis, e “do cinema”, pelas alegrias.

À Livia, Carlão, Davis, Luisa, Lila, Marina, Patrícia, João, Ruth, Jeanne, Nikola, Affonso, Elisa, Rogério, Kirlian, Rita, Sara e Fernando, pela amizade e interlocução.

À Maria pela amizade e pelas muitas ajudas do início ao fim do doutorado – da matrícula a entrega da versão corrigida! Ao Haddad.

À Viviane que me convenceu a fazer a inscrição para o doutorado.

A todo mundo que esqueci de agradecer e que merecia.

Resumo

DUARTE, T. C. **O cinema de vanguarda em diálogo com as artes visuais: contrastes e paralelos em experiências brasileiras e norte-americanas (1967-1971)** 2017. 274 p. il. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

O objetivo da tese é discutir e analisar filmes realizados entre 1967 e 1971 que, ainda no estrito campo do cinema, estabeleciam franco diálogo com as experiências mais recentes das vanguardas nas artes visuais. Os dois eixos da investigação se referem a produções de duas vertentes cinematográficas contemporâneas que se consolidaram em Nova York e no Rio de Janeiro sob os rótulos de “Cinema estrutural” e de “Cinema marginal”, respectivamente. Ambas tendências, qualificadas como “cinema experimental”, surgiam no rastro de vanguardas artísticas com fortes desdobramentos nas artes visuais, no que ficou conhecido como minimalismo nos Estados Unidos e o um “pós-tropicalismo” ou *marginália* no Brasil.

Nos filmes que podem ser tomados como mais representativos desta relação – *Wavelength* (1967), de Michael Snow; *Serene Velocity* (1970), de Ernie Gehr; *Mangue Bague* (1971), de Neville d’Almeida e *Lágrima-Pantera, a Míssil* (1971), de Júlio Bressane – busca-se analisar as principais operações formais a partir de questões e posicionamentos provindos de tendências das artes visuais ao lado de discussões teóricas cinematográficas, principalmente aquelas relativas à vanguarda no cinema. No segundo eixo, aproxima-se as contemporâneas experiências de Hélio Oiticica no cinema e em demais meios audiovisuais. Acompanhada desta análise formal buscamos situar estas obras no percurso de seus autores e no contexto artístico e cultural no qual se inseriam. Propõe-se assim, ao final, observar os paralelos e contrastes entre essas experiências e as razões de suas descontinuidades.

Palavras-chave: Cinema Experimental; Cinema Marginal; Hélio Oiticica; Minimalismo; Michael Snow; Ernie Gehr; Júlio Bressane; *Wavelength*; *Serene Velocity*; *Mangue Bague*; *Lágrima-Pantera*.

Abstract

DUARTE, T. C. **The avant-garde cinema in dialogue with the visual arts: contrasts and parallels in Brazil and North-America (1967-1971)** 2017. 274 p. il. Thesis (Doctorate) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

The main purpose of the thesis is to discuss and analyse films from the late 60's and early 70's that, although in the strict field of cinema, established a frank dialogue with the most recent experiences of the avant-garde. The two axes of the investigation refer to productions of two contemporary cinematographic strands that took place in New York and Rio de Janeiro known respectively as "Structural film" and "Cinema marginal". Both tendencies, usually considered in the same field of an "experimental cinema", emerged after and in direct association with the artistic avant-garde tendencies with strong ramifications in visual arts, like what became known as minimalism in the US and the "post-tropicalism" or *marginália* in Brazil. In the films that can be taken as the most representatives of this link - *Wavelength* (1967), by Michael Snow; *Serene Velocity* (1970), by Ernie Gehr; *Mangue Bangue* (1971), by Neville d'Almeida and *Lágrima-Pantera, a Míssil* (1971), by Júlio Bressane – we seek to analyse its main formal operations based on questions and standings derived from contemporary visual arts tendencies next to theoretical discussions specifically cinematographic, especially those related to avant-garde cinema. On the second axis, the closeness with the contemporary experiences of Hélio Oiticica in film and in other audiovisual media is one of the focus. Accompanied by this formal analysis we also seek to situate these works in the path of their authors and in its artistic, cultural and political context in which they were placed. It is thus proposed, at the end, to observe the parallels e contrasts between these experiences and the reasons of their discontinuities.

Keywords: Experimental film; Cinema Marginal; Hélio Oiticica; Minimalism; Michael Snow; Ernie Gehr; Júlio Bressane; *Wavelength*; *Serene Velocity*; *Mangue Bangue*; *Lágrima-Pantera*.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
1. Michael Snow nas ondas do minimalismo e da vanguarda do cinema.....	11
1.1 Snow e a pintura modernista.....	12
1.2 <i>Walking Woman</i>.....	22
1.3 <i>New York Eye and Ear Control</i>.....	26
1.4 Snow e a vanguarda do cinema americano.....	31
1.5 Vanguarda no cinema e expressionismo abstrato.....	35
1.6 Minimalismo.....	39
1.7 Os objetos de Snow e o minimalismo.....	50
1.8 <i>Wavelength</i>.....	63
1.9 As ondas de <i>Wavelength</i>.....	75
1.10 Warhol e a duração como forma	78
1-W Fotogramas de <i>Wavelength</i>.....	89
2. <i>Serene Velocity</i>.....	95
2.1 <i>Serene Velocity</i> e a composição não relacional.....	103
2.2 Condições de possibilidade do cinema.....	113
2.3 Composição serial e <i>ready-mades</i> formais.....	118
2.4 Percepção do tempo em <i>Serene Velocity</i>.....	121

3. <i>Mangue Bangue</i> na subterrânia.....	124
3.1 Oitica: trajetória à margem.....	128
3.2 Cinema brasileiro à margem.....	140
3.3 Experiências audiovisuais pré- <i>Mangue Bangue</i>	142
3.4 Produção de <i>Mangue Bangue</i>	150
3.5 O filme.....	154
3.6 <i>Mangue Bangue</i> filme-limite.....	170
3-M Fotogramas de <i>Mangue Bangue</i>	180
 4. Re-visão de <i>Lágrima-Pantera</i>.....	182
4.1 <i>Lágrima-Pantera</i> , cinema amador.....	192
4.2 <i>Lágrima-Pantera</i> , fragmento.....	196
4.3 Marginais no inferno de Wall Street.....	206
4.4 Poética de Sousândrade e cinema: aproximação.....	213
4.5 Do inferno aos ninhos.....	218
4.6 O passado e o presente das imagens.....	227
 5. Confluências e paralelos: uma tentativa de conclusão.....	232
5.1 A institucionalização e o contexto brasileiro.....	245
 Referências Bibliográficas.....	259
 Anexos.....	282

Introdução

No ensaio “Moderno?”¹ Jacques Aumont discute as relações que o cinema moderno estabelecia ao fim dos anos 1960 com o modernismo em outros campos artísticos. Para o autor, dessa década até o imediato pós-1968, “se deu o que há de mais vivo na possibilidade modernista em cinema. O momento em que o cinema, permanecendo uma arte de massa, parecia querer se aproximar das liberdades e dos engajamentos da arte em geral”.² Se a aproximação entre o modernismo e um cinema voltado à distribuição comercial, em razão de diversos fatores, cessaria neste momento histórico, algumas experiências cinematográficas à margem desse cinema moderno persistiriam no diálogo com as demais artes. Para Aumont, o cinema de vanguarda dos anos 1960 não somente estava mais próximo da arte modernista, como também estava “preocupado em incorporar até mesmo seus valores mais específicos”³ como a cor, a pincelada e a matéria da pintura. De modo que, para ele, nunca o cinema esteve tão perto de se encontrar realmente no seio da arte como no cinema *underground* norte-americano dos anos 1960 por meio de cineastas como Stan Brakhage.⁴

A partir dessa intuição, me interessou compreender melhor por que e como os vários cinemas de vanguarda desse período buscaram apropriar-se e reinventar parâmetros então caros às vanguardas artísticas de outros meios, notadamente as tendências das artes visuais. Um processo ainda pouco discutido e explorado, sobretudo se comparado às pesquisas em torno de vanguardas artísticas contemporâneas ou mesmo a práticas audiovisuais, como a videoarte.⁵

Entende-se aqui em sentido restrito o que seria um cinema experimental ou de vanguarda, relevando-se para isso a integração de características formais, modos de produção, exibição, circulação, recursos técnicos, valores, espaços, instituições,

¹ Jacques Aumont, *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus, 2008, p. 53.

² Id., *ibid.*, p. 53.

³ Id., *ibid.*, p. 57.

⁴ Id., *ibid.*, p. 59.

⁵ Para uma discussão sobre as razões da negligência da história e crítica de arte em relação ao cinema experimental, ver Carlos Kase, *A Cinema of Anxiety: American Experimental Film in the Realm of Art (1965-75)*. 2009. 447f. Tese (Doutorado em Critical Studies) – University of Southern California, Los Angeles, 2009.

aspirações e discursos, como detalharemos, sempre no sentido de maior autonomia e liberdade expressiva ante a hegemonia do cinema narrativo-representativo-industrial. Assim, em suas diversas tendências, esse cinema caracterizou-se pela recusa ao sistema industrial de produção e circulação e, no plano formal, pela exploração de aspectos alheios ao drama da comunicação – as tramas, os conflitos entre personagens, os encadeamentos dramáticos, as narrativas, enfim, as dinâmicas dramatúrgicas convencionais, provenientes de certa literatura e teatro, determinantes e normativas para o cinema industrial.

Interessou-me compreender as singularidades dessas experiências ocorridas tendo em vista ainda a inserção no campo específico do cinema – que previa a exibição linear da obra em salas escuras, com uma duração padrão linear imposta; a restrição do movimento do espectador e o diálogo com as tradições cinematográficas. Insistência curiosa dado que as vanguardas as quais se aproximavam ou mesmo pertenciam, rompiam com o paradigma modernista de autonomia e de distinção dos meios, expandindo os suportes materiais e os lugares de ação para a prática artística, eventualmente em domínios interdisciplinares ou indeterminados. Além disso, no mesmo período histórico surgiam a videoarte, o “audiovisual”, o cinema expandido e ganhavam força os chamados “filmes de artista”; meios nos quais também se interligavam elementos do cinema e das artes visuais, mas que partiam, se concentravam e privilegiavam as formas do segundo polo, assim como se inseriam em sua tradição e em seus modos de circulação, exibição e capitalização.

Nesse panorama, também a partir dos anos 1960 muitos artistas plásticos, mas também fotógrafos, músicos, *performers*, dedicarão parte considerável de seus esforços ao cinema. Se em toda a história do cinema experimental, ao menos desde as primeiras vanguardas, grande parte dos filmes foi realizada por artistas plásticos interessados na nova mídia – assim como, em menor grau, por poetas, dramaturgos e demais artistas de vanguarda que buscavam no cinema potências pouco exploradas pelo hegemônico cinema industrial –, nessa década o afluxo se intensifica dado o aparecimento das neovanguardas, do barateamento dos equipamentos e materiais, popularização de equipamentos semiprofissionais ou amadores, e, por fim, pela tímida consolidação de um campo à parte de cinema experimental em algumas das maiores cidades dos Estados Unidos e da Europa Ocidental. Dado o já apontado interesse de artistas pela prática em indistintos meios e

suportes materiais, o cinema tornava-se, como afirma Bruce Jenkins, “uma espécie de língua franca da vanguarda”.⁶

Notabilizam entre os artistas de vanguarda que buscaram nesse período experimentar profundamente com essa mídia e sua linguagem Carolee Schneeman, Robert Morris, Marcel Broodthaers, Yvonne Rainer, Richard Serra, Michael Snow, Tony Conrad, Yoko Ono, Hollis Frampton, e, no Brasil, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Antônio Dias, Miguel Rio Branco, Nelson Leirner, entre outros. No entanto, a figura-chave dessa “passagem” para o cinema foi Andy Warhol, que a partir de 1963 realizou dezenas de filmes experimentais junto a colaboradores e a comunidade marginal que frequentava a sua *Factory*, chegando mesmo a interromper por um breve período a produção de novas pinturas que antes haviam lhe dado reconhecimento para se dedicar apenas ao cinema. Esse movimento do artista não somente chamou a atenção para todo o obscuro meio do cinema *underground*,² como também motivou demais artistas plásticos a seguirem o mesmo caminho, como alguns dos acima citados,⁷ por certo mudando os rumos desse campo. Como veremos, importantes propostas formais do cinema experimental realizado a partir do fim dos anos 1960 teriam também nos filmes de Warhol antecessores diretos e indiretos.

Observando-se a heterogeneidade de propostas que poderiam fazer parte do *corpus* da pesquisa ative-me a obras representativas de duas importantes vertentes cinematográficas experimentais que ocorreram paralelamente, sem diálogo entre si, entre os anos de 1967 e 1973: o cinema estrutural norte-americano e o cinema marginal no Brasil.⁸ Ambas tendências – assim denominadas e consideradas como movimentações

⁶ Bruce Jenkins, “The “Other” Cinema: American Avant-Garde Film of the 1960s”, in Kerry Brougher, Jonathan Crary e Russell Ferguson (orgs.), *Hall of Mirrors: Art and film since 1945*. Nova York: Monacelli, 1996, p. 202.

⁷ Foram frequentes entre os artistas que realizariam filmes experimentais nas décadas de 1960 e 1970 a expressão de débito em relação a Warhol, mesmo que esse se resumisse ao estímulo à prática artística em meios audiovisuais, como para Richard Serra: “Seeing *Chelsea Girls* and Yvonne’s [Rainer] *Hand Film* (1966) I felt that making film was open to me. Up to that point, I’d felt a deference for film, and maybe I was a little bit frightened of it; I wouldn’t have picked up a camera. [...] Warhol’s great freedom to pick up the camera the way he did, with the detachment that he had, made it seem possible, made it seem like something I could really entertain.” Richard Serra, “The Films of Richard Serra: An Interview”. *October*, n. 10, outono, 1979, pp. 68, 74. Como veremos, Hélio Oiticica teria uma reação semelhante ao conhecer os filmes de Warhol.

⁸ Apesar da excepcionalidade de *A margem* (Ozualdo Candeias, 1967), Fernão Ramos situa de forma indicativa em seu estudo o Cinema Marginal entre os anos de 1968 (realização dos primeiros filmes) e 1973 (volta do exílio dos realizadores e prosseguimento das carreiras individuais fora de um “movimento coeso”). Ismail Xavier considera o período entre 1969 e 1973. Paul Arthur localiza o apogeu do Cinema Estrutural entre os anos de 1967 (lançamento de *Wavelength*) e 1972 (conclusão dos *Hapax Legomena*, de Hollis Frampton). David E. James afirma que em 1974 o movimento estaria esgotado. Fernão Ramos,

coesas *a posteriori*, à revelia de grande parte de seus integrantes – propuseram intensas e renovadoras imbricações de propostas artísticas então restritas à outros campos, mas ainda nos limites constituídos do cinema, isto é, sem perder de vista as consideradas especificidades e as potencialidades desse meio. No entanto, evidentemente os filmes se diferenciaram sobremaneira, pois surgiram em contextos geográficos, artísticos, culturais, institucionais muito distintos, como pretende-se analisar e comparar.

A trajetória dos cineastas que integravam essas tendências também se diferia. A princípio, indica-se que a produção desses filmes e os diálogos com propostas artísticas de vanguarda, que tomamos como análogas, ocorriam, de um lado, em um momento e lugar centrais no panorama artístico internacional (Nova York), um terreno amplamente institucionalizado e de relativa liberdade de criação. Do outro, a difícil interlocução em uma localidade periférica (Rio de Janeiro ou em condição de exílio artístico), em um momento de esvaziamento, dispersão e de interrupção de processos de criação em razão do contexto político repressivo. Observa-se também, como exemplo, que os filmes a serem analisados de ambas as tendências são por certo devedores do cinema de Warhol, no entanto, por razões distintas: os filmes “estruturais” apoiam-se em seu antissubjetivismo e, como nos primeiros filmes do artista, valem-se da modulação perceptiva dos espectadores por meio de longos planos inativos em “tempo real”. Já os realizadores brasileiros, ligam-se ao despojamento quase primitivo, próximo ao cinema amador, de Warhol, que também os serve para uma aproximação menos mediada com subculturas marginais de seu entorno.

Pretende-se, assim, ao aproximar e comparar obras e processos contrastantes, trazer à tona as singularidades dessas experiências. E, ao observar as demais semelhanças entre elas, empreender uma compreensão mais detida do contexto geral de transformações do cinema experimental nesse período. Nessa comparação, busca-se também melhor compreender como esses diferentes processos se inseriam e eram afetados pelo contexto institucional mais imediato, que demarcava o campo de possibilidades em termos formais, de projeção pública e de continuidade dos esforços desses realizadores.

Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 12-13. Ismail Xavier, *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 68. Paul Arthur. *A Line of Sight: American Avant-Garde Film since 1965*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005, p. 80. David E. James, *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press, 1989, p. 263.

No eixo “brasileiro” da pesquisa analisamos obras que propuseram diretamente o diálogo com as artes visuais, em experiências que, infelizmente, tiveram uma ressonância tardia ou nula no cenário artístico nacional. O foco de análise são filmes que tiveram a participação direta e indireta de Hélio Oiticica (*Mangue Bangue e Lágrima Pantera*) e que também dialogavam com conceitos, formas e proposições até então incomuns no meio cinematográfico brasileiro, provenientes de práticas artísticas experimentais das artes visuais e do próprio cinema de vanguarda. Leva-se em consideração que no período que precede a realização desses filmes ocorrem intensas transformações na prática artística no Brasil, ganhando força algumas daquelas reunidas sob o rótulo de “experimental”, como as proposições do artista carioca. Como resume Ligia Canongia, o termo serviria tanto para designar, como ocorria também na contraparte vanguardista norte-americana, “a livre experimentação com novas mídias e novos procedimentos, quanto para pontuar a experiência sensível, que passa necessariamente pelo corpo”.⁹

Sabendo que ambas produções dialogavam diretamente com questões trazidas à baila por Oiticica, pretende-se aproximar as suas operações formais das proposições e produção teórica do artista no período. A semelhança entre os dois filmes poderia ser em parte explicada, como buscaremos esclarecer, em razão da interlocução que os dois realizadores travavam no momento de ideação e realização com o artista e, como cremos, pela apropriação de suas ideias em torno de estruturas e proposições experimentais.

Na aproximação a ser realizada com as propostas de Oiticica – que também serão apresentadas neste trabalho –, pretende-se correlacionar essa produção cinematográfica com as demais movimentações neovanguardistas das artes e do cinema dos anos 1960, com as quais guardava relações de relevo. Em particular, com movimentações artísticas que o cinema brasileiro moderno estava até então afastado, possivelmente em razão da centralidade para este das ideias de nacional e popular. Pretende-se também apontar para a singularidade desse panorama estético na comparação com demais propostas internacionais.

Preliminarmente, podemos apontar alguns desses interesses compartilhados que animavam os trabalhos do artista e desses cineastas. Há, por exemplo, o interesse comum por formas que exigiriam a participação ativa dos espectadores, seja pela interpelação, seja pela agressão, buscando-se romper com a relação contemplativa desses com a obra.

⁹ Ligia Canongia, *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 55.

Há também um interesse pela experimentação livre de amarras institucionais, acompanhada de um elogio do “amador”, da informalidade, do inacabamento e de práticas, técnicas e suportes anti-industriais que possibilitavam um registro de maior espontaneidade; também uma abertura para colaborações e para a criação coletiva na construção das obras; a proeminência de uma dinâmica processual, experimental na composição; a atenção e incentivo ao gesto e às *performances* dos corpos na criação artística, garantindo à improvisação papel fundamental.

No eixo “norte-americano”, analiso os principais filmes de dois artistas associados de forma imediata ao “cinema estrutural”. Primeiramente, *Wavelength* (1967), do canadense Michael Snow. Para os objetivos propostos, traço o contexto da complexa trajetória artística desse realizador, da produção em pintura, escultura e cinema; de sua inserção no cenário artístico nova-iorquino a partir de 1961, seja no campo das artes plásticas, onde ganhava força a dita arte minimalista, seja no campo do cinema *underground*. Busca-se compreender como essas obras dialogavam e também se diferenciavam da produção desses campos, sem perder de vista a singularidade do percurso de Snow nesse contexto. Para isso, foco-me na fatura formal do filme; como os procedimentos utilizados se relacionavam e se apropriavam das questões e discussões contemporâneas, tendo em vista as diferenças e especificidades dos meios artísticos.

De *Wavelength*, considerado a “obra-prima” do que se tornaria conhecido como cinema estrutural, recuperaremos parte da extensa recepção crítica que propôs distintas interpretações de fundo fenomenológico, formalista, narratológico etc. Pretende-se também discutir como a obra conjugava determinados aspectos presentes nos trabalhos anteriores de Snow como pintor e a sua transformação no diálogo com as proposições do mesmo período dos artistas minimalistas e do cinema de vanguarda. Em comparação com obras de Brakhage, Baillie, Anger, entre outros, mostraremos como o filme rompia com as formas anteriores de um cinema poético ou lírico predominantes no meio *underground*. Um fator fundamental de distinção entre *Wavelength* e estes filmes experimentais é exatamente a apropriação e a reinvenção de parâmetros das artes plásticas até então ausentes na produção cinematográfica.

O mesmo faremos em relação a *Serene Velocity* (1970), de Ernie Gehr, indicando a singularidade do percurso de seu autor e as tensões que estabelece tanto com a arte minimalista, quanto com certas afirmações modernistas e românticas no campo do cinema de vanguarda norte-americano. Nos deteremos, sobretudo, no modo particular de

composição do filme, em suas operações formais e na forma como busca interpelar os espectadores. Para esse fim, compararemos o filme não somente com *Wavelength*, mas com obras que também se encontravam em uma passagem entre um modernismo autorreflexivo e um minimalismo “literalista”, que ganha sua melhor forma nos trabalhos do pintor norte-americano Frank Stella.

Antes de nos determos nos filmes, torna-se necessário uma breve introdução ao denominado “cinema estrutural” e uma justificativa para não adotarmos o termo nas análises dos filmes norte-americanos aqui discutidos.

Na segunda metade da década de 1960 surgia no cinema *underground* nova-iorquino um conjunto de filmes caracterizados pela simplicidade e sistematicidade de suas estruturas formais, colocadas em primeiro plano, acima de qualquer conteúdo simbólico ou narrativo. Organizadas de modo aparentemente impessoal, essas obras se distinguiam de forma evidente da tradição do cinema de vanguarda norte-americano, marcado até então por filmes poéticos, de forte caráter subjetivo e imaginativo, como aqueles realizados por Maya Deren, Stan Brakhage e Kenneth Anger. Nesse primeiro momento, filmes como *The Flicker* (Tony Conrad, 1965), *Ray Gun Virus* (Paul Sharits, 1966), *Wavelength* (Michael Snow, 1967), *Sailboat* (Joyce Wieland, 1967) ganharam destaque nas sessões da Film-Makers’ Cinematheque de Nova York e no circuito de exibição do cinema de vanguarda dos Estados Unidos. Nas publicações voltadas à essa produção, como as colunas de Jonas Mekas no *Village Voice* e a revista *Film Culture*, a originalidade desses filmes foi celebrada e o grupo de realizadores apontados como a linha de frente da renovação desse cinema.¹⁰

Em um ensaio publicado em 1969, o crítico P. Adams Sitney descrevia e definia esse conjunto de filmes como “estruturais”, considerando-os como uma tendência particular e predominante no cinema de vanguarda americano no período. Para Sitney, a tendência estrutural tinha “repentinamente surgido”¹¹ e se desenvolvido em aparente

¹⁰ Cf. Jonas Mekas, “Sobre os cine-estruturais” e “Mais sobre forma, estrutura e proporção”, in Patrícia Mourão (org.), *Jonas Mekas*. São Paulo: CCBB, 2013, pp. 115-19 [publicados originalmente em 22 e 29 de maio de 1969]; P. Adams Sitney, J. Mekas, “Conversation with Michael Snow”. *Film Culture*, n. 46, outono de 1967, pp. 1-4.

¹¹ P. A. Sitney, “Structural Film”. *Film Culture*, n. 47, 1969, p. 1.

contraposição, mas efetiva continuidade com as formas de um cinema “visionário” norte-americano que o antecedia. Os formatos (*shapes*) desses filmes seriam predeterminados e simplificados, sendo esta a primeira e principal impressão dada aos espectadores. Enfatizadas as formas de modo sistemático, os conteúdos eram mínimos e subordinados a contornos preestabelecidos. Ainda segundo o autor, de modo geral, os filmes estruturais seriam caracterizados pelo uso de algumas das seguintes operações: o efeito *flicker*, a repetição em *loop*, a câmera fixa e a refilmagem da tela.

Originado de forma tática para definir e circunscrever uma prática cinematográfica em meio a outras, o ensaio original se posicionava de forma contingente, respondendo criticamente aos filmes dessa tendência antes da realização de obras fundamentais como *Zorns Lemma* (Hollis Frampton, 1970), *La Région Centrale* (Michael Snow, 1971) e *Serene Velocity* (Ernie Gehr, 1970) e excluindo experiências anteriores e paralelas realizadas na Europa e mesmo nos Estados Unidos.¹² Sitney também desconsiderava nesse ensaio as relações entre esse cinema e a ascensão de uma arte minimalista no mesmo período, afirmando serem de pouca importância para a sua compreensão¹³ – o que, ao menos nas obras que pretendemos analisar, trata-se de um evidente equívoco.

O ensaio e a terminologia também foi logo criticada por seu reducionismo, imprecisão e por confundir práticas, formas, propósitos e procedimentos técnicos distintos que não poderiam ser reunidos em um mesmo termo.¹⁴ Um autor como Bruce

¹² Críticos europeus como o inglês Malcolm LeGrice, a alemã Birgit Hein e o francês Dominique Noguez criticariam a perspectiva “americanocentrista” de Sitney indicando uma tendência internacional no cinema experimental em direção a um “novo filme formal” que exploraria os próprios materiais e o dispositivo cinematográfico. Mencionariam o trabalho de realizadores que despontavam no mesmo período ou que antecederiam os filmes estruturais norte-americanos como Kurt Kren, Peter Kubelka e Peter Weibel (Áustria), Werner Nekes, Lutz Mommartz, Birgit e Wilhelm Hein (Alemanha), Ryszard Wasko e Josef Robakowski (Polônia) e Peter Gidal e Malcolm LeGrice (Inglaterra). George Maciunas criticaria o autor por ignorar até mesmo filmes semelhantes realizados em Nova York, fora do círculo da “Film-makers Cinematheque”.

¹³ P. A. Sitney, “Structural Film”, *Film Culture Reader*. Nova York: Praeger, 1970, pp. 328-29. Nesse mesmo artigo Sitney já posicionava os “filmes de artista” de Robert Morris, Richard Serra e Bruce Nauman – artistas considerados minimalistas ou pós-minimalistas – “no meio do caminho” entre os filmes do Fluxus e os filmes estruturais. Em artigo publicado originalmente no mesmo ano Sitney começa a aproximar em alguns pontos os filmes de Michael Snow e os trabalhos de toda a constelação de artistas associados ao minimalismo (os músicos La Monte Young e Terry Riley, a coreógrafa Yvonne Rainer). No entanto, os filmes de Snow permaneceriam sendo analisados pelo autor à luz da tradição romântica do cinema de vanguarda, visto como um domínio estético distinto. Id., “Michael Snow’s Cinema”, in *The Essential Cinema: Essays on Films in the Collection of Anthology Film Archives*. Nova York: New York University Press, 1975.

¹⁴ B. Jenkins, “A Case against Structural Film”, in *Journal of the University Film Association*, Vol. 33, no. 2, Spring, 1981, p. 9; 12. Paul Arthur, “Structural Film: Revisions, New Versions, and the Artifact. Part two”. *Millennium Film Journal*, n. 4, v. 5, 1979, p. 122.

Jenkins explicaria a inconsistência da classificação e da análise em razão da ambição de Sitney de construir um modelo axiomático a partir de um campo não tão homogêneo como considerava, forçando a existência de denominadores comuns entre os quais se encontravam apenas discretas relações. Jenkins também considerava que essa classificação poderia levar à simplificação histórica ou a interpretações homogeneizantes das obras, como de fato ocorreu.

Assim, apesar do termo ainda ser útil para se referir a um conjunto de filmes surgidos em um mesmo ambiente e momento histórico, com algumas características comuns acima referidas, realizados em um mesmo estilo de produção por artistas que possuíam preocupações comuns, que dialogavam entre si e compartilhavam uma sensibilidade particular, distinta da predominante no cinema de vanguarda americano, evitaremos o seu uso neste trabalho.

Considerando as inconsistências dessa categorização; a inevitável necessidade de apresentação e discussão da natureza dessas inconsistências e da extensa polêmica gerada a partir do ensaio para o seu uso, apenas o utilizaremos como baliza introdutória para o entendimento de um contexto aproximado em que as obras que pretendemos analisar, em suas singularidades, potências e afinidades pouco ou nada elucidadas por meio dessa categorização, se inseriam.¹⁵ Não nos parece necessário, portanto, buscarmos aqui uma definição precisa, uma compreensão ampla, generalizante de todo o conjunto de obras afins (ou não).

O mesmo não o faremos com o termo “cinema marginal” no outro eixo de pesquisa. Apesar de também poder levar a reduções e simplificações históricas, ter provocado semelhantes polêmicas e ser alvo de diversas críticas a serem consideradas, principalmente de seus próprios integrantes, o termo – em razão de sua riqueza semântica, indicação de afinidades insuspeitas e sensibilidades estético-políticas comuns e das discussões em seu entorno – pode oferecer algumas chaves importantes de compreensão almejadas nessa pesquisa, observando-se que também não se fará necessário o seu uso como categoria generalizante ou operador teórico de grande peso. Se considerado o contexto comum de realização das obras dessa “tendência”, assim como algumas características generalizáveis, nos importará ainda mais os procedimentos formais dessas

¹⁵ Para a compreensão das discussões e polêmicas em torno do termo sugiro o meu próprio ensaio “O cinema estrutural norte-americano (1965-1972): sobre os debates em torno do termo”, in Theo Duarte e Patrícia Mourão (orgs.), *Cinema estrutural*. São Paulo: Aroeira, 2015.

obras e pontos de contato com aqueles então restritos às artes visuais, singulares ou não em relação ao conjunto do qual faziam parte.

1. Michael Snow nas ondas do minimalismo e da vanguarda do cinema

Para o artista canadense Michael Snow, o filme *Wavelength* seria a soma de todas as suas ideias estéticas postas em prática anteriormente em diversos campos artísticos, como pinturas, esculturas, fotografias, filmes e música – como pianista de jazz. Essa única obra reuniria as suas preocupações formais então dispersas em diferentes meios ou apenas como concepção, solidificando-as nesse meio específico. Desde a sua primeira exibição para grande público, em dezembro de 1967, no quarto festival internacional de cinema experimental de Knokke-le-Zoute, na Bélgica (no qual ganhou o prêmio principal), o filme foi considerado um divisor de águas para o cinema de vanguarda e angariou reconhecimento crescente de cineastas, artistas e ensaístas. *Wavelength* foi tido como a obra mais significativa de uma nova tendência do cinema experimental, denominada *cinema estrutural*, e sua ascendência extrapolou esse restrito campo artístico, indicando inovações na música, escultura e cinema expandido.¹⁶ No campo crítico e teórico, o filme deu ensejo a um sem número de análises e interpretações, sendo lido em perspectivas modernistas, estruturalistas, fenomenológicas etc., que atentaram para as soluções formais e narrativas, a estrutura processual, os elementos autorreferenciais, os modos de incorporação da percepção e cognição espectral, e até mesmo os modos de espacializar as dinâmicas cognitivas dos filmes de suspense hollywoodianos. A mais conhecida dessas análises é a feita por Annette Michelson em “Toward Snow”, em que trata a estrutura formal do filme como isomórfica à forma narrativa cinematográfica e, ao mesmo tempo, a certas estruturas e processos da consciência.¹⁷

Não se pretende aqui, no entanto, fazer um apanhado da extensa recepção crítica e dos inúmeros estudos específicos sobre *Wavelength*, trabalho de fôlego ainda não realizado. Interessa-nos especificamente compreender o percurso do realizador no meio

¹⁶ Cf. Richard Serra e Annette Michelson, “The Films of Richard Serra: An Interview”. *October*, n. 10, autumn 1979, pp. 70-104; Steve Reich, “Wavelength by Michael Snow”, in Jim Shedden (org.), *Presence and absence: the films of Michael Snow 1956-1991*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1995, pp. 91-93; Anthony McCall, “Notes to Line Describing a Cone” *EXPRMNTL* n. 5, 46, Knokke-Heist, dezembro, 1974; Gene Youngblood. *Expanded Cinema*. Nova York: E.P. Dutton, 1970.

¹⁷ “O cinema é uma metáfora recorrente no discurso contemporâneo sobre a natureza da consciência, e certas obras cinematográficas, por sua forma constitutiva e reflexiva, são como analogias da consciência, como se a investigação sobre a natureza e os processos da experiência encontrassem na forma artística deste século uma forma de expressão extraordinária, excepcionalmente direta.” A. Michelson, “Em direção a Snow”, in Theo Duarte e Patrícia Mourão (orgs.), *Cinema estrutural*. São Paulo: Aroeira, 2015, p. 179.

das artes visuais e do cinema de vanguarda nova-iorquino, e como as proposições do autor se transformaram (em diálogo e em conflito) com esses contextos específicos até a realização do filme. Pretende-se discutir como a obra conjugava determinados aspectos presentes em seus trabalhos anteriores como artista plástico e a sua transformação no diálogo com as proposições feitas no mesmo período por artistas minimalistas e pelo cinema de vanguarda. A importância do minimalismo para o filme – o modo, incomum na época, de apropriação e reinvenção de parâmetros e conceitos até então restritos às artes plásticas –, tema muitas vezes sugerido, porém pouco abordado em profundidade, será o eixo principal da análise. Busca-se também compreender as razões pelas quais o realizador construiu a sua obra ainda no campo do cinema, para ser exibida em salas, em um momento de fortalecimento do “cinema expandido” e do êxodo de cineastas para o campo das artes visuais.

1.1 Snow e a pintura modernista

No fim dos anos 1950, ainda bastante ativo como pianista em conjuntos de jazz em Toronto, Snow também se dedicava à pintura. Suas preocupações pictóricas de então estavam próximas àquelas dos expressionistas abstratos americanos, o que se revelava, por exemplo, em seu interesse pela gestualidade (visto em trabalhos como *Blues in Place* (1959) e *Secret Shout* (1960 (**Figuras 1.1 e 1.2**)). Como afirma Kellman, nesse período Snow isolava e expunha elementos característicos (mas não exclusivos) do expressionismo abstrato – “as pinceladas salpícentes, gotejamento, linhas caligráficas, planos coloridos, finas linhas de contorno, e manchas escovadas de cor – tudo separado e rebalanceado na presença assumida da superfície, do limite da tela, e de uma grade visível ou implícita”.¹⁸ Acompanhando atentamente as realizações dos artistas baseados em Nova York, como Willem de Kooning, Mark Rothko, Barnett Newman e Franz Kline, Snow mantinha, como afirma, um diálogo com esses artistas, “tentando determinar o que *eu* poderia fazer, o que *eu* poderia aportar”.¹⁹ As pinturas realizadas pelo artista entre

¹⁸ Tila L. Kellman, *Figuring Redemption: Resighting Myself in the Art of Michael Snow*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2002, p. 46. [Tradução de Andrés Schaffer]

¹⁹ Michael Snow e Scott MacDonald, *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1988, p. 58.

1958 e 1961 seriam então “absolut surfaces”²⁰ sem referências representacionais, se configurando em mono e bicromos como *Green in Green* (1960) e *Lac Clair* (1960) (**Figura 1.3**).

Segundo o artista, esse trabalho como “absolute surfaces” puramente físicas o fez perceber que se assemelhavam a esculturas, o que o fez realizar objetos intermediários, como *Shunt* (1959) e *Quits* (1960) (**Figuras 1.4 e 1.5**), que se posicionavam tanto no chão (lugar da escultura) quanto na parede (a posição da pintura).²¹ Observa-se nesses trabalhos a exploração do espaço real, não ilusório, mantendo-se ainda algumas preocupações pictóricas, como a atenção às superfícies planares em *Quits*. Em *Shunt* também é notável a sua preocupação com a linearidade que ganhará corpo em esculturas posteriores e em alguns dos seus filmes, como *Wavelength*.

A partir de então, Snow iria incorporar no seu trabalho pictórico inovações apresentadas por artistas norte-americanos de sua geração, mais tarde associados à Pop Art, como Jasper Johns, Claes Oldenburg e James Rosenquist. Como esses artistas, Snow partia das evoluções da arte norte-americana, aliando-as a um renovado interesse pela noção de *ready-made* de Marcel Duchamp.²² Nos trabalhos do início dos anos 1960, o artista irá também incorporar fragmentos provenientes da cultura de massa e da vida cotidiana ao plano pictórico, frequentemente por meio da colagem, recontextualizando-os no campo artístico. Também o interessa pensar a sua prática em uma nova esfera pública que se reorganizava nas sociedades industriais, marcada pela preponderância da lógica mercantil e do consumo nos espaços privados e públicos. Nessa nova prática artística que surgia ao fim dos anos 1950, a suposta autonomia da pintura seria reenquadrada pelos materiais e convenções da cultura de massa, movimento perceptível na obra de Snow e que o afasta da ideologia disseminada de certo modernismo e do expressionismo abstrato ao qual afirmava se afiliar.

Para essa geração de artistas, tanto a pintura quanto a escultura poderiam ampliar a gama de suas potencialidades composicionais e técnicas no sentido de absorver o espaço real e a percepção do espectador como elementos de configuração. Desse modo Snow poderia ainda afirmar, em 1963, já apontando os encaminhamentos de sua prática nesse período, que seu projeto pictórico seria o de “ampliar certos valores da pintura abstrata

²⁰ M. Snow, “Sequences”, in Gloria Moure (org.), *Michael Snow – Sequences: A History of His Art*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2015, p. 65.

²¹ Id., *ibid.*

²² Duchamp seria o protagonista de um filme de Snow, não finalizado, em 1962.

americana”, mas “ao contrario ou “errado” (?). Problema de ‘arte’ e ‘vida’. Duchamp. Se podem ser usadas coisas achadas na rua como arte na galeria, por que não poderiam-se usar ‘pinturas’, ou arte, como arte nas ruas. Não arte achada senão arte *perdida*”²³

O interesse pela arte americana que tinha como centro a cidade de Nova York levaria Snow a efetivamente mudar-se para a cidade com sua esposa, a também artista Joyce Wieland, em 1962. Essa mudança irá marcar transformações fundamentais no seu trabalho artístico, provocadas principalmente pelo contato direto com as diversas manifestações artísticas da cidade e pela inserção no meio do cinema de vanguarda.

Esse período foi marcado pelo advento de diversas correntes artísticas neovanguardistas, entre elas a Pop Art e os trabalhos que viriam a ser tidos como minimalistas. A primeira exposição de Snow em Nova York, em janeiro de 1964 na Poindexter Gallery, ocorrerá no mesmo período de importantes exposições dessa tendência que veio a redefinir a arte americana.²⁴ O artista afirmaria ter sido marcado fortemente por exposições dos artistas citados e também pelas de Claes Oldenburg e de Larry Poons nos anos de 1964 e 1965.²⁵

Essa época marcou também o declínio da dominância do expressionismo abstrato e da posição preponderante do paradigma de autonomia formal das artes, de investigação e ênfase nos elementos constitutivos do meio, proposta em sua melhor forma pelo crítico Clement Greenberg. Como lembramos, o crítico americano assim narrava o estabelecimento dessa tendência:

Norteando-se, quer consciente quer inconscientemente, por uma noção de pureza derivada do exemplo da música, as artes de vanguarda nos últimos cinquenta anos [o ensaio foi publicado em 1940] alcançaram uma pureza e uma delimitação radical de seus campos de atividade sem exemplo anterior na história da cultura. As artes encontram-se agora em segurança, cada uma dentro de suas “legítimas” fronteiras, e o livre comércio foi substituído pela

²³ M. Snow, “A Lot of Near Mrs.” [1963], in M. Snow e Louise Dompierre (org.), *The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994, p. 18. [Trad. A. S.]

²⁴ Em dezembro de 1963 abria a primeira exposição individual de Donald Judd, na Green Galery em Nova York, a qual marcava o abandono da pintura e a preferência pela produção de objetos no espaço real. Cf. James Meyer, *Minimalism: art and polemics in the sixties*. New Haven: Yale University Press, 2004, pp. 56-57. Em janeiro de 1964 abria no Wadsworth Atheneum, também em Nova York, a exposição *Black, White, and Gray*, considerada a primeira exposição “minimal” incluindo trabalhos tridimensionais de Robert Morris, Dan Flavin, Anne Truitt, Tony Smith, assim como alguns trabalhos pictóricos de Frank Stella, Andy Warhol e Ad Reinhardt. Cf. J. Meyer, *Minimalism: art and polemics in the sixties*, op. cit., pp. 77-81.

²⁵ M. Snow, “On Hollis Frampton” [1984], in M. Snow e L. Dompierre (org.), *The Collected Writings of Michael Snow*, op. cit., p. 243.

autarcia. A pureza na arte consiste na aceitação – a aceitação voluntária das limitações do meio de cada arte específica.²⁶

A partir dessa descrição histórica, Greenberg podia assim preconizar que

Uma obra de arte modernista deve buscar, por princípio, evitar depender de qualquer ordem de experiência não dada pela natureza mais essencialmente construída do seu meio. Isto significa, entre outras coisas, renunciar à ilusão e à explicitação. As artes devem alcançar a concretude, “pureza”, ao agir somente dentro dos termos do seu ser independente e irreduzível.²⁷

A “essência da arte modernista” estaria, portanto, no uso de métodos característicos de cada disciplina para criticar a si mesma “não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência”.²⁸ A autonomia das disciplinas seria garantida pela determinação, por meio das suas próprias operações, de seus efeitos exclusivos e pela ênfase em sua “opacidade”, o que nas artes visuais se encontraria em suas qualidades puramente plásticas e abstratas. Seria também tarefa do artista em busca da “pureza” de seu meio “eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles”.²⁹

A pintura, especificamente, definiu-se a si mesma pela ênfase conferida à sua característica única e exclusiva: a planaridade da superfície do suporte.³⁰ Como notava Greenberg, a história da pintura de vanguarda

é a de uma progressiva rendição à resistência de seu meio; resistência esta que consiste sobretudo na negativa categórica que o plano do quadro opõe aos esforços feitos para atravessá-lo em busca de um espaço perspectivista. Através dessa rendição, a pintura se desembaraça não só da imitação – e com ela da “literatura” – como também do corolário da imitação realista, a confusão entre pintura e escultura. [...] O próprio plano da pintura fica cada vez mais raro, achatando-se e comprimindo os planos fictícios de profundidade até que eles se encontrem como um só no plano real e material que é a verdadeira (*actual*) superfície da tela; ali ficam lado a lado, ou encadeados, ou transparentemente impondo-se uns aos outros. Onde o pintor ainda tenta indicar objetos reais, suas formas se aplainam e se espalham na atmosfera densa, bidimensional. Uma vibrante tensão se

²⁶ Clement Greenberg, “Rumo a um mais novo Laocoonte” [1940], in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 53.

²⁷ Id., “The New Sculpture” [1948, 1958], in *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1965, p. 139. [Trad. A. S.]

²⁸ Id., “Pintura modernista” [1960], in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, op. cit., p. 101.

²⁹ Id., *ibid.*, p. 102.

³⁰ Segundo Greenberg, a forma circundante do quadro era uma norma partilhada com o teatro e a cor, partilhada com a escultura e o teatro. Cf. id., “Rumo a um mais novo Laocoonte”, op. cit., p. 53.

instaura à medida que os objetos lutam para conservar seu volume contra a tendência do plano real do quadro a reafirmar sua planaridade material, comprimindo-os, reduzindo-os a silhuetas.³¹

Desse modo, a pintura deveria o máximo possível esvaziar-se da narrativa e de conteúdo simbólico (provenientes da literatura); da representação de volumes (domínio da escultura) e de entidades reconhecíveis (por existirem ou aludirem a um espaço tridimensional e tátil). Já a escultura modernista deveria enfatizar a sua progressiva literalidade, na atenção à “resistência dos materiais aos esforços do artista para submetê-lo em formas não características da pedra, metal, da madeira etc.”,³² submetida porém a um passado pictórico. Implícito nessas prescrições estava, portanto, a necessidade de especialização do artista dentro de um determinado meio.

Esse sistema fechado do modernismo americano era questionado na prática dos artistas das neovanguardas³³ ao fim dos anos 1950, a partir da retomada de estratégias básicas de tradições com raízes na Europa, notadamente, como já dito, do *ready-made* dadaísta, e dos monocromos e esculturas construídas do construtivismo russo. De modo geral, pode-se apontar para tentativa de reconexão, inspirada nessas vanguardas históricas, da arte com a vida e/ou prática social. Essas duas práticas seriam alternativas históricas, como coloca Hal Foster, de contestação dos “princípios burgueses de arte autônoma e artista expressivo, o primeiro por incluir objetos cotidianos e uma postura de indiferença estética, o segundo pelo uso de materiais industriais e a transformação da função do artista”.³⁴

A concepção de *ready-made*, mais do que servir como um modo possível de criação artística para além de um simples gesto retórico, abre um novo campo a ser seguido pelos artistas norte-americanos a partir do fim dos anos 1950, no qual a linguagem e pensamento adquirem proeminência sobre as preocupações puramente retinianas da arte modernista. A autonomia da pintura na concepção greenbergiana se baseava então em uma concepção de uma visualidade “pura”, de uma possível visada descorporificada que a distinguiria de outras artes. Para Greenberg

³¹ Id., *ibid.*, pp. 55-56.

³² Id., *ibid.*, p. 56.

³³ “Um agrupamento indefinido de artistas norte-americanos e europeus ocidentais dos anos 1950 e 1960 que retomam procedimentos da vanguarda dos anos 1910 e 1920, tais como a colagem e a *assemblage*, o *ready-made* e a grade cubista, a pintura monocromática e a escultura construída.” Hal Foster, “Quem tem medo da neovanguarda?”, in *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 21.

³⁴ Id., *ibid.*, p. 24.

A tendência da pintura moderna foi inverter as convenções do naturalismo escultural, e criar assim um tipo de espaço pictórico que não invocaria nenhum outro sentido que não fosse o da visão. Com a exclusão da tatilidade, o sombreado e a perspectiva desaparecem. A própria escultura moderna, reconhecendo ser apreciada principalmente pela visão, seguiu a pintura na tendência ao exclusivamente ótico, tornando-se em suas manifestações construtivistas cada vez mais uma arte do desenho aéreo em que o espaço tridimensional é indicado e circunscrito, mas dificilmente preenchido.³⁵

No novo campo aberto pela retomada do *ready-made*, a recepção do trabalho de arte torna-se mais do que uma experiência somente visual, mas uma experiência abertamente sensual e, principalmente, mental.

Duchamp tornou-se também nesse período um modelo de polivalência para esses artistas, incluindo Snow, ao ter multiplicado os seus interesses, desde a década de 1920, por pintura, escultura, cinema e fotografia, frequentemente emaranhando esses meios à disposição.

Também central para o questionamento do modernismo greenbergiano e da autonomia dos meios artísticos estavam as ideias em voga do músico norte-americano John Cage, por sua vez inspirado na concepção de acaso de Duchamp.³⁶ Branden Joseph resume assim o percurso do artista nos anos 1950, determinante para a redefinição das práticas dos artistas de vanguarda norte-americanos a partir de então:

Começando a partir da busca por roer a separação entre música e barulho, na sua obra percussiva de inspiração futurista dos 1930s e os 1940s, Cage passou, no início dos 1950s, a desfazer a distinção entre som e silêncio. Após sua experiência em uma câmara anecoica em Harvard em 1951, Cage fez sua notável redefinição de silêncio como algo inerente e inevitavelmente repleto de sons, que são produzidos de maneira simplesmente não intencional. Não existe, portanto, algo que possamos chamar de silêncio. Em vez disso, existem somente dois tipos de sons: ‘os intencionais e os não intencionais (o chamado silêncio)’ Até 1954, Cage iria mais longe, ampliando a desarticulação progressiva de categorias “abstratas” tais como som e silêncio, levando-a até a distinção do auditivo e o visual. A combinação inevitável dos dois componentes em todas e qualquer uma das ações performadas, o que implicitamente questiona a distinção entre as artes visuais e a música, que Cage descreve como “teatro”.³⁷

³⁵ C. Greenberg, “Paralelos Bizantinos” [1958], *Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 195

³⁶ Branden W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage*. Nova York: Zone Books, 2011, pp. 59-81.

³⁷ Id., *ibid.*, pp. 81-82. [Trad. A.S.]

A partir da inevitabilidade do “teatro” na prática artística e da ênfase no caráter convencional da especificidade das disciplinas, o músico pôs em questão a certeza sobre a autonomia e distinção entre elas. Para os artistas que o seguiram, essa distinção convencional não poderia mais ser recebida como um fato ontológico, a culminância de um desenvolvimento histórico ou uma convenção mutualmente aceita, como no modernismo. Os artistas futuramente associados ao minimalismo como Morris, a coreógrafa Yvonne Rainer, o artista multimídia Tony Conrad e o próprio Snow responderiam a esse questionamento colocando o status disciplinar e institucional da obra em primeiro plano, problematizando-os mesmo em práticas “teatrais” nas quais os diferentes meios seriam relacionados.

A própria noção de ser “avançado” significava que o status da obra (que podia ser um objeto, ou um processo, ou ambos) não só estava a priori e constitutivamente problematizada, já *em* questão, mas também que devia dedicar-se a essa questão e mantê-la em questão. Não erradicar, mas questionar continuamente a noção de meio ou especificidade disciplinar foi, em outras palavras, uma condição primária para ser “avançado” depois de Cage.³⁸

Outros artistas de vanguarda responderam diferentemente à dissolução cageana dos meios, como Allan Kaprow, que, compreendendo a inevitabilidade do “teatro”, propôs uma nova forma artística, o *happening*, no qual dissolvia a *action painting* no ambiente, acrescentando a visão e audição inevitavelmente combinados aos demais sentidos na mesma esfera estética. Nessa forma, não haveria nenhum meio específico; a multiplicidade de objetos e situações que se apresentam no mundo poderia ser apropriada na prática, fazendo valer as qualidades composicionais do acaso e da tradição de colagem dadaísta.

Snow pode assim testemunhar (e eventualmente se inserir) nesse período, dentro da comunidade nova-iorquina relativamente pequena na qual “todos conheciam todos”³⁹, do movimento de intensa interpenetração e intercâmbio entre as práticas artísticas, como a pintura, dança, teatro e cinema, e o florescimento da arte da performance e dos *happenings*. Os gêneros se emaranhavam, as práticas se expandiam sem fronteira disciplinar, lugares de ação e suportes técnicos. Observa-se, com diversas variações como brevemente apontamos, uma passagem dos interesses dos artistas de um meio particular

³⁸ Id., *ibid.*, p. 84. [Trad. A.S.]

³⁹ J. Meyer, *Minimalism: art and polemics in the sixties*, op. cit., p. 34. Cf. Barbara Haskell, *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism and Performance 1958-1964*. Nova York: Whitney Museum of American Art, 1984.

para um domínio intermídia e indeterminado, de uma arte “específica” para uma arte “genérica”,⁴⁰ interdisciplinar, que o crítico Michael Fried, como veremos, descreveria negativamente em sua noção de “teatralidade” (e que ressoa a noção de “teatro” de Cage). As ideias de pureza, discrição e irredutibilidade dos meios então fundamentais da arte americana eram confrontadas por essas novas práticas. Como aponta Michelson, em relação a esse meio em que então se situava Snow:

A exploração sistemática de modalidades inter-relacionadas de escultura e performance, como nos trabalhos iniciais de Morris e [Yvonne] Rainer; a modificação do espaço galeria e museu; a prospecção de novas arenas e teatros de operações: elas moldaram as expansivas e, de certa forma, excêntricas áreas de investigação em que Snow, junto a personalidades como [Ken] Jacobs, [Richard] Foreman, Jack Smith, se desenvolveram. Os subsequentes rearranjos e redefinições não caberiam no decoro do modernismo pictórico; estes homens alimentaram-se da tradição sintética de iniciativas pictóricas, esculturais, teatrais e poéticas.⁴¹

Para todos esses artistas, as instituições e campos disciplinares das artes não definiriam portanto de forma evidente e inquestionável o lugar de criação dos “objetos” artísticos; as técnicas específicas poderiam se deslocar para um campo ampliado de utilização. Como coloca Krauss,

a prática não é mais definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios possam ser usados [...]. O campo oferece um conjunto ampliado (porém finito) de posições relacionadas para um artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão.⁴²

⁴⁰ Thierry de Duve, “The Monochrome and the Black Canvas”, in Serge Guilbault, *Reconstructing Modernism*. Cambridge: MIT Press, 1990, pp. 244-310.

⁴¹ A. Michelson, “About Snow”. *October*, n. 8, Spring 1979, pp. 112-113. [Trad. A.S.]

⁴² Rosalind Krauss, “A escultura no campo ampliado”. *Gávea*, n. 1, Rio de Janeiro, PUC-RJ, 1984, p. 136.

Figura 1.1

Blues in Place (1959)
(óleo e colagem de papel sobre tela, 203 x 127 cm)

Figura 1.2

Secret Shout (1960)
(óleo e carvão sobre tela, 132 x 190 cm)

Figura 1.3

Lac Clair (1960)
(óleo, papel e fita adesiva sobre tela, 177 x 177 x 3cm)

Figura 1.4

Shunt (1959)
(madeira e tinta óleo, 264 x 18 x 335 cm)

Figura 1.5

Quits (1960)
(madeira e tinta óleo, 240 x 40 x 91 cm)

1.2 *Walking Woman*

Nesse contexto de implosão do modernismo greenbergiano e de interrelações entre meios artísticos, Snow irá propor um intenso questionamento do status disciplinar e institucional dos diferentes meios a sua disposição na série *Walking Woman*. Nesse sentido, entre os anos de 1961 e 1967 o artista se utilizará de inúmeros métodos, materiais e estilos para construir uma única imagem ou forma, a de uma mesma *mulher que caminha*, intensificando assim a atenção aos meios utilizados em vez de seu formato. Como descreve Michelson, a imagem da *Walking Woman* é

uma silhueta muito simples, minimamente esboçada, uma série de curvas elementares que delineiam figuras que se interrompem nos pulsos e calcanhares. As curvas dos cabelos, seios e coxas delineiam uma figura mesomórfica, que parece caminhar, ligeiramente inclinada, um braço estendido adiante e outro para trás. A série é composta por diversas variações enciclopédicas de uma silhueta de contornos simples, quase caricaturais.⁴³

De modo geral, os recortes que interrompem a silhueta vão acentuar o enquadramento, como nas pinturas, fotografias e desenhos nos quais as extremidades e a “coroa” são aparentemente cortadas por um quadro externo real. (**Figuras 1.6 e 1.7**)

Essa série ganhará forma em esculturas, *assemblages*, decalques, cartões-postais, selos, carimbos, pôsteres, camisetas, calendários e móveis que Snow deixava em lugares públicos como estações de metrô e ruas. Replicada em diferentes materiais, tais como madeira, tela, impressão, pintura, desenho, cada *Walking Woman* poderá ser também uma peça avulsa, uma parte de uma série inter-relacionada ou ponto focal de trabalhos multimeios.

Pode-se ver esses trabalhos como uma resposta à tendência de realizar uma arte “genérica” em distintos meios, contendo também elementos específicos provenientes de algumas vertentes artísticas em voga, desde o expressionismo abstrato à Pop Art e o minimalismo. O paradigma modernista seria confrontado nessa série por Snow, que não somente viola a separação irreduzível dos meios, reconciliando alguns pontos de convergência, mas também, por exemplo, reforça os aspectos ilusórios e de projeção para a terceira dimensão nas pinturas. Também distante do paradigma greenbergiano e

⁴³ A. Michelson, “Em direção a Snow”, op. cit., p. 188.

próximo dos artistas de sua geração, Snow buscava interpenetrar a figuração e a abstração nessas pinturas.

Apesar de Snow distanciar as *Walking Woman* da Pop Art de Warhol e Lichtenstein, que afirmara desconhecer quando concebeu a obra em 1961, é inevitável descrever algumas relações entre os trabalhos desses dois artistas então em evidência e a série de Snow. A principal delas estaria no uso de uma figura única e básica repetida em séries. Snow explora também, com as possibilidades dadas pelas variações de contexto, locais onde vão se inserir os diferentes objetos na forma de *Walking Woman*. Ao posicionar os seus objetos artísticos em contextos públicos, Snow repetia um procedimento caro a artistas próximos da Pop, como Claes Oldenburg, a quem Snow afirmava ter como influência determinante na realização dessa série.⁴⁴ No entanto, se concebidas e executadas principalmente nos anos de ascensão da arte Pop, exibindo semelhanças notáveis com os trabalhos americanos – a começar pela evidente coloquialidade e aparência pictórica –, as *Walking Woman* se distinguem dos trabalhos Pop em diversos pontos. Como já observara Michelson,

esses trabalhos não exibem nem o acabamento fino nem a sensualidade do trabalho dos principais artistas americanos do estilo. A ironia e sensualidade das imagens dos meios de comunicação e dos materiais plásticos presentes em Lichtenstein e Warhol estão ausentes nesses trabalhos. A exuberância das superfícies e a intensidade da cor também estão ausentes, assim como a ironia ligada ao uso de imagens consagradas – rótulos e embalagens famosos etc.⁴⁵

Acrescenta-se que a mudança de contexto próximo a operações de Oldenburg ocorria de modo inverso ao que faziam os principais artistas Pop: ao invés de transferir as imagens da propaganda e de produtos industriais para as galerias mediante um acabamento artístico, como em Warhol e Lichtenstein, Snow ambicionava espalhar no espaço público obras em que um tema recorrente da arte tradicional era esquematizado em silhuetas semiabstratas.⁴⁶

Como indicamos, as primeiras exposições das *Walking Woman* em Nova York coincidem com a ascensão da arte futuramente denominada como minimalista. Alguns

⁴⁴ “A principal influência que ativou isso foi, em parte, saber de Oldenburg e Kaprow. Eu não tinha sido exposto ao trabalho deles, mas as notícias que recebi dispararam algumas questões sobre meu trabalho, que eu já estava abordando.” M. Snow, “Icon and Idea in the World of Michael Snow”. *artscanada*, n. 27, fev. 1970, p. 4 *apud* T. L. Kellman, *Figuring Redemption: Resighting Myself in the Art of Michael Snow*, op. cit., p. 44. [Trad. A.S.]

⁴⁵ A. Michelson, “Em direção a Snow”, op. cit., p. 188.

⁴⁶ Bart Testa, “An Axiomatic Cinema: Michael’s Snow’s Films”, op. cit., p. 28.

dos trabalhos da série vão ser considerados como pertencentes à nova vertente artística que se anunciava, como por Donald Judd em sua crítica à primeira exposição de Snow na galeria Poindexter em janeiro-fevereiro de 1964.⁴⁷ Judd elogiava, por exemplo, as novas relações criadas entre os contornos da superfície e o interior quando as figuras bidimensionais das *Walking Woman* eram expandidas em três dimensões, como em *Torso* (1963). Conforme era característico no discurso desse artista, as preocupações tidas até então como essencialmente pictóricas agregavam-se assim à concepção de objetos e esculturas. Judd, em “Specific Objects”, publicado no ano seguinte, incluía Snow no rol dos artistas que produziam uma arte tridimensional que não seria nem pintura nem escultura, frequentemente relacionando-as. Pode-se também associar algumas das *Walking Woman* tridimensionais e os demais objetos minimalistas pela ênfase nos materiais “específicos” utilizados, lograda pela estratégia comum do uso de uma única forma de fácil apreensão, também elogiada por Judd.⁴⁸ Como esse notava, “o uso das três dimensões torna possível a utilização de todo tipo de materiais e cores. A maior parte dos trabalhos envolve novos materiais, sejam invenções recentes ou coisas que antes não eram usadas em arte”.⁴⁹

No entanto, ressalta-se que a série *Walking Woman* era formada por trabalhos bastante heterogêneos, sendo a maior parte pinturas ou objetos compostos e divididos parte por parte, afastando-se das formas unitárias e indivisíveis como discutido por Judd. As características comuns acima arroladas entre os trabalhos tridimensionais da série e os objetos minimalistas poderiam também ser encontradas em demais obras do período que não se constituíam pela “gramática” minimalista em formação. A proximidade ainda circunstancial entre o trabalho de Snow e o minimalismo irá somente adensar-se, como veremos, no período do entorno da realização de *Wavelength*, em 1967, quando a série tem seu fim definitivo. Mesmo a organização das *Walking Woman* como série, ou a composição interna serial de algumas delas, que alguns autores associam diretamente às predeterminações não relacionais comuns à arte minimalista,⁵⁰ nos parecem mais se assemelhar à composição serial menos intensiva de obras da pop art.

⁴⁷ Donald Judd, “In the Galleries”, in *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art & Design, 2005, p. 120.

⁴⁸ Id., *ibid.*, p. 121.

⁴⁹ Donald Judd, “Objetos específicos”, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 104.

⁵⁰ “Ninguém pode olhar para a série *Walking Woman* e não pensar em processos baseados em regras e em Minimalismo, onde a produção é distanciada o máximo possível da esfera íntima do gosto, do tato e das

Figura 1.6

Morningside Heights (1965)

(tinta acrílica sobre tela, esmalte em madeira, madeira compensada, plexiglass; pintura: 67 x 90 cm, escultura independente: 172 x 290 x 20 cm)

Figura 1.7

Sleeve (1965)

(tinta, madeira, vinil, masonite, acetato, fotografia, tela, polietileno, plexiglass, 365 x 365 x 304 cm)

escolhas do artista e é trazida para a inteligibilidade do público como a articulação de uma ordem objetiva (i.e., a sequência numérica de Fibonacci, progressões geométricas ou logarítmicas, ‘rebatimento de quadrados’).” T. L. Kellman, *Figuring Redemption: Resighting Myself in the Art of Michael Snow*, op. cit., p. 46. [Trad. A.S.]

1.3 *New York Eye and Ear Control*

Mais do que à Pop Art e ao minimalismo, a concepção de tema e variação presente nas *Walking Woman* estaria para o seu autor mais diretamente associada à estrutura rítmica do jazz, principalmente aos desenvolvimentos postos em prática por músicos associados ao pós-bop e free jazz, vertentes com as quais Snow mantinha estreita ligação em Nova York.⁵¹ Essa relação do artista com a música, que não poderemos abordar em profundidade neste trabalho, seria uma das razões pelas quais Snow buscava dar forma às *Walking Woman* por meio de uma mídia em que os aspectos visuais determinantes na concepção poderiam variar no tempo: o cinema.⁵² No filme *New York Eye and Ear Control* (1964), de subtítulo “A Walking Woman Work”, o artista buscou integrar os aspectos de improvisação da música a alguns de seus interesses postos em prática até então nas obras da série. O filme estabelece uma tênue narrativa em que a estática figura da *Walking Woman* materializada em diferentes obras bidimensionais se apresenta em incongruentes espaços até adquirir, ao fim, movimento. Como observara Philip Monk, no filme Snow faz a serialidade espacial, encontrada em obras como *Olympia* (1963), *Venus Simultaneous* (1962) e *Mixed Feelings* (1965) (**Figuras 1.8, 1.9 e 1.10**), ser controlada no tempo, de modo equivalente às variações sobre um tema comuns no jazz.⁵³ Como nessas, as diferentes *Walking Woman* se sucedem de modo aparentemente livre e improvisado, em planos de variadas durações e texturas, constituindo ou enfatizando nessa sucessão oposições e polaridades de negro-branco, som-silêncio, figura-fundo, movimento-imobilidade, representação-abstração etc., nem sempre evidentes para o espectador. E desse modo, portanto, o filme se afasta da construção serial das esculturas

⁵¹ “Antes de mudar de Toronto para Nova York em 1962, eu tinha me interessado, tocando às vezes com meus próprios grupos, em encontrar meios de improvisação que não fossem o método das variações-baseadas-nas-mudanças-de-acordes-da-melodia-sendo-tocada (que contudo produzia, e ainda produz, muito boa música). Ornette Coleman e Cecil Taylor estavam usando abordagens diferentes dos sistemas jazzísticos de tema-e-variações, mas Albert Ayler irrompeu na cena tocando livremente com enorme originalidade. A primeira vez que vivenciei sua música ao vivo foi em 1963.” M. Snow, “Sequences”, op. cit., p. 112. [Trad. A.S.]

⁵² “O que teve em *Walking Woman* foi todo um tipo de variação que tem a ver com o jazz. A coisa do tema e da variação. E enquanto as fazia, pensava que talvez muitas das pinturas que fiz deviam ser vistas em relação ao tempo – que deveria existir uma exibição serial das variações. Essa foi uma das coisas que precederam à criação de *Wavelength*. A ideia de uma sucessão de variações no tempo é como no jazz, ou qualquer outro tipo de música.” M. Snow e Joe Medjuck, “The Life & Times of Michael Snow” [1971], in M. Snow e L. Dompierre (orgs.), *The Collected Writings of Michael Snow*, op. cit., p. 73. [Trad. A.S.]

⁵³ Philip Monk, “Around *Wavelength*: The Sculpture, Film and Photo-Work of Michael Snow from 1967 to 1969”, in L. Dompierre et al (orgs.). *The Michael Snow Project: Visual Art, 1951-1993*. Toronto: Art Gallery of Ontario, The Power Plant e Knopf Canada, 1994, p. 323.

minimalistas, onde perceptíveis módulos idênticos se sucedem “um depois do outro” no sentido de constituir um todo unitário.

Na trilha sonora e como personagens que irão “libertar” a *Walking Woman* de sua imobilidade está o grupo de free jazz liderado por Albert Ayler.⁵⁴ Totalmente improvisada, a trilha sonora dissonante foi gravada e editada sem se referenciar às cenas do filme, de modo tal que as bandas visual e sonora parecem coexistir paralelamente. As possíveis coincidências entre os eventos sonoros e visuais, como observara ironicamente Snow, seriam também resultado de uma improvisação.⁵⁵

Composto por longas tomadas, de modo geral fixas, o filme coloca em tensão a imobilidade do enquadramento e das figuras das *Walking Woman* com o tênue movimento dos objetos ao fundo, como as ondas do mar, a folhagem das árvores etc. Por essa razão, *New York Eye and Ear Control* se assemelharia aos primeiros filmes de Warhol realizados no mesmo período, nos quais os longos planos fixos inativos, em que “nada acontece”, enfatizam a duração literal da filmagem – como veremos em detalhes na aproximação entre *Wavelength* e o primeiro cinema de Warhol. Outras semelhanças se destacam, como no modo de atenção dada às “imperfeições” da filmagem e revelação que é enfatizada na variação das condições de iluminação e exposição do filme nas longas tomadas, e pela exibição das marcas de junção e clarões de luz ao fim dos rolos. Snow também faz, como nos *screentests* de Warhol, “retratos filmados” em longa duração da protagonista do filme e de alguns dos músicos do grupo de Albert Ayler. **(Figura 1.11)**

Essa afinidade tida pelo autor como uma coincidência, motivada por comuns influências, resoaria inclusive na recepção do filme: permanecendo obscuro até o reconhecimento internacional de *Wavelength*, *New York Eye and Ear Control* tinha como admiradores até então apenas o círculo de Andy Warhol.⁵⁶ Também como os filmes desse

⁵⁴ Snow reuniu em seu estúdio para uma sessão de improvisação os músicos Albert Ayler (sax tenor), Don Cherry (trompete), John Tchicai (sax alto), Roswell Rudd (trombone), Gary Peacock (contrabaixo) e Sonny Murray (bateria). A gravação da sessão foi lançada em disco em 1964, com o design gráfico da capa, centrada em figuras das *Walking Woman*, também realizado por Snow. Trata-se da primeira trilha sonora de um filme de vanguarda a ser lançado comercialmente.

⁵⁵ M. Snow, “Sequences”, op. cit., p. 112.

⁵⁶ “*Eye and Ear Control* ficou pronto no verão de ’64 e em algum momento, no final do outono, vi *Henry Geldzahler* de Warhol e os outros no *New Yorker* pela primeira vez, fiquei bastante admirado. Me impressionaram, melhor dito, me chocaram as coincidências com minha forma de pensar em *Eye and Ear*. Não só porque eu tinha usado pontas veladas, mas também pelo uso de uma série de ‘retratos’ e a sensação de tempo semelhante. Com o mesmo espanto, mais tarde li sobre *Empire*. Em *Eye and Ear* há uma sequência de amanhecer que ficou muito mais curta do que eu gostaria mas se trata essencialmente da mesma ideia. Quando *Eye and Ear* foi exibido pela primeira vez na Cinemathèque (Astor Playhouse ’65) deu em uma daquelas revoltas em que as pessoas jogam coisas contra a tela. Quando o filme acabou, lembro de Gerard Malanga correndo entre os corredores em direção ao projetor e dizendo, ‘Isso não poderia ter sido feito em

artista, o estilo de *New York Eye and Ear Control* se diferenciava dos filmes poéticos e líricos que então dominavam o campo do cinema de vanguarda norte-americano. Como veremos em detalhes, o estilo das obras futuras de Snow, em estado embrionário nessa obra, vão se contrapor à forma subjetivista desse cinema lírico, nos quais os movimentos de câmera e da montagem corresponderiam a um registro intensivo da visão e movimentos de corpo do artista visionário, estando a estrutura e composição geral do filme subordinadas organicamente à intuição arbitrária desse autor.

Nota-se também em estado embrionário nesse *New York Eye and Ear Control* a “promoção da compreensão consciente por parte do espectador das articulações formais das partes e dualismos”,⁵⁷ o que se tornará uma exigência intensa em *Wavelength*. A articulação entre as séries, variações e dualidades em *New York Eye and Ear Control* se constitui de modo ainda excessivamente disperso na montagem e encenação para direcionar continuamente a atenção e cognição espectral para si como no filme posterior. E não conforma, mesmo ao espectador mais atento, uma unidade e sistemática aparente, muito menos uma unidade espaço-temporal no mesmo nível de coesão de *Wavelength*. Como resume Sitney,

New York Eye and Ear Control sugere uma declinação de ideias, de preto e branco, plano e arredondado, estase e ebulição, silêncio e som; mas (apesar da articulada descrição que o realizador fez da construção geral durante nossas conversas) é arquitetonicamente ingênua. O que é o ponto fraco principal em Snow, se transforma na força central do seu trabalho posterior: a visão de uma situação simples permeada por um campo de ricas implicações filosóficas, que a *duração* elabora.⁵⁸

1964!’ Mais tarde, Andy me disse que tinha achado o filme ‘maravilhoso’, o que me deixou muito satisfeito. As diferenças também são vastas, certamente. Quando comecei a pensar, a tomar notas para *Wavelength*, me veio a ideia de que poderia ser um pouco como *Empire*, embora não tenha saído de lá. As semelhanças são em parte pelo contexto do nosso modo de pensar, que vem dos problemas do mundo da pintura: Oldenburg, Jasper Johns, Duchamp. Eu gosto muito de *Screen Test* e *Poor Little Rich Girl*, e de *Juanita Castro*.” M. Snow, “Letter from Michael Snow” [1968], in M. Snow e L. Dompierre (org.), *The Collected Writings of Michael Snow*, op. cit., pp. 45-46. [Trad. A.S.]

⁵⁷ B. Testa, “An Axiomatic Cinema: Michael’s Snow’s Films”, op. cit., p. 32.

⁵⁸ P. Adams Sitney, “Structural film”, in *Film Culture Reader*. Nova York: Praeger, 1970, p. 333. [Trad. A.S.]

Figura 1.8

Four Gray Panels and Four Figures (1963)
(óleo sobre tela, 152 x 50 cm (cada painel))

Figura 1.9

Venus Simultaneous (1962)
(tinta sobre tela e construção em madeira, 200 x 300 x 15 cm)

Figura 1.10

Mixed Feelings (1965)
(tinta acrílica sobre tela, 253 x 150 cm)

Figura 1.11

Albert Ayler em um “retrato filmado” de *New York Eye and Ear Control* (1965)

1.4 Snow e a vanguarda do cinema americano

Apesar de já ter realizado um filme de encomenda, uma breve animação em Toronto (*A to Z*, 1956),⁵⁹ foi apenas após a sua mudança para Nova York que Snow iniciou a produção cinematográfica no campo do cinema de vanguarda. Segundo afirmava, não possuía até então nenhum interesse especial pelo cinema, o que se modificará em parte após tomar conhecimento das produções de vanguarda em espaços como a *Filmmakers Showcase* e *Filmmaker's Cinematheque* e por meio de publicações como a revista *Film Culture* e as colunas sobre cinema de vanguarda no jornal *Village Voice*, organizadas e escritas por Jonas Mekas.⁶⁰ Nesses locais Snow pode conhecer inúmeros filmes de cineastas como Stan Brakhage, Paul Sharits, Bruce Conner, Ernie Gehr, Peter Kubelka, Maya Deren etc, aproximando-se também de cineastas como o próprio Mekas e Ken Jacobs, que contribuiriam diretamente com as suas produções.⁶¹

Em meados da década de 1960, o cinema de vanguarda norte-americano estava estabelecido como um campo artístico independente e marginal, constituído institucionalmente por um pequeno circuito de exibição, distribuição, publicações e cooperativas de cineastas, que existia como circuito somente nas principais metrópoles do país. Os modos de produção dos filmes eram eminentemente artesanais, em geral sendo o realizador responsável por todas as etapas, da concepção à pós-produção (com exceção da revelação, em geral realizada em laboratórios profissionais), em contraste com os modos de produção industriais hegemônicos organizados de acordo com uma divisão hierárquica do trabalho. Esta prática radicalmente “acolaborativa”⁶² se diferenciava, deste modo, tanto do cinema hollywoodiano como de um “cinema de autor”, em razão do seu conjunto integrado de normas econômicas, institucionais e estéticas.⁶³ Como já eram as demais práticas modernistas da pintura e escultura, o cinema experimental norte-

⁵⁹ Realizou o filme de 4 minutos nos estúdios da Graphic Films, uma produtora de publicidade de Toronto, dirigida por George Dunning, onde então trabalhava.

⁶⁰ “A verdadeira influência que Joyce e eu tivemos, depois de mudar para Nova York, foi simplesmente Jonas [Mekas] e a incrível existência da Cinematheque. Fomos frequentadores assíduos. Todos ajudaram a que chegássemos a pensar seriamente em fazer um filme.” M. Snow, “Letter from Michael Snow”, op. cit., p. 45.

⁶¹ Jacobs emprestaria a câmera utilizada na filmagem de *Wavelength*, por exemplo.

⁶² Edward S. Small, *Direct Theory: Experimental Film/Video as Major Genre*. Carbondale e Edwardsville: Siu Press, 1994, p. 17.

⁶³ Para uma discussão mais aprofundada sobre o contexto da produção do cinema *underground* norte-americano, cf. David E. James, *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

americano se organizava naquele momento como uma atividade artística autônoma, constituindo-se em negação à indústria cinematográfica, sua estética e valores.⁶⁴

Como reflexo da posição marginal prevista pela oposição ao modo de produção dominante, esse cinema, como afirma James, teria a poesia como modelo, não apenas em razão de seus aspectos formais preponderantes, mas por esta também ser considerada uma prática estética marginal e livre dos modos de produção material e cultural dominantes.⁶⁵ Uma das novidades do cinema de vanguarda estaria, portanto, nesta reinvenção dos modos de produção em parâmetros não industriais e marcadamente individualistas. Como afirma o cineasta e ideólogo do cinema experimental norte-americano Jonas Mekas, com seu costumaz entusiasmo:

Há uma sensação no ambiente de que o cinema é só o começo; de que agora o cinema é acessível não só para quem possui grandes talentos organizacionais e de trabalho em equipe, mas também para aqueles poetas que são mais sensíveis, mas frequentemente não gregários e que preferem a privacidade; cuja imaginação e poderes de observação ficam mais ativos em privado.⁶⁶

O cinema experimental seria assim, como afirma Dominique Noguez, profundamente democrático, por ser realizado pelos interessados que possuíssem alguns recursos materiais e tivessem acesso a uma câmera, sem a necessidade de alcançar o modelo industrial de produção cinematográfica.⁶⁷ Um cinema que permitiria a igualdade de possibilidades para qualquer um que se aventure nele, sejam artistas antissociais ou cineastas com poucos recursos.

No que tange ao acesso a esses recursos, Noguez e Fred Camper apontam que os filmes de vanguarda teriam em geral como fonte de financiamento o próprio autor, que apenas em alguns casos raros recebia ajuda de algumas instituições específicas que fomentam esse cinema.⁶⁸ Desse modo, os filmes experimentais teriam em geral um orçamento minúsculo, incomparavelmente menor do que um filme considerado comercial. Ao precisar de atores, os cineastas de vanguarda recorreriam com grande frequência, em razão da falta de recursos, a amigos e pessoas próximas para atuarem nos papéis planejados. Isso explicaria, como afirma Noguez, a presença constante de outros

⁶⁴ Cf. A. Michelson, "Film and the Radical Aspiration", in Gregory Battcock (org.), *The New American Cinema: A Critical Anthology*. Nova York: Dutton, 1967, p. 96.

⁶⁵ D. E. James, *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*, op. cit., p. 11.

⁶⁶ Jonas Mekas, 1962 *apud* id., *ibid.* [Trad. A.S.]

⁶⁷ Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*. Paris: Paris Expérimental, 2010, p. 27.

⁶⁸ Id., *ibid.*; Fred Camper, "Naming, and Defining, Avant-Garde or Experimental Film", 2016.

cineastas e demais artistas do círculo social dos autores nos filmes de vanguarda, como em *Wavelength*.⁶⁹

Esses cineastas trabalhavam em geral com formatos reduzidos (16mm, Super-8 etc.) e mais baratos, câmeras leves e técnicas mais simples a substituir as mais complexas e industriais; não somente por economia mas também em razão da aspiração à uma maior autonomia.

No que se refere a sua difusão, a posição marginal desse cinema também se faria evidente. Mesmo que muitos filmes tenham sido realizados nesse campo, esse cinema dependeu de forma quase exclusiva do seu estrito circuito de exibição (cineclubes, universidades, museus de arte moderna e festivais).⁷⁰ A única receita obtida pelos cineastas com a realização de suas obras proveria do aluguel das cópias e eventuais vendas de ingressos nesse circuito.

Apesar da já citada interpenetração e intercâmbio de práticas artísticas, assim como o compartilhamento de similares preocupações estéticas, permanecia uma clara separação entre as comunidades das artes visuais e do cinema de vanguarda novaiorquinas.⁷¹ Isso se observava pela distinção dos artistas, críticos, negociantes, colecionadores e público em seus entornos, assim como pelas diferentes estruturas econômicas e instituições que as amparavam. O campo do cinema era marginalizado em relação ao mundo da arte, o que impunha aos realizadores entraves à prática artística e à circulação de suas obras. Como especifica Snow,

As sessões na *Film-makers's Cinematheque* raramente pareciam incluir representantes do mundo da pintura e da escultura entre o público. Aquele mundo tinha glamour, dinheiro, publicidade, poder, mas a cena do cinema de vanguarda era pobre; *todos* eram pobres e, mais, qualquer ambição que pudessem ter *somente* podia ser em relação ao trabalho que realizavam. Não existia nenhum incentivo para uma carreira que não fosse o trabalho e o interesse dos vinte ou trinta frequentadores da cinemateca. Eram poucas as esperanças de que os filmes pudessem ser exibidos em qualquer outro lugar e a maravilhosa coluna eo Jonas era tanto a crítica como a publicidade. Eu tenho a impressão de que o mundo da pintura e a escultura olhava com algo de desdém para a cena “underground”, como sendo suja e cosanguínea.⁷²

⁶⁹ D. Noguez, *Une renaissance du cinéma: Le cinema “underground” américain*. Paris: Klincksieck, 1985, p. 152.

⁷⁰ Id., *Éloge du cinéma expérimental*, op. cit., p. 28.

⁷¹ Outras práticas marginais, como os *happenings*, as performances multimídia, o cinema expandido e a música processual “minimalista” encontravam na *Film-makers's Cinematheque* um dos poucos espaços possíveis para apresentação na cidade. cf. Edward Strickland, *Minimalism: Origins*. Bloomington: Indiana University Press, 1993, p. 209.

⁷² M. Snow, “On Hollis Frampton”, op. cit., p. 244. [Trad. A.S.]

Esse panorama de marginalização do campo não se altera no decorrer da década como consideraria o cineasta Hollis Frampton, parceiro constante de Snow nesse período. Assim descrevia a situação:

Avançamos, chegamos ao ano 1969 e ao baixo Manhattan, e à confluência de uma série de circunstâncias. Uma delas, naturalmente, era que naquele momento e lugar o cinema ainda era (e ainda é, mas o sentimento era muito agudo então) – o cinema estava completamente sitiado. Fazer filmes, tentar fazer filmes, naquele momento te convertia em um marginal e, naquelas circunstâncias, um pária. Arte era pintar e esculpir – e nada mais. Sim, existia a dança, certamente, porque inegável que havia música, e trabalhos muito fortes e ousados estavam sendo feitos. Porém existiam alguns párias, um bando de malvivos ignorantes e degenerados que insistiam em fazer filmes. E Warhol, claro, já tinha se convertido em algo de bom gosto muito antes de começar a fazer filmes. Mas o resto estávamos, mais que nada, amontoados para nos proteger da gélida rajada de Castelli, o típico aristocrata que existia no mundo da arte nova-iorquina.⁷³

Considerados “párias” em relação ao mundo das artes visuais, os cineastas de vanguarda não podiam ter ambições na improvável venda de suas obras ou circulação para um grande público. No entanto, em razão dessa própria marginalidade podiam se beneficiar de maior autonomia e liberdade de criação em relação a esses outros campos mais consolidados.

Ao se estabelecer como campo artístico autônomo, mesmo que marginal, o cinema de vanguarda norte-americano se mostrava resistente à tendência de dissolução disciplinar dos meios. Apesar dos principais cineastas do grupo que formava o *underground* cinematográfico não se posicionarem explicitamente em relação ao paradigma greenbergiano, as qualidades do processo artesanal e do material fílmico eram uma preocupação central para estes, constituindo, como aponta Jonathan Walley, um aspecto identitário desse cinema.⁷⁴ A eliminação de convenções desnecessárias e a ênfase nas características “essenciais” do material cinematográfico afirmavam a autonomia do campo em relação ao mundo da arte como um todo.

⁷³ Hollis Frampton e James Broughton, “Hollis Frampton in San Francisco [April 21/29, 1977]”, in S. MacDonald (org.), *Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Film Distributor*. Berkeley: University of California Press, 2008, p. 267. [Trad. A.S.]

⁷⁴ Jonathan Walley, “Modes of Film Practice in the Avant-Garde”, in Tanya Leighton, *Art and the Moving Image*. Londres: Tate Publishing, 2008, p. 189.

1.5 Vanguarda no cinema e expressionismo abstrato

Se o paradigma da especificidade do meio como defendida por Greenberg não se constituía como uma pauta consciente do cinema de vanguarda norte-americano, os cineastas desse grupo compartilhavam com o crítico o interesse pelo expressionismo abstrato, então em declínio como movimento dominante na arte e no discurso da crítica norte-americana. Como notara Annette Michelson em 1966, a retórica romântica dessa vertente artística permanecia dominante nos discursos e práticas dos artistas e teóricos do cinema de vanguarda nova-iorquino, como Brakhage e P. Adams Sitney, podendo afirmar que as “páginas de *Film Culture* representam na Nova York de 1966 o último local de autoridade ativa da *action-painting*”.⁷⁵

Sitney, principal teórico do cinema de vanguarda norte-americano, definia esse cinema como *visionário*, construindo uma linha evolutiva e uma caracterização geral das obras de modo tal que ao final coincidiam com as aspirações gerais dos artistas associados ao expressionismo abstrato. Para ele os filmes da tradição visionária, surgidos nos anos 1940 com o cinema de Maya Deren e Willard Maas, tinham como grande aspiração mimetizar aspectos da mente humana, como sonhos, figuras inconscientes da mitologia e *visões* do artista.⁷⁶ Os procedimentos formais utilizados na maior parte desses filmes tinham usos eminentemente metafóricos e associativos a serviço da imaginação poética de seus autores. Em contraste absoluto com a produção narrativa ficcional da grande indústria cinematográfica, esses artistas buscariam criar “filmes poemas” de modo artesanal.

Em maior ou menor grau, os cineastas desse grupo no início dos anos 1960 podiam ser associados a determinados aspectos do romantismo norte-americano e, como considerava Sitney, dos seus sucessores, os pintores do expressionismo abstrato. Esse autor poderia afirmar, com certo exagero, que

Assim como as obras principais da teoria cinematográfica francesa devem ser vistas sob a luz do pensamento cubista e surrealista, e a teoria soviética no contexto do formalismo e do construtivismo, as preocupações dos cineastas americanos de vanguarda coincidem com as de nossos poetas pós-românticos e nossos pintores expressionistas abstratos. Eles são precedidos por uma potente tradição poética Romântica.⁷⁷

⁷⁵ A. Michelson, “Film and the Radical Aspiration”, op. cit., p. 98.

⁷⁶ P. A. Sitney, “The Idea of Morphology”. *Film Culture*, n. 53-55, 1972, p. 20.

⁷⁷ P. A. Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. Nova York: Oxford University Press, 2002, p. xiii. [Trad. A.S.]

Sobressai nessa relação possível uma mesma imagem mítica da autonomia heroica da expressão do artista, de uma crença compartilhada na correspondência entre as formas e a profundidade psíquica desse indivíduo. Corroborando com essa imagem romântica, Sitney considerava que a crítica como um todo deveria se voltar, no encontro com os filmes destes realizadores, às suas “visões profundamente poderosas da natureza, consciência e desenvolvimento pessoal”.⁷⁸ Como resume Jonathan T. D Neil,

Sitney colocou seu próprio e consumado modernismo, no qual a vanguarda americana de pós-guerra assume sua prerrogativa de oposição à cultura de massas por meio do compromisso com um modo de produção individual, artesanal, em que ele encontra correlação teórica com a imagem romântica do artista como um *outsider* que busca renovar o mundo através de uma experiência estética.⁷⁹

Se a relação entre os principais realizadores da vanguarda cinematográfica norte-americana e a retórica romântica do expressionismo abstrato pode aparentar ser problemática em alguns aspectos – que não devemos tratar neste estudo –, ela nos parece perfeitamente adequada se temos em vista o principal cineasta desse grupo. Como Sitney, cremos que Stan Brakhage “adotou as diretivas formais e a estética verbal do expressionismo abstrato”⁸⁰

Esse cineasta se moveria, em sua trajetória artística, em direção a formas puramente visuais e pessoais. Em seus filmes “líricos”, como denomina Sitney, o realizador buscava tornar as figuras representadas e as formas cinematográficas utilizadas próximas do próprio ato de ver. A mediação em terceira pessoa, comum em momentos anteriores do cinema de vanguarda norte-americano, era substituída pelo aumento da presença da câmera, correspondente à visão, à subjetividade e imaginação do autor. As imagens não seriam somente um suporte para a representação de conteúdos ou de uma narrativa, mas também uma espécie de registro intensivo do ato de ver. Os enquadramentos, os deslocamentos da câmera e na montagem corresponderiam à visão e aos movimentos do corpo de seu autor. Os movimentos gestuais da câmera tornam-se assim “metáforas da visão”, para utilizarmos o nome do principal livro de Brakhage.⁸¹ Esta correspondência entre representação de uma intensa subjetividade, visão interior e

⁷⁸ P. A. Sitney, “Narrative Illusion vs Structural Realism”. *Millennium Film Journal*, n. 16/17/18, Fall/Winter 1986/7, p. 316.

⁷⁹ Jonathan T. D. Neil, “‘Structural Film’ as Technique of History”, 2004, p. 8. [Trad. A.S.]

⁸⁰ P. A. Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*, op. cit., p. 206.

⁸¹ Stan Brakhage, *Metaphors on Vision*. Nova York: Film Culture, 1963.

gestualidade corporais remetia de forma evidente à dinâmica gestual da pintura expressionista abstrata, da qual o cineasta herdava também certa retórica emotiva e referências autobiográficas.

Como explica Brakhage, ele estava

fortemente atraído pelos expressionistas abstratos – Pollock, Rothko, Kline – devido a sua visão interior... para mim, todos estavam ocupados na criação de ícones de picturização interna, literalmente mapeando modos de pensamento não-verbal, não-simbólico, não-numérico. Assim foi que me interessei na tentativa consciente e inconsciente de representar isso.⁸²

Nos filmes de Brakhage o espaço fílmico tendia ao achatamento, alcançado por meio dos rápidos movimentos de câmera, o uso assertivo de variados focos e ângulos pouco convencionais e pelo uso das lentes anamórficas que impossibilitavam as relações espaciais, a perspectiva linear e, por consequência, o entendimento tradicional da tela como “janela para a ilusão”.⁸³ Nesse campo de visão achatado, assemelhado àquele das pinturas dos expressionistas abstratos, a profundidade e a perspectiva linear seriam ainda possíveis, mas como opções conscientes e excepcionais de seu autor.

A estrutura formal de seus filmes era organizada parte por parte, tendo cada uma delas duração, intensidade, significado e importância distinta para a composição geral. O arranjo era intuitivo, razoavelmente arbitrário, determinado e equilibrado na montagem; similaridades e diferenças entre formas, cores e movimentos eram relacionados e contrapostos na montagem final de acordo com os interesses expressivos e imaginativos do artista em relação ao material, geralmente bastante diverso. A estrutura formal seria estabelecida, como coloca Le Grice, pelo “resultado da busca por ‘uma lógica’ durante o processo de seleção e construção”.⁸⁴

Os encadeamentos seriam de modo geral disjuntivos, operados por uma rápida montagem, sobreposições e pelo uso gestual da câmera. Buscava assim, dentre outras coisas, romper com as convenções que possibilitavam a continuidade espaço-temporal determinante para todo o cinema narrativo e a tradição hollywoodiana, como haviam tentado os seus antecessores. Como coloca Michelson,

Toda a tradição do cinema independente, de [Maya] Deren e [Kenneth] Anger, passando por Brakhage, se desenvolveu como a extensão, em

⁸² S. Brakhage e Suranjan Ganguly, “All That Is Light: Brakhage at 60”. *Sight and Sound* 3, n. 10, 1993, p. 21. [Trad. A.S.]

⁸³ P. A. Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*, op. cit., p. 160.

⁸⁴ Malcolm Le Grice, *Abstract Film and Beyond*. Londres: Studio Vista, 1977, p. 90.

termos norte-americanos, do espírito das vanguardas europeias dos anos 1920, distendendo a continuidade e negando a tensão da narrativa. Fincada na experiência do surrealismo e do expressionismo, sua vontade de destruir a narrativa era uma tentativa de situar o cinema em uma espécie de Presente perpétuo, uma imagem ou sequência sucedendo outra em rápida disjunção, tendendo, no limite, por meio do ritmo furioso da construção em fotograma único, a devorar ou eliminar a expectativa como dimensão da experiência cinematográfica. O caráter disjuntivo do Agora perpétuo pode ser visto, em sua versão mais intensa, no trabalho e nos escritos teóricos de Stan Brakhage. Brakhage está interessado, como cineasta e teórico, na primazia de um tipo de visão quintessencial, inocente, não corrompida pelas convenções da perspectiva herdada do Renascimento e incorporada às próprias lentes da câmera. Com uma terminologia impregnada de platonismo típica da sensibilidade expressionista, essa visão é descrita como mais verdadeira, sofisticada e elevada, porque é a projeção visível direta da “visão (voltada para o) interior”; ela é, na verdade, apresentada como a visão de “olhos fechados”, a visão interna projetada através dos olhos. Os escritos, e especialmente os filmes, de Brakhage, nos fazem reconhecer as imagens em questão como tendendo em direção à intimidade e à fugacidade das imagens “hipnagógicas” que vivenciamos no estado intermediário entre sono e vigília. Assim como a imagem hipnagógica, a imagem de Brakhage, “mais verdadeira do que a natureza”, parece situada no interior do olho. Ela quer se apresentar perceptivamente de uma única vez e resiste à observação e à cognição.⁸⁵

Assim, no cinema de Brakhage – ao menos até meados dos anos 1960, antes da realização dos filmes “estruturais” - os brevíssimos planos ou fotogramas se sucedem na fluidez da montagem, eliminando o tempo da espera, a necessidade de antecipação narrativa, como se resistissem à observação continuada, devendo ser percebidas de imediato, em uma temporalidade “extática”, “tudo-de-uma-vez” como define Bruce Elder.⁸⁶ O cinema de Brakhage se adequaria assim à condição da pintura e escultura modernistas e da aspiração de outras artes, como a poesia e a música, “de existir em, mesmo a de produzir ou constituir, um contínuo e perpétuo *presente*” como diagnosticava o crítico Michael Fried.⁸⁷ A continuidade é rítmica, ela repousa sobre as sínteses metafóricas atualizadas pelo espectador ao justapor rapidamente os fotogramas a cada novo momento. Essa temporalidade fugaz pela qual o cinema de Brakhage se manifesta para o espectador, característica de certa aspiração modernista das artes, contrastará, como veremos, com aquela exigida pela arte considerada minimalista – determinante para o reordenamento da prática escultural e cinematográfica de Michael Snow.

⁸⁵ A. Michelson, “Em direção a Snow”, op. cit., p. 184.

⁸⁶ R. Bruce Elder, “The Structural Film: Ruptures and Continuities in Avant-Garde Art”, in David Hopkins (org.), *Neo Avant-Garde*. Nova York: Rodopi, 2006, p. 124.

⁸⁷ Michael Fried, “Arte e objetividade”. *Arte & Ensaios*, n. 9, Rio de Janeiro: PPGAV/EBAUFRJ, 2002, p. 144.

1.6 Minimalismo

Para além das eventuais parcerias e aproximações em um mesmo ambiente em mutação, no qual os artistas se afastavam dos suportes tradicionais e se imiscuíam às heterogêneas formas da cultura e do mundo social, parte da geração de artistas que ascendia na comunidade artística nova-iorquina no início dos anos 1960 compartilhava também certos interesses. De modo geral, esses artistas propunham formas frias e claras, estruturas repetitivas, sistemáticas e simplificadas nas quais o traço autográfico do artista é eliminado, em claro contraponto ao excesso sentimental e expressivo da arte de ascendência romântica, como o expressionismo abstrato. Edward Strickland arriscaria uma definição geral:

O minimalismo denota um movimento, primeiramente na América do pós-guerra, em direção a uma arte – visual, musical, literária ou de outro tipo – que se manifesta com recursos limitados, ou os menores possíveis, uma arte que se abstém da abundância de detalhes compositivos, opulência ou textura, e da complexidade estrutural. A arte minimalista tende à estase (como o expressam os *drones* musicais e o silêncio, a dança imóvel ou virtualmente imóvel, quadros congelados intermináveis no cinema [o autor considera como cinema minimalista essencialmente os primeiros filmes de Warhol], narrativas desprovidas de eventos e letras inexpressivas, esculturas sem feições, telas monocromáticas) e resistentes ao desenvolvimento (pinturas e esculturas em grades ou diagramáticas, módulos repetidos e harmonias em suspenso na música, movimentos simples e repetitivos na dança e no cinema, diálogos abortados ou circulares no drama e na ficção). Tende à não-alusão e a descontextualização a respeito da tradição, à impessoalidade no tom, e ao achatamento da perspectiva através da ênfase dada às superfícies (neutralização dos indícios de profundidade na pintura ou de dicotomias entre espaço/substância, imagem/reflexo em ambientes iluminados, a restrição da dinâmica e do movimento harmônico na música, as “naturezas mortas” humanas dos filmes, e a descrição analogamente unívoca de pessoas e objetos na poesia ou a ficção).⁸⁸

Poder-se-ia afirmar que os artistas de diversos campos compartilhavam de uma mesma *sensibilidade* “minimal”, “cool”, “impessoal”, como apontavam Barbara Rose,⁸⁹ Thierry de Duve,⁹⁰ Susan Sontag⁹¹ e Robert Morris.⁹² O termo era assim utilizado por

⁸⁸ E. Strickland, *Minimalism: Origins*, op. cit., p. 7. [Trad. A.S.]

⁸⁹ Barbara Rose, “ABC Art”, in Gregory Battcock (org.), *Minimal Art: A Critical Anthology*. Nova York: E. P. Dutton, 1968, pp. 274-297. Publicado originalmente em *Art in America*, out.-nov. 1965.

⁹⁰ T. de Duve, “The Monochrome and the Black Canvas”, op. cit., p. 245.

⁹¹ Susan Sontag, “Uma cultura e a nova sensibilidade”, in *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987, pp. 338-350.

⁹² Robert Morris, “Notes on Sculpture”, in Gregory Battcock (org.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, op. cit., p. 223. Apesar de afirmar a possibilidade desta sensibilidade comum, Morris acreditava que este tipo

esses autores para indicar interesses, características e práticas comuns entre artistas de diversos campos sem, no entanto, indicar também um estilo, programa ou movimento que unificasse todas as proposições consideradas. É deste modo que autores como Rose, Sontag e Irving Sandler⁹³ aproximavam os artistas minimalistas com a Pop Art em razão de um mesmo repúdio à expressão, pelo uso de técnicas regulares para a prática artística e de desconfiança de representações transparentes da emoção – apesar dos estilos considerados se distinguirem sobremaneira.

Esta nova sensibilidade minimal seria considerada também por diversos autores como proveniente de duas tradições da vanguarda aparentemente antagônicas. Rose seria a primeira a traçar a genealogia dessa sensibilidade a partir do legado construtivista e dos desdobramentos do dadaísmo, principalmente via John Cage. Para a autora, esta sensibilidade seria uma síntese das posições radicais de Malevich no suprematismo e de Duchamp em direção à redução formal, exemplificadas no *Quadrado negro* do primeiro e na “afinidade ao mundo das coisas” dos *ready-mades* do segundo. A tendência dos pintores, escultores, coreógrafos e compositores dos anos 1960 a simplificar, reduzir e eliminar todos os elementos que não fossem considerados essenciais, colocando em primeiro plano os aspectos “específicos” – materiais e recursos do meio – não seria proveniente de uma interpretação do modernismo greenbergiano, mas um prosseguimento dos impulsos dos dois artistas e daqueles que os precederam ao “rejeitar e excluir dos seus trabalhos muitas das mais estimadas premissas da arte ocidental em favor de uma arte cingida ao seu mínimo irreduzível”.⁹⁴ Construtivismo e Dadaísmo surgiam assim como duas alternativas históricas ao modelo modernista dominante, oferecendo procedimentos redutivos variados passíveis de serem recuperados em um novo momento histórico.

Inspirados pela redescoberta dessas vertentes, e ainda herdeiros da tradição modernista que a precedeu, os artistas plásticos que compartilhavam dessa sensibilidade minimalista começam a expor, em meados dos anos 1960, esculturas, objetos e demais trabalhos tridimensionais que possuíam certas características comuns, razão pela qual esses logo foram associados por críticos de arte a um único “movimento” artístico. Apesar de artistas como Robert Morris, Donald Judd, Sol LeWitt, Dan Flavin, Carl Andre e

de generalização minimizaria as diferenças entre as práticas artísticas, que possuíam cada qual particulares preocupações.

⁹³ Irving Sandler, *American Art of the 1960s*. Fort Lauderdale: Icon editions, 1988.

⁹⁴ B. Rose, “ABC Art”, op. cit., p. 275.

outros recusarem a ideia de um movimento coerente ou estilo que unificasse suas intenções, assim como rejeitarem todos os rótulos associados, tais como “ABC art”, “arte literalista”, “arte minimal”, “minimalismo” etc, observa-se no trabalho desses similaridades que nos permitem associá-los a um mesmo grupo.⁹⁵ Um grupo que protagoniza esse momento crucial de redefinição da prática artística norte-americana no qual Michael Snow irá se inserir e, assim, será foco de nossa atenção.

Sem considerar a diversidade de propostas e interesses singulares, os artistas plásticos elencados apresentaram nesse período trabalhos tridimensionais compostos de modo relativamente simples, baseados em formatos cúbicos e retangulares. Em parte considerável desses, um módulo é repetido em séries, constituindo ao fim e ao cabo uma forma geral regular, simétrica ou em grade. Evita-se a ornamentação a todo custo nesses trabalhos. Não se apresentam também sobre um pedestal nem são separados de algum outro modo do espaço onde são expostos. As cores usadas nesses objetos e esculturas são homogêneas, de uma qualidade inexpressiva como o cinza usado por Morris. Distinguindo-se da escultura moderna, esses trabalhos, como resume Batchelor, são

reunidos e ordenados em vez de construídos e compostos. Não são esculpidos ou modelados, mas soldados, parafusados, colados, cavilhados ou simplesmente empilhados. O traço autográfico do artista expressivo é eliminado. Os materiais que cada um dos artistas usou são mais industriais do que artísticos num sentido tradicional; adquiridos em lojas de material de construção e outros estabelecimentos semelhantes em vez de numa loja de material de pintura ou artesanato: aço, tijolo, madeira compensada, alumínio, cobre, luz fluorescente, espelho.⁹⁶

Assim podemos resumir as características gerais da arte considerada minimalista. Para efeitos de maior clareza e objetividade centraremos, no entanto, nos trabalhos artísticos e teóricos dos dois principais artistas associados ao minimalismo nas artes plásticas, Donald Judd e Robert Morris. O trabalho de ambos gerou grande e atípica atenção crítica já em meados dos anos 1960, não podendo, se pensados sob a rubrica do “minimalismo”, serem dissociadas desses debates que se seguiram. Os dois também não somente puderam apresentar, no momento de maior visibilidade de seus trabalhos, artigos que explicitavam com acuidade os seus propósitos estéticos como protagonizaram com

⁹⁵ Para uma discussão mais aprofundada sobre os debates em torno do minimalismo cf. J. Meyer, *Minimalism: art and polemics in the sixties*, op. cit.

⁹⁶ David Batchelor, *Minimalismo*. São Paulo: Cosac Naify, 1999, pp. 12-13.

esses escritos o debate crítico que cremos fundamental para compreensão das obras e das transformações do campo artístico.

Entre 1966 e 1969, Robert Morris publica quatro ensaios sob o título “Notes on Sculpture”, em que discorre sobre seus trabalhos tridimensionais e os desenvolvimentos teóricos que os subjazem. Nos interessa sobretudo as duas primeiras “Notes” publicadas em 1966, antes da realização de *Wavelength*, e que se prendem às obras e aspectos definidores de sua arte até então, assim como a compreensão histórica do seu desenvolvimento.⁹⁷ Para o artista, diferentemente de Judd, o domínio da escultura deveria se constituir de forma autônoma, separadamente do da pintura, abandonando as características que poderia partilhar com esse domínio, como o uso da cor e do formato de relevo. Morris apontava para a criação de esculturas de formatos simples, sem detalhes, nos quais as partes constituintes deveriam ser unidas de modo a evitar as separações perceptuais, provocando assim a impressão de uma gestalt imediatamente assimilável. Essas esculturas simples e unitárias ordenariam a apreensão do público no sentido de evidenciar o que seria “o mais importante valor escultural”:⁹⁸ o formato.

As esculturas, desse modo, deveriam se conformar em poliedros simples, sejam regulares ou irregulares. Em simples poliedros regulares, como cubos e pirâmides, a percepção do formato como gestalt se daria de modo mais imediato, não sendo mesmo necessário ao espectador se mover ao redor do objeto para se acreditar que o padrão previsto corresponda de fato à sua existência física. “Acreditar” nesse sentido seria para Morris “tanto um tipo de crença em uma extensão espacial quanto uma visualização desta extensão. Em outras palavras, são os aspectos de apreensão que não são coexistentes com o campo visual, mas sim o resultado da experiência do campo visual”.⁹⁹ Traços de memória, estímulos cinestésicos, fatores fisiológicos, uma tendência geral à percepção da simplicidade e constância dos formatos permitiria ao espectador nesse caso antever um formato unitário. Em poliedros simples irregulares, tais como “vigas, planos inclinados, pirâmides truncadas”, a percepção do todo como gestalt ainda seria possível, apesar de o serem sem o mesmo imediatismo daqueles. Seria primeiro necessário que estas resistissem a serem reconhecidas como divisíveis, separadas parte por parte, para se

⁹⁷ Robert Morris, “Notes on Sculpture”, in Gregory Battcock (org.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, op. cit., p. 226. Primeira parte publicada originalmente em *Artforum*, n. 6, vol. IV, fev. 1966; segunda parte, em *Artforum*, n. 2, vol. V, out. 1966.

⁹⁸ R. Morris, “Notes on Sculpture”, op. cit., p. 228.

⁹⁹ Id., *ibid.*, p. 226.

constituírem como formas “unitárias”. O formato deveria deste modo permanecer sempre constante e indivisível.

Para o artista, o formato seria uma preocupação eminentemente escultural, podendo se manifestar apenas como um volume real e não como um formato representado de uma pintura. Por esta razão, a sua apreensão não se restringia à visão da obra mas dependeria da variação do posicionamento do corpo do espectador no espaço em torno. Contra os modelos óticos da arte que colocavam em primeiro plano a figuração e a ilusão, Morris chamava a atenção para a natureza tátil da escultura. Morris, anteriormente envolvido com a dança e a *performance*, afirmava como condição essencial da experiência da escultura a “percepção corporificada” da massa, formato, escala e demais elementos de sua natureza física. De tal modo, a experiência corporal e perceptual ativa com a escultura existira necessariamente no tempo, em uma duração irresoluta e potencial na qual o espectador deveria circular para poder perceber seus principais aspectos.

Ao mesmo tempo que o trabalho deve ter autonomia, no sentido de ser uma unidade independente para a formação da Gestalt, o todo indivisível e indissolúvel, os principais termos estéticos não estão dentro mas dependentes do próprio objeto autônomo e existem como variáveis soltas que encontram sua definição num espaço e luz particulares, com o ponto de vista físico do espectador. Só um aspecto da obra é imediato: a apreensão da Gestalt. A experiência do trabalho existe necessariamente no tempo.¹⁰⁰

Por meio da simplificação do formato junto à unificação e integração dos demais elementos essenciais da escultura esta podia tornar claras as relações contextuais; “os melhores trabalhos novos removem as relações da obra e as fazem uma função do espaço, luz e do campo de visão do espectador”.¹⁰¹ Quanto mais simplificado o objeto e menos irregularidades em sua superfície, mais sensível é às variações de espaço e luz, refletindo melhor essas duas propriedades e sendo mais perceptivelmente afetado por elas.

Deste modo, o relevo não era recomendado por Morris, pois compartilhava com a pintura de um espaço bidimensional, ilusório, não afetado pela gravidade e que limitava o número de possíveis visadas que a parede permitia. O relevo, enfim, não se situava em um espaço literal, tridimensional, sugerido para a maior consciência do objeto. Também neste sentido, Morris indicava que a nova escultura não deveria ter a escala de objetos

¹⁰⁰ Id., *ibid.*, p. 234. [Trad. A.S.]

¹⁰¹ Id., *ibid.*, p. 232.

ornamentais nem uma escala monumental, mas um tamanho aproximado ao do corpo humano na qual seria mais evidente a percepção e leitura da gestalt em um espaço literal, assim como estabeleceria uma distância necessária à participação do observador.

Para se compreender melhor o tipo de experiência proposta por Morris por meio das esculturas podemos citar essas três peças, sem título, conhecidas como *L beams* (**Figura 1.12**), criadas pelo artista no ano anterior às primeiras “Notes on Sculpture”. Feitas em compensado e pintados de cinza (que o artista não considerava como cor), de tamanho próximo ao do corpo humano, esses trabalhos têm formatos bastante simplificados, no formato de L (apesar de não se constituírem, como parte considerável de sua obra no período, de poliedros simples). Por essa razão, seus formatos gerais são instantaneamente assimiláveis. No entanto, apesar de idênticas, essas esculturas se diferenciam na experiência do observador pelo modo como se apoiam no piso e se dispõem no espaço expositivo, parecendo se adensar em sua base como na escultura disposta na vertical ou se curvar naquela que se apoia nas extremidades. E ainda mais determinante na concepção de Morris: a percepção da diferença entre as esculturas idênticas em formato e dimensões se reforça pela variação do posicionamento do corpo do observador no espaço. Essa aparência de diferença constitui o principal significado escultural dessas obras, que dependem mais, como o artista busca realçar, da variação da experiência perceptual e corporal dos observadores do que dos seus aspectos internos.

Recorrendo frequentemente à linguagem e teoria da psicologia da Gestalt e da fenomenologia,¹⁰² Morris acrescentava que a simplicidade dos formatos dessas esculturas não somente intensificaria no observador a percepção mutante do objeto em relação ao ambiente, mas também permitiria a percepção de si como sujeito da experiência. De acordo com o artista, ao se evitar efeitos composicionais e reforçar a austeridade do formato, a obra tornaria o espectador consciente de existir de forma contingente e inextricável no mesmo espaço do trabalho, da relação de seu corpo com o espaço da galeria.

A produção recente de boa qualidade extrai relações de trabalho e faz delas uma função do espaço, da luz, e do campo de visão do espectador. O objeto é tão somente um dos termos dessa nova estética. Essa é de certo modo mais reflexiva, porque a consciência que alguém tem de si mesmo existindo no mesmo espaço que o trabalho é mais forte do que em trabalhos

¹⁰² R. Morris perceberá, como aponta nas seguintes “Notes on Sculpture”, que a teoria da Gestalt não descreveria adequadamente a percepção de objetos por um corpo que se move no espaço, guardando ainda uma noção idealista da percepção incompatível com a fenomenologia de Merleau-Ponty da qual se serve. Cf. J. Meyer, *Minimalism: art and polemics in the sixties*, op. cit., pp. 161-162.

anteriores, com suas muitas relações internas. O espectador torna-se mais consciente do que antes do fato de estar ele mesmo estabelecendo relações, uma vez que apreende o objeto a partir de posições variadas e sob condições variáveis de luz e contextualização espacial. Cada relação interna, seja ela constituída por uma divisão estrutural, uma rica superfície ou o que for, reduz a qualidade pública e externa do objeto e tende a eliminar o espectador na medida em que esses detalhes o puxam para uma relação íntima com o trabalho e fora do espaço em que o objeto existe.¹⁰³

Esse interesse de Morris pela percepção e autoconsciência do observador no espaço da galeria se inseriria em uma tendência geral instaurada pela arte minimalista, seja na música ou na dança, na prática ou na teoria, de exploração dos modos de percepção e cognição dos espectadores. A centralidade dessa tendência na arte minimalista terá, como vemos, ecos na prática artística de Michael Snow, tanto nos trabalhos tridimensionais como no cinema.

Em uma chave formalista, sem os mesmos interesses dadaístas e atenção ao papel do observador na apreensão da obra como teorizava Morris e demais minimalistas, Donald Judd escreveu o importante ensaio “Objetos específicos”.¹⁰⁴ Nesse que se notabilizou como uma espécie de manifesto da arte minimalista, o autor apontava para os aspectos que lhe interessavam na arte produzida no início dos anos 1960. Contrariamente a Morris, Judd preferia usar os termos “trabalho tridimensional” ou “objeto” para identificar “os melhores novos trabalhos que se tem produzido nos últimos anos”¹⁰⁵ que relacionavam pintura e escultura, logo, confrontando a máxima greenbergiana de integridade do meio.

Dentre os diversos pontos defendidos por Judd nesse e em demais ensaios estava a valorização da repetição de unidades idênticas no sentido de afirmar o valor da totalidade, unicidade e indivisibilidade do formato do objeto. Judd se opunha também às esculturas e pinturas compostas parte por parte, por adição, nas quais elementos menores se separavam do todo estabelecendo relações no interior do trabalho. Formato, cor e superfície deveriam, quanto possível, se constituir em uma unidade. Os novos trabalhos tridimensionais, híbridos da pintura e escultura, deveriam ser uma única coisa, um único “objeto específico” sem partes distintas que poderiam romper com o formato geral. “Não é necessário para um trabalho ter um monte de coisas para olhar, para comparar, para analisar uma por uma, para contemplar. A coisa como um todo, sua qualidade como um

¹⁰³ R. Morris, “Notes on Sculpture”, op. cit., pp. 232-233.

¹⁰⁴ D. Judd, “Objetos específicos”, op. cit., pp. 96-106. Publicado originalmente em *Arts Yearbook* 8, 1965.

¹⁰⁵ Id., *ibid.*, p. 96.

todo, é o que é interessante.”¹⁰⁶ Apenas um todo unitário ou a repetição de módulos idênticos evitariam a ilusão e significados alusivos para além da presença física, literal, do objeto em um “espaço real”. A alusão se restringia, no máximo, aos dados da própria construção do objeto.

Rejeitava desse modo os arranjos composicionais, de equilíbrio e harmonia entre partes e distribuição hierárquica de formas, que implicavam, segundo o próprio, uma lógica racionalista e antropomórfica características da “arte europeia”. Como se tornou corrente na arte minimalista como um todo, Judd propunha trabalhos estruturados de maneira não hierárquica, organizados em padrões de repetição e eventual variação. O método serial era o mais recomendado pelo artista, pois nele os elementos não precisariam ser relacionados e hierarquizados racionalmente para se unirem em um formato geral unitário: sendo os elementos idênticos e de igual importância, estes se organizariam em uma ordem natural, como repetição de padrões ou progressão em série, na qual o trabalho se constituiria sem centro, pontos focais e relações entre partes.¹⁰⁷ “Se não há nada a se relacionar, então você não pode ser racional a respeito delas porque elas simplesmente estão lá.”¹⁰⁸ Nessa modalidade de composição proposta por Judd não haveria assim uma necessidade interna, uma fonte particular de significado que explicaria a sua configuração. Como afirma Rosalind Krauss em relação às esculturas de Judd, “a mesmice das unidades e a regularidade dos intervalos entre elas pareciam expulsar do ato de dispor ou organizar as formas qualquer possibilidade de um ‘significado’”.¹⁰⁹ Significado este até então sempre mediado pelo pensamento e personalidade do artista que organizaria a obra, seu “conteúdo” e suas relações internas. Nas obras minimalistas

¹⁰⁶ Id., *ibid.*, p.103.

¹⁰⁷ H. Foster indicava que o método serial, anticomposicional do minimalismo se tratava de um uso formal e estrutural do *ready-made*. Para o autor a produção e consumo serial característicos do capitalismo avançado seriam integrados com coerência à produção técnica da obra de arte minimalista; mais que um conteúdo mundano, essa integração do modo de produção serial faria esta arte significar sobre o mesmo modo que os objetos em sua cotidianidade, em sua “sistemática latente”. Não se resumindo a uma mera reflexão do modo de produção dominante, estes trabalhos poderiam, como um *ready-made*, jogar com a lógica da serialidade de uma maneira subversiva. H. Foster, “O ponto crucial do minimalismo”, in *O retorno do real*, op. cit., p. 74.

¹⁰⁸ D. Judd, “Questões para Stella e Judd”, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), *Escritos de artistas: anos 60/70*, op. cit., p. 126. Conversa transmitida originalmente em 1964 pela WBAI-FM, de Nova York com o título “Novo niilismo ou nova arte?”. Meyer observa as contradições do discurso de Judd, principalmente no que se refere às suas inevitáveis escolhas composicionais e racionalistas em obras que supostamente se constituíam em outros parâmetros. Cf. J. Meyer, *Minimalism: art and polemics in the sixties*, op. cit., p. 90.

¹⁰⁹ R. Krauss, “O duplo negativo: uma nova sintaxe para a escultura”, in *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 293.

o modelo de significação estaria, portanto, apartado das pretensões de legitimidade de um eu particular, de expressão interior, existindo somente no espaço público, por meio das convenções e relações deste mesmo espaço.¹¹⁰ As condições perceptuais dos espectadores na relação com essas obras no espaço público e os limites convencionais da arte se sobreporiam aos possíveis significados “interiores”.

Como lembramos, esse modelo de significação e de harmonia dos elementos era antitético àquele expresso nas obras de um cineasta como Brakhage, intimamente ligado a concepção romântica de representação, no qual a composição da obra corresponderia de forma orgânica aos interesses expressivos e imaginativos do autor. A arte minimalista, como resume Kellman

Com a insatisfação a respeito do toque e a sensibilidade magistrais, criadores e diferenciadores privados dos artistas envolvidos no expressionismo abstrato, na *Color field painting* e na abstração pós-pictórica, a preocupação da arte minimalista foi a de privar o público do acesso à apreciação estética privada. A forma privilegiada era o sólido geométrico simples imediatamente apreensível (que tinha boa Gestalt) mais que a abstração geométrica que dependia de uma hierarquia dentro de um todo limitado (i.e., os planos abstratos de Piet Mondrian). Para encontrar composições e estruturas imediatamente apreensíveis pelo público geral, artistas como Donald Judd, Robert Morris, Frank Stella, Carl Andre, Sol LeWitt, e Robert Smithson apelaram a ordens sistemáticas tais como grades, permutações e progressões seriais por serem não-biomórficas e não-antromórficas. Enquanto a escultura de vanguarda muito anterior no século vinte tinha sido “sobre” o processo de transformação de um material bruto específico em um objeto de arte (i.e., Constantin Brancusi, Auguste Rodin, Henry Moore), ou efeitos surrealistas de *assemblage* (i.e., Joan Miró, André Bretón), os artistas minimalistas usaram os materiais padronizados e anônimos da indústria, os quais retiravam a escultura do campo épico em que se batalhava contra a natureza ou da representação romântica do vitalismo inerente mediado pelo toque e a sensibilidade. Os materiais e a estrutura da arte minimalista eram totalmente visíveis e escancarados, de modo que não houvesse núcleos místicos, nem alusões veladas, nem lugar onde atribuir conteúdo subjetivo ao objeto. Aberta, uma estrutura *a priori* se transforma em informação, tão disponível para o espectador como para o artista, subvertendo a autoridade intencional do artista. Esta noção de informação trabalha contra as tradições da história da arte ocidental em que a arte retrata a história ou mito (origens), a iluminação espiritual, uma integridade orgânica com a natureza e/ou plano divino, ou é uma manifestação do artista como dotado de um dom especial.¹¹¹

¹¹⁰ Id., *ibid.*, p. 318. [Trad. A.S.]

¹¹¹ T. L. Kellman, *Figuring Redemption: Resighting Myself in the Art of Michael Snow*, op. cit., pp. 64-65.

A arte minimalista receberia a sua principal crítica no ensaio “Arte e objetividade”,¹¹² de Michael Fried, próximo ao formalismo greenbergiano, em que o autor partia dos dois ensaios acima discutidos para marcar a diferença entre a arte modernista que defendia e uma arte “literalista” determinada por uma “teatralidade”, representada pelos objetos de Judd, Morris e Tony Smith. O autor via o minimalismo como uma infeliz consequência do modernismo, levando as investigações sobre o próprio meio, características dos melhores trabalhos da pintura modernista, em direção à literalidade da “não arte”, à “objetividade”. Enquanto as telas modernistas apontavam significados para algo além de si, a arte minimalista aludiria apenas a si mesma, a essa objetividade. Apesar do tom crítico do ensaio, tornou-se o mais conhecido a discutir essa nova tendência artística, “inventando o minimalismo”, segundo Meyer,¹¹³ para os críticos vindouros: um campo então em disputa, principalmente por Judd e Morris, seria a partir de então considerado uma entidade coerente, com um discurso único e homogêneo. Apesar das diferenças de posicionamento entre os artistas, Fried realçava a opinião comum de ambos em relação à simplicidade, unidade e indivisibilidade do formato e a importância central dessa para seus objetos e esculturas. E notava uma importante transformação que a arte minimalista promovia na relação com os observadores.

O peso que Morris dava à mobilidade do observador no espaço da galeria, à “percepção corporificada” em um período de tempo, seria decisivo para Fried em sua discussão sobre a “teatralidade” na arte “literalista”. Para Fried (e Morris) um formato unitário, desprovido de relações internas, daria relevo ao espaço onde se encontra o objeto na percepção espectral. “Enquanto na arte que a precede o que é para ser experimentado do trabalho encontra-se estritamente em seu interior, a experiência da arte literalista é a de um objeto *em uma situação* – que, virtualmente por definição, *inclui o observador*.”¹¹⁴ Como o teatro, a “arte literalista”, segundo Fried, existiria para uma audiência, dependendo do espectador para se completar, colocando o observador em uma relação indeterminada, aberta e imprecisa. A experiência do espectador, deste modo, *persistiria no tempo*, na duração de sua relação variante e inesgotável com o objeto e o espaço literais, em sua atenção e reconhecimento persistente do lugar, do cotidiano, do contingente. Essa experiência se opunha assim àquela da pintura e escultura modernista

¹¹² M. Fried, “Arte e objetividade”, op. cit., pp. 131-147. Publicado originalmente como “Art and Objecthood”. *Artforum*, n. 5, jun. 1967, pp. 12-23.

¹¹³ J. Meyer, *Minimalism: art and polemics in the sixties*, op. cit., p. 229.

¹¹⁴ M. Fried, “Arte e objetividade”, op. cit., p. 134.

que o crítico defendia. Para Fried, esta arte modernista se faria manifesta em sua totalidade de forma imediata e fugaz, em uma “presentidade contínua e inteira”¹¹⁵ antitética ao tempo cotidiano, “banal”, implicado na teatralidade. Seria como se para um espectador perspicaz “um único instante infinitamente breve fosse suficientemente longo para que tudo visse, para que ele experimentasse o trabalho em toda a sua profundidade e plenitude, para que ele fosse para sempre por ela convencido”.¹¹⁶

Essa oposição que Fried faria entre a arte literalista e a arte modernista a partir desta noção de “teatralidade” se adequaria com mais fidelidade, no conjunto dos artistas plásticos “minimalistas”, aos trabalhos de Morris. No entanto, a noção de “teatralidade” ainda serviria para indicar uma transformação geral pela qual passava a arte no período e, mais exatamente, ajudar a compreender mudanças decisivas no trabalho escultórico e cinematográfico de Snow nesse momento, afetado pelos escritos e obras do artista americano. De modo geral, pode-se apontar um interesse generalizado pelo uso da duração estendida e/ou do tempo cotidiano e de sua configuração como forma entre os artistas tidos como minimalistas nos diversos campos.¹¹⁷

A distinção entre uma arte modernista e outra literalista persistiria na crítica de arte vindoura, mesmo para aqueles que defendiam a arte minimalista e uma arte “pós-minimalista”. Críticas como Rosalind Krauss e Annette Michelson valorizariam a arte de Morris exatamente por esta recusar o ilusionismo e antropomorfismo como também por exigir uma percepção em um espaço e duração “literais” e não em um espaço estético ideal. A “teatralidade” da nova arte seria a principal contribuição dessa tendência para a arte vindoura; o minimalismo seria etapa fundamental da transformação da escultura “de um veículo estático e idealizado num veículo temporal e material”.¹¹⁸ Como resume Hal Foster,

o minimalismo rompe com o espaço transcendental de grande parte da arte modernista (ou mesmo com o espaço imanente do ready-made dadaísta ou do relevo construtivista). O minimalismo rechaça não só a base

¹¹⁵ Id., *ibid.*, p. 144.

¹¹⁶ Id., *ibid.*

¹¹⁷ Pamela M. Lee analisa em seu influente *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s* uma renovada obsessão em relação ao tempo na arte americana dos anos 1960. Frequentemente acelerado, antecipatório e repetitivo, o tempo nas artes desse período seria compreendido, como coloca a autora, de modo *cronofóbico*. “Atravessando transversalmente movimentos, meios, e gêneros, o impulso cronofóbico denomina uma persistente luta contra o tempo, o intuito tanto de artistas como de críticos de dominar seu passo, de sossegar sua aceleração, ou de dar forma a suas condições dinâmicas.” P. L. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*. Cambridge e Londres: The MIT Press, 2004, p. 8. [Trad. A.S.]

¹¹⁸ R. Krauss, “O duplo negativo: uma nova sintaxe para a escultura”, *op. cit.*, pp. 341-342.

antropomórfica de grande parte da escultura tradicional (ainda residual nos gestos das obras neoexpressionistas), mas também o “sem lugar” de grande parte da escultura abstrata. Em suma, com o minimalismo a escultura não fica mais à parte, sobre um pedestal ou como arte pura, mas é reposicionada em meio a objetos e redefinida em termos de lugar. Nessa transformação, o espectador, uma vez negado o espaço seguro e soberano da arte formal, é trazido de volta para o aqui e agora; e, em vez de examinar a superfície de uma obra para fazer um mapeamento topográfico das propriedades de seu meio, é instigado a explorar as consequências perceptivas de uma intervenção particular num local determinado. Essa é a reorientação fundamental que o minimalismo inaugura.¹¹⁹

1.7 Os objetos de Snow e o minimalismo

Em trabalhos realizados por Snow em um período logo posterior à *New York Eye and Ear Control*, observa-se novas preocupações que podemos associar ao seu interesse pelo cinema e às transformações da arte americana anteriormente referidas, o que se traduzia por uma intensificação da “teatralidade” de sua arte, para usarmos o termo de Fried. Se se propõe em alguns trabalhos das *Walking Woman* no início da década de 1960, principalmente nas esculturas expostas em espaços públicos, uma experiência do objeto em uma situação, na qual importam as relações do corpo do observador com o espaço literal, nesses trabalhos realizados a partir de 1965 Snow irá, de diferentes modos, trazer a primeiro plano “as circunstâncias factuais em que se dá o encontro do observador com o trabalho”, como se referia Fried à sensibilidade “teatral” da nova arte. A inclusão ativa do observador se dará nesses trabalhos por meio de procedimentos análogos àqueles da câmera cinematográfica, notadamente o enquadramento e o zoom. Como veremos, esses aspectos se tornarão centrais no período em torno da realização de *Wavelength*.

Ainda dentro da série *Walking Woman*, percebe-se um abandono gradual da pintura (apesar de permanecerem preocupações eminentemente pictóricas em seu trabalho, como a cor, a figuração, a exploração do espaço ilusionista, a perspectiva linear etc.) em razão de complexos objetos e conjunto de objetos tridimensionais.

Morningside Heights (1965) (**Figura 1.6**) consiste de duas partes relacionadas; uma pintura da cabeça de uma *Walking Woman* no formato de trapézio e, a sua frente, uma escultura com uma base retangular azul na qual se encrusta um retângulo vertical. No alto desse retângulo encontra-se uma espécie de janela de plástico rosa transparente

¹¹⁹ H. Foster, “O ponto crucial do minimalismo”, op. cit., p. 53.

através da qual, posicionado-se em um certos ângulos de visão, o observador poderá enquadrar a pintura, observando-a com as cores alteradas.

Continuamente a esse trabalho, realizou *Sleeve* (1965) (**Figura 1.7**), no qual a janela de plástico transparente como a do trabalho anterior, agora vermelha, está localizada no alto de um “muro” maciço de outro tom de vermelho. Na parede, de frente para a escultura vermelha se encontram algumas variações das *Walking Woman*, como pinturas, fotografias, uma estrutura de madeira e desenho sobre tecido. Ao enquadrar a “colagem” que se forma pela janela vermelha o observador poderá ver um retângulo negro que surge em um ângulo transversal ao da parede e do muro. Nela é possível ver a fotografia da “colagem” tirada da posição na qual está o muro.¹²⁰

Se nesses dois trabalhos Snow busca transpor o efeito de enquadramento do cinema para formas esculturais, em *Test Focus Field Figure* (**Figura 1.13**), realizado no mesmo ano, o artista traduzia certo efeito do zoom e do foco da câmera na pintura. “Pintada” com spray de esmalte, o que daria certa similaridade física com uma projeção de luz, *Test Focus Field Figure* consiste em três figuras das *Walking Woman*. Cada uma delas aparenta estar “projetada” de uma distância diferente em razão do tamanho dos detalhes da figuras e da concentração dos pigmentos vermelhos.

Já em *Seen* (1965) (**Figura 1.14**), Snow dará uma dimensão escultural aos contornos pictóricos da pirâmide visual da perspectiva, da pequena representação de uma *Walking Woman* na ponta à sua continuação até a parede. Nesse trabalho já se encontram em estado embrionário as analogias encontradas em *Wavelength* do zoom, pirâmide visual e dimensão escultórica (ainda não temporal em *Seen*).

No período imediatamente anterior e posterior à realização *Wavelength* (dezembro de 1966), Snow irá concentrar-se em objetos tridimensionais que, como esses trabalhos ainda da série *Walking Woman* que os antecederam, vão se relacionar diretamente a aspectos da câmera, notadamente os modos como o enquadramento no cinema pode direcionar a atenção do olhar do observador.¹²¹ Essas esculturas funcionarão como

¹²⁰ Nessas duas obras observa-se também a importância da obra de Jasper Johns, anterior ao minimalismo, no desenvolvimento do trabalho de Snow e que não pude discutir nesse trabalho.

¹²¹ “Foi um período intenso. [...] Eu estava cada vez mais interessado na escultura, mas não derivando de *Walking Woman*, e estava pensando e construindo obras influenciadas pela câmera, como *Scope* (fiz uma versão de madeira em tamanho natural em 1966, antes de encomendá-la em aço inoxidável no ano seguinte). *Sight*, *Portrait*, e *First to last* foram todas feitas em 1967, enquanto *Blind* foi feita no ano seguinte. A escultura fotográfica *Atlantic* também foi feita em 1967. *Wavelength* foi parte desta atividade.” M. Snow, “Sequences”, op. cit., p. 123. [Trad. A.S.]

aparatos que direcionam a visão, adquirindo formas análogas a visores, dispositivos de foco, periscópio etc. Nesse período especificamente, a base de sua estética visual, como colocara Wees, estaria em analisar e tornar arte o que a câmera ou esculturas ópticas análogas à câmera cinematográfica fariam à “visão normal”.¹²²

Esses trabalhos emergiam após o período de ascensão da arte minimal, que se consolida com importantes exposições, como *Primary Structures* (abril a junho de 1966), e a crítica de Fried em “Arte e Objetividade” (junho de 1967), publicada um mês após a primeira exibição pública de *Wavelength*. Como dito, o artista incorpora algumas novas preocupações provenientes dessa tendência, notadamente os modos de inclusão ativa do observador, seguindo, no entanto, uma trajetória singular no campo das artes visuais.

Na escultura-fotográfica *Atlantic* (1967) (**Figura 1.15**), por exemplo, Snow enquadra em cubos metálicos vasados 30 fotografias em preto e branco de ondas do mar em distintos estágios de formação. Em seu interior as faces laterais dos cubos afunilam-se no enquadre das fotos. As molduras interiores também refletem as ondas imóveis enquadradas, que aparentam mover-se com a mudança de posicionamento do observador.

Das obras escultóricas de Snow essa é aquela que mais se aproxima de obras do período de Judd e Sol LeWitt, podendo Michelson afirmar que essa compartilhava do “idioma da escultura minimalista”.¹²³ Trata-se afinal de uma série simples de módulos quase idênticos regulares, como as caixas abertas de Judd. Essa disposição de módulos repetidos gera também uma forma total regular, podendo ser percebida como um todo fechado. Ganham relevo as relações do corpo do observador com o espaço literal no entorno da escultura, mas, contrariamente ao que propõe Morris, interessa também a Snow o espaço ótico, ilusório interno à escultura, possibilitado pelas fotografias e os dispositivos que as enquadram.

Blind (1968) (**Figura 1.16**) aproveita a estrutura gradeada de *Atlantic* (e característica da escultura minimalista), repetindo-a com algumas variações em quatro telas paralelas de aço e alumínio de diferentes calibres e orientações. Ao se observar de determinado ângulo, o observador pode experienciar a sucessão das grades como a profundidade de campo de uma câmera, como diferentes planos possíveis de serem focados ou diferentes níveis de um zoom. Esse observador é convocado a “focar” algum

¹²² William C. Wees, *Light moving in time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*. Berkeley: University of California Press, 1992, p. 153.

¹²³ A. Michelson, “About Snow”, op. cit., p. 113.

dos diferentes planos ou, no movimento do corpo, observar os diferentes entrelaçamentos entre distintos planos.¹²⁴ O observador pode também caminhar entre as telas, de modo a experienciar espacialmente a instalação. A obra desse modo convocaria de diferentes modos, simultâneos ou não, tanto o engajamento físico quanto ótico, tornando o espectador atento à percepção visual ao experienciar *Blind* – ao contrário dos objetos de Morris, por exemplo, cujas preocupações eram mais corpóreas e espaciais.

Mas como nas esculturas de Morris, em *Blind* a posição variável do espectador em relação ao trabalho é determinante para a sua experiência. E também envolveria a percepção contínua de si na situação dada. Como coloca Emmelhainz:

Em *Blind*, a percepção envolve o sujeito que percebe em uma situação, mais do que o posiciona como um espectador que foi, de alguma maneira, abstraído da situação para que uma interconexão entre ação e percepção tomasse lugar. O fato de que tal interconexão ocorra demonstra que não existe distinção vivida entre o ato de perceber e a coisa percebida.¹²⁵

Esse modo de percepção que indistingue o ato de percepção da coisa percebida proposto em *Blind* será, como veremos, também determinante em *Wavelength*.

Scope (1967) (**Figura 1.17**) é uma instalação em aço inoxidável no formato de tubo retangular com duas aberturas, posicionado horizontalmente sobre duas bases de metal. Como um grande periscópio, em *Scope* o observador, por meio dos espelhos localizados no interior da obra, poderá ver o espaço enquadrado pela abertura oposta. Esse espaço é vazio, alterando-se somente com a presença de outro corpo no lado oposto.

Já *Sight* (ou *In Place* ou *Site*, como foi anteriormente denominado, 1967) (**Figura 1.18**) foi pensado para a janela de uma galeria; se vista do exterior, vê-se um buraco em diagonal na janela blindada de alumínio; no interior, as linhas desse buraco prosseguem em linhas brancas sobre um plástico negro, demarcado por demais linhas horizontais, verticais e diagonais. Desse buraco é possível ver o que se desenrola na rua, que se torna parte da obra no interior da galeria. Em contraste, do exterior é apenas possível observar as pessoas no interior, protegidas pela janela blindada. Como melhor descreve Michelson:

A abertura absorve totalmente a diminuta fração de material visual inteiramente extrínseco através de si; tudo é atraído, de alguma forma, por este padrão linear, que domestica acidentes e irregularidade do fenômeno

¹²⁴ Em *Snowblind* (1968), H. Frampton procurou dar forma fílmica a essa instalação utilizando variações de foco, de jogos de iluminação e de diferentes tipos de montagem como analogia para os possíveis posicionamentos do observador.

¹²⁵ Irmgard Emmelhainz, “*Wavelength* – Michael Snow”, in *Contrapposto*, vol. 3, 2003-2004, p. 142. [Trad. A.S.]

para os usos da geometria. Ao virar para o outro lado da superfície, perscrutando pela fenda que interrompe sua superfície de alumínio uniforme, inarticulado, cintilante, pontuado somente por eventuais parafusos, percebemos a total inassimilabilidade da cena do outro lado.¹²⁶

Como as mudanças de título da obra sugerem, há uma alteração da ênfase do posicionamento do observador nos espaços da galeria ou externo para um foco no engajamento ótico. Observação, como também sugere o trocadilho *Sigth/Site*, necessariamente constrangida pela localização no espaço.

Por fim, em *Portrait* (1967) (**Figura 1.19**) têm-se um quadro formado por barras de alumínio ajustáveis por visíveis parafusos entre uma parede permanente e outra temporária, idealmente separadas por 60 cm. O enquadramento naturalmente varia dependendo do ajuste do quadro e da posição do observador, que poderá ficar em um dos dois lados separados pela escultura. *Portrait* enquadra o observador para os demais observadores do lado oposto ao mesmo tempo em que esse pode enquadrar, por meio da escultura, o espaço da galeria. Como em obras anteriores, tais como *Morningside Heights*, *Sleeve* e *Sight*, Snow busca aqui criar um jogo entre o espaço literal e o ilusório mediado pelo quadro. Também aqui o quadro não define os limites do trabalho artístico em relação ao mundo exterior como em uma pintura, quebrando portanto a divisão entre os espaços interno e externo.

Como observara Monk e havíamos adiantado, essas esculturas revelam uma mudança não apenas na arte de Snow, mas nas ambições gerais das artes do período.¹²⁷ Como nos objetos minimalistas, essas esculturas de Snow se relacionam intimamente com a arquitetura da galeria onde estão expostas, buscando torná-la parte decisiva do contexto da obra. “Como objetos de arte minimalista”, afirma Kellman, “os dispositivos de enquadramento de Snow são objetos simples e auto-evidentes feitos de materiais industriais, e encenam a consciência do envolvimento físico e perceptual aqui e agora do espectador”¹²⁸ Essa produção desloca a atenção da escultura como um entidade isolada que proveria um significado estético interno a sua constituição, mas um elemento de uma prática artística que engaja o corpo e a percepção dos observadores em situações

¹²⁶ A. Michelson, “Toward Snow”. *Artforum*, n. 10, vol. 9, jun. 1971, p. 33. [Trad. A.S.]

¹²⁷ P. Monk, “Around *Wavelength*: The Sculpture, Film and Photo-Work of Michael Snow from 1967 to 1969”, op. cit., p. 299.

¹²⁸ T. L. Kellman, *Figuring Redemption: Resighting Myself in the Art of Michael Snow*, op. cit., p. 66. [Trad. A.S.]

determinadas. De modo geral, esses trabalhos se adequariam aos pressupostos da nova arte minimalista como preconizado por Morris.

No entanto, como notava Monk, as esculturas de Snow se apresentariam tanto para serem observadas em relação ao contexto espacial onde se inserem como os “melhores novos trabalhos” minimalistas, como também para serem *vistas através*.¹²⁹ Esses objetos, espécie de “máquinas óticas”,¹³⁰ não apenas direcionariam as condições sob as quais os objetos são vistos, mas incorporariam o olhar do observador em sua constituição. Desse modo Snow proporia – mais do que um confronto consciente, reflexivo, com objetos no espaço – reflexões sobre o próprio olhar e a percepção, cambiantes entre ilusão e espaço real. Para esse fim, nessas máquinas óticas Snow restringiria fisicamente o movimento do corpo do observador, regulando, aguçando e direcionando o olhar e atenção dos observadores para determinados caminhos, incluindo retornos para um campo visual ilusionista. Como uma câmera cinematográfica, pode-se afirmar. Interessaria a Snow o poder desse aparato, e das esculturas análogas, de intensificar a visão normal e selecionar um fragmento da realidade nos limites do quadro. Como melhor descreve:

Minha atenção estava dirigida à câmera como direcionadora da atenção [...] As câmeras tanto intensificam como diminuem aspectos da visão normal e “separam” ditos aspectos para um possível exame. Pelo objeto-memória que produzem (fotos, filmes, fitas), entregam local e evidência de seleção, de escolha. O enquadramento/máscara retangular da câmera dá continuidade à intervenção humana da arquitetura e funda a possibilidade de um diálogo talvez edificante entre o retângulo e todo seu conteúdo especificamente humano com a natureza (que pode ser) figurada por meio da câmera ou em seu resultado retangular. O fato de que o fotógrafo/espectador esteja oculto dentro de tal paradigma arquitetônico é também algo interessante. Por outro lado, a pesca e a fotografia, são muito semelhantes. O resultado do enquadramento na fotografia é sempre um fragmento, fazendo da câmera uma ferramenta potencialmente analítica, epistemológica. É o mesmo que dizer (ou repetir?) que, fora do campo universal, o conhecimento isola, seleciona e assinala unidades ou diferenças que não eram evidentes a princípio. Identificação, definição é uma questão de limites, de identificação de limitações, barreiras, fronteiras. Existem formas de indicar a profundidade de implicações deste instrumento humano de visualização colocado entre nós e o resto do universo. As lentes estendem, expandem ou contraem a visão (a abstraem) tanto no sentido ótico como no quimérico.¹³¹

¹²⁹ P. Monk, “Around *Wavelength*: The Sculpture, Film and Photo-Work of Michael Snow from 1967 to 1969”, op. cit., p. 300.

¹³⁰ Id., ibid.

¹³¹ M. Snow e R. B. Elder, “Michael Snow and Bruce Elder in Conversation” [1982], in M. Snow e L. Dompierre (org.), *The Collected Writings of Michael Snow*, op. cit., pp. 221-222. [Trad. A.S.]

Nesses dispositivos de enquadramento e em seu uso observa-se uma clara influência de trabalhos que operam com restrições ópticas e físicas, em vertente iniciada por Duchamp em trabalhos como *O grande vidro* (1915-1923), *A regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près pendant presque une heure* [A ser visto (o outro lado do vidro) por um olho, de perto durante quase uma hora] (1918) e *Étant Donnés* (1946-1966), e que ganha força a partir do fim dos anos 1950 em obras heterogêneas de Jasper Johns, Morris, Sol LeWitt e Bruce Nauman. Em um trabalho de Duchamp como *O grande vidro* (**Figura 1.20**) podemos encontrar também uma espécie de quadro como superfície e, ao mesmo tempo, janela não ilusória – ao contrário da janela ilusória da pintura organizada pela perspectiva –, como em *Portrait* ou *Sight*, no qual o espaço e acontecimentos reais que ocorrem ao acaso por detrás do vidro se agregariam a sua composição. O quadro surgiria aí, como aponta Michelson, como a principal estratégia composicional, desafiando a integridade e autonomia do quadro da pintura modernista, que determinaria a natureza do espaço interior da obra e suas relações, assim como o distinguiria do espaço externo.

O enquadramento, vazio e infinitamente móvel, dirigido literal e metaforicamente ao mundo em si mesmo, demonstrou ser um implacável gerador de formas. Contra a irredutível pureza da pintura livre de imagens, do quadro como campo de cores (*Colour field painting*), Duchamp propôs *The Large Glass*, aquela janela pintada cujo quadro renovava constantemente, no espaço intersticial, a composição do mundo visível além de si.¹³²

Ao ativar assim o espaço visível externo à obra, Duchamp (e Snow com seus dispositivos óticos) introduziria assim a temporalidade cotidiana no quadro, a “teatralidade” de que fala Fried, como os artistas plásticos minimalistas, influenciados pelo gesto duchampiano, fariam em suas esculturas. De um veículo estático e idealizado, o quadro da pintura poderia ser tido como um veículo temporal e material que incorporaria o espectador e através do qual esse comporia formas sempre renovadas. Já em uma obra como *A regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près pendant presque une heure* (**Figura 21**), Duchamp propunha conduzir mais diretamente no tempo – como indicado em seu título grafado no próprio vidro “destinado a soar como uma receita de um oculista” – o olhar e atenção do observador até uma nova situação perceptiva, como Snow parece propor em *Scope* e, em certo sentido, em *Sight*. Por meio da lente de aumento embutida no centro do vidro, sobre as ferramentas para realização de exames de vista, o

¹³² A. Michelson, “About Snow”, op. cit., p. 112. [Trad. A.S.]

espectador poderia observar durante um tempo o espaço da galeria de cabeça pra baixo até a improvável alucinação, se permanecesse o tempo exigido. O engajamento ótico do espectador nessa obra (como nos trabalhos de Snow) seria configurado na duração de um tempo cotidiano, “banal”, como proposto por Duchamp. No entanto, esse convite ao constrangimento do observador na duração “literal” proposta na máquina ótica teria um efeito somente conceitual, já que parece improvável que alguém se dispusesse a aceitá-lo.

Ao retomar essas máquinas óticas de Duchamp, em formatos de quadro, buracos de fechadura e aparelhos escópicos, Snow parece assim retirar-lhes o que possuem de veículos temporais, como os objetos minimalistas. Interessa-lhe também como permitem intensificar a visão normal e dirigir o espectador a uma nova situação perceptiva. A conclusão lógica desses interesses estaria em apropriar-se literalmente da proposição conceitual de Duchamp: restringir fisicamente o corpo e olhar do espectador em um determinado espaço de tempo e assim intensificar (e eventualmente alucinar) a sua percepção ótica dos acontecimentos “banais” enquadrados. O cinema, ao determinar uma extensão temporal fixa para apreensão do espectador e ao restringir o seu movimento e olhar pelo quadro, surgia assim para o artista como veículo ideal para esse propósito; a câmera e o quadro cinematográfico como mais poderoso instrumento concebido para atualização e articulação do “enquadramento” duchampiano – é o que veremos em *Wavelength*.¹³³

¹³³ A. Michelson, “About Snow”, op. cit., p. 112. Para a discussão das infundáveis relações entre o trabalho de Snow e de Duchamp, o ensaio de R. B. Elder, “Michael Snow’s Presence”, é o mais recomendado. “Michael Snow’s Presence”, in Jim Shedden (org.), *Presence and Absence: The Films of Michael Snow 1956-1991*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1995.

Figura 1.12

Sem título ("L beams") (1965), Robert Morris
(madeira compensada, 245 x 245 x 60 cm)

Figura 1.13

Test Focus Field Figure (1965)
(spray de esmalte sobre tela, 152 x 203 cm)

Figura 1.14

Seen (1965)
(esmalte sobre placa de celulose, 152 x 52 x 218 cm)

Figura 1.15

Atlantic (1967)
(trinta fotografias de gelatina prata, metal, madeira, arborita; 171 x 245 x 40 cm)

Figura 1.16

Blind (1968)
(aço e alumínio, 243 x 243 x 243 cm)

Figura 1.17

Scope (1967)
(aço inoxidável, espelhos; unidade central: 175 x 396 x 91 cm; bases: 137 x 71 x 28 cm;
painéis nas paredes: 121 x 68 x 15 cm)

Figura 1.18

Sight ou In Place ou Site (1967)
(alumínio e plástico, 142 x 106 x 2 cm)

Figura 1.19

Portrait (1967)
(alumínio, aprox. 60 x 91 cm)

Figura 1.20

O grande vidro (1915-1923), Marcel Duchamp
(pintura a óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e pó sobre dois painéis de vidro, 275x 175,8 cm)

Figura 1.21

A regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près pendant presque une heure (1918)
(pintura a óleo, folha de prata, chumbo, arame e vidro, 55,8 x 41,2 x 3,7 cm)

1.8 *Wavelength*

“*Wavelength* foi filmado em uma semana, em dezembro de 1966, após um ano de anotações, reflexões e rumações. Foi montado e projetado pela primeira vez em maio de 1967.” Assim iniciava a apresentação e descrição do filme por Snow para a sua primeira exibição pública no festival internacional de cinema de Knokke-le-Zoute, em dezembro de 1967. Essa breve apresentação, repetida com variáveis graus de adesão pelos principais críticos que se debruçaram sobre a obra, dá a medida das pretensões de seu autor para com o filme. Assim continuava:

Minha intenção era fazer um somatório do meu sistema nervoso, minhas intuições religiosas e minhas ideias estéticas. Queria projetar um monumento temporal no qual a beleza e a tristeza da equivalência fossem celebradas, tentar fazer uma afirmação definitiva do tempo e do espaço cinematográficos puros que traduzisse um equilíbrio entre “ilusão” e “fato” e fosse inteiramente sobre a visão. O espaço começa no olho da câmera (do espectador), fica suspenso no ar, depois sobre a tela, e então dentro da tela (na mente). O filme é um zoom contínuo que leva 45 minutos para ir do campo mais aberto até o campo mais fechado e final. Foi filmado com uma câmera fixa, posicionada na extremidade de um loft de 25 metros e apontada para o lado oposto: uma fileira de janelas e a rua. Isso, o cenário e a ação que nele acontece são cosmicamente equivalentes. O quarto (e o zoom) são interrompidos por quatro eventos humanos, incluindo uma morte. Nesses momentos, o áudio consiste em som direto (música e fala), associado a um som eletrônico, uma onda senoidal que vai da nota mais baixa (50 Hz) à mais alta (12 mil Hz) em 40 minutos. É um *glissando* completo, ao passo que o filme é um crescendo, além de um espectro disperso que procura explorar os dons da profecia e da memória que só o cinema e a música possuem.¹³⁴

Essa descrição ofereceu algumas sugestões interpretativas que mereceram maior desenvolvimento em sua recepção; outras, como a associação a “intuições religiosas”, foram quase sempre ignoradas. Talvez mais importante, parte das análises realizadas partiram dos dados imprecisos ou simplificados oferecidos pelo autor nessa descrição, que não se pretendia exaustiva e, naturalmente, partia de um ponto de vista particular. Desse modo, torna-se necessária uma descrição detida dos pormenores do filme, buscando-se quando possível o desenvolvimento de algumas questões que nos interessam discutir.

¹³⁴ M. Snow, “A Statement on *Wavelength* for the Experimental Film Festival of Knokke-le-Zoute” [1967], in M. Snow e L. Dompierre (org.), *The Collected Writings of Michael Snow*, op. cit., p. 40.

Em silêncio, *Wavelength* inicia-se como um monocromo amarelo. **(Figura W-1)** Brevíssimos créditos digitados em um caderno se interpõem a esse, seguido então de um monocromo vermelho de alguns segundos. Em um corte seco têm-se então a vista de um ponto alto de uma sala vazia; ao fundo quatro grandes janelas gradeadas pelas quais vê-se a luz do exterior e o tráfego de carros. Em contraste com o silêncio dos trechos monocromáticos abruptamente surge o ruído do trânsito e do som ambiente dessa sala.

Vemos e ouvimos então uma mulher com um chamativo manto vermelho (Joyce Wieland) direcionando o posicionamento de uma prateleira que dois homens carregam para a parede à esquerda. **(Figura W-2)** Feito o trabalho, os três se retiram pelo mesmo lugar de onde surgiram. Há tempo então para que observemos todos os detalhes da sala como o mobiliário, o teto e as lâmpadas fluorescentes acima, um aquecedor à direita, uma mesa de madeira mais à esquerda do quadro na qual estão um telefone, algumas folhas de papel e um rádio. Ao centro, na parede entre as janelas estão três fotografias pregadas; abaixo delas, com certo destaque em razão de sua centralidade, brilho e contraste cromático está uma simples cadeira amarela. Apesar de sua simplicidade, até finalmente deixar o quadro a cadeira atrairá frequentemente o olhar durante o filme.

Nesse momento é possível notar como os objetos que chamam primeiro a atenção por sua cor, a cadeira amarela e o manto vermelho, rimam com os monocromos que abriam o filme. As duas cores anunciadas são assim realçadas nos dois polos de representação que vão se tensionar em todo filme, como veremos: a superfície plana do celuloide e da tela, abstrata, no qual se apresentam os monocromos; um espaço “realista”, ilusoriamente tridimensional no qual os objetos e personagens são representados. Ao contrário assim de um filme convencional essa primeira dimensão não somente seria percebida como vai ganhar uma dimensão sensória e significativa.

Apesar de sabermos tratar-se do *loft* onde vivia o artista, não há nada que indique imediatamente que seja um ateliê, um apartamento ou “uma sala por onde passaram, e foram à falência, uma dúzia de negócios”.¹³⁵

Após algum tempo, percebe-se que a câmera faz lentamente um zoom que não se interrompe mesmo com a breve interposição ao que vemos – como já logo no início do filme – por filtros de cores diversas e de forma rápida. Nesse primeiro caso, o zoom prossegue em velocidade constante, e o que se altera é a cor do filme revelado, agora em

¹³⁵ Na impressão de Manny Farber, “Michael Snow”, in Robert Polito (org.), *Farber on Film: The Complete Film Writings of Manny Farber*. Nova York: The Library of America, 2009, p. 678.

um tom azul-escuro. Não se define ainda o sentido exato do zoom, que parece se direcionar nos primeiros vinte minutos para uma das janelas (ou o que está por trás dela), ou então para as duas fotografias posicionadas mais ao alto da parede, num ângulo oblíquo a essa. Essa impressão se dá pela centralidade desses objetos no quadro e pelas linhas da composição da cenografia.

Como indicava Legge, o sentido das juntas das tábuas no chão, das linhas do teto, das lâmpadas fluorescentes e dos móveis parecem indicar uma linha de fuga de uma perspectiva cônica para o mesmo fim a que se direciona o zoom.¹³⁶ Como em algumas de suas esculturas, tais como *Seen* (1965), Snow tematizaria em *Wavelength* a perspectiva cônica, colocando em evidência, como nesse momento, as linhas convergentes que as constituem. Como veremos, a analogia do cone ou pirâmide visual ganhará materialidade em *Wavelength* também no formato espaço-temporal a ser conformado pelo espectador na percepção da trajetória do zoom.

No entanto, ressalta-se desde já, a perspectiva em *Wavelength* não funciona como um sistema estruturante da trajetória do zoom. Em seu avanço, esse inclusive comprime e achata o espaço, evidenciando por vezes a sua planaridade ao invés de produzir um sentido contínuo de profundidade, de modo tal que Snow poderia afirmar surpreendentemente que no filme “it’s all planes, no perspectival space”.¹³⁷ A perspectiva em seus vestígios apresentados no filme intensifica a profundidade e tridimensionalidade do espaço filmado do *loft*. Como veremos, esses aspectos serão eventualmente tensionados com os aspectos planares (mas não totalmente eliminados por esses como parece indicar o artista) e problematizados no avanço maquinal do zoom.

Voltemos à descrição. Após um corte pouco perceptível que se revela com a variação da cor da película para um tom levemente violeta, a mulher da manta vermelha volta à sala acompanhada de outra mulher. Após se posicionarem em lados opostos bebendo algo em canecas, a mulher de branco fecha a janela – silenciando o som do tráfego de carros no exterior, como um “efeito ótico de silêncio”¹³⁸ – exatamente no mesmo momento em que a mulher de vermelho liga o rádio de onde se ouve a canção “Strawberry Fields Forever”.¹³⁹ **(Figura W-3)**

¹³⁶ Elizabeth Legge, *Wavelength*. Londres: Afterall Books/MIT Press, 2009, p. 49.

¹³⁷ M. Snow, “Letter from Michael Snow”, op. cit., p. 45.

¹³⁸ M. Snow *apud* E. Legge, *Wavelength*, op. cit., p. 8.

¹³⁹ Sobre a escolha do hit dos Beatles, lançado exatamente no período da montagem do filme, Legge observa que “Strawberry Fields Forever” “agenciou uma nova tecnologia, o Melotron, um antepassado do sintetizador. O característico som distorcido da canção, produzido ao misturar duas versões gravadas

Depois de cerca de um minuto, a mulher de branco sai da sala; a mulher de vermelho segue ouvindo a música por mais um minuto e meio até desligar o rádio e também sair por onde entrou. Filtros de cores diversas continuam a se interpor na lente, com grande destaque nesse trecho para a variação da cor para um vermelho que permanece por cerca de 20 segundos, em uma relação direta com a música ouvida. **(Figura W-4)**

Predomina nesse primeiro segmento do filme o aspecto realista da representação demonstrado pelas ações em continuidade das personagens em cena, pela ilusão de tridimensionalidade do espaço filmado, pelo som sincrônico, a iluminação e cores predominantemente naturais. **(Figura W-5)** A câmera registra a sala e esses acontecimentos de modo convencional, como “um instrumento capaz de preservar sem alterações as impressões do mundo exterior”.¹⁴⁰ Como de modo geral ocorre em filmes narrativos tradicionais, a atenção do espectador volta-se assim às ações das personagens em cena, para a leitura do que ocorre, para a possível intriga que poderá se desenvolver nesse espaço. Abre-se uma expectativa para os demais eventos que virão a se relacionar com esse. Atentos às ações apresentadas, percebemos os objetos em cena ou as breves intervenções plásticas de modo distraído, como de modo geral o fazemos ao assistir um filme narrativo, eventualmente refletindo sobre seus possíveis significados ou funções narrativas, sem os experienciá-los sensualmente.¹⁴¹

O zoom parece prosseguir em direção às fotos entre as janelas, ainda em um ângulo ligeiramente oblíquo ao da parede. Sem os “personagens” em cena há uma intensa variação luminosa, cromática, de textura e de granulação permitidas pela diferença entre as qualidades dos rolos de filme (alguns deles vencidos), pelo uso de filmes para externas em um ambiente fechado, pelo uso de filtros (gel e plásticos colocados em frente da lente), pela reversão para o negativo ou positivo, pelos ajustes de exposição à luz, pela eventual abertura aos clarões de luz e outros efeitos que ora saturam, ora empalidecem as cores;

diferentes, gravadas a diferentes velocidades, aumenta a sensação de tratar-se de algo ligeiramente alienígena. Snow realmente fez a pós-sincronização de ‘Strawberry Fields Forever’ para *Wavelength*, porque achou o que de verdade estava tocando no rádio durante a filmagem – o sucesso natalino de Joan Baez em 1966, ‘The Little Drummer Boy’ – insuportável. E não é nada difícil imaginar o quanto deve ter soado absurdo o ‘rum pum pum pum’ daquele refrão junto com a onda senoidal”. E. Legge, *Wavelength*, op. cit., p. 24. [Trad. A.S.]

¹⁴⁰ A. Michelson, “Scène de l’action espace du mouvement: la crise de la représentation cinématographique”, in Peter Kubelka (org.), *Une histoire du cinéma* (cat.). Paris: Centre George Pompidou, Musée national d’art moderne, 1976, p. 29.

¹⁴¹ R. B. Elder, “Michael Snow’s *Wavelength*”, Seth Feldman e Joyce Nelson (orgs.), *Canadian Film Reader*. Toronto: Peter Martin, 1977, p. 311.

ora intensificam a vibração, ora “lavam” a luz. **(Figuras W-6 e W-7)** Percebe-se também como o filme foi manuseado e emendado em processos manuais, decididamente amadores em alguns momentos (como quando podemos ver os filtros sendo posicionados ou quando o zoom varia a velocidade de sua aproximação). Há também já a partir desse momento diversos cortes, “saltos”, durante o filme, alguns mais outros menos perceptíveis, contrariamente à descrição de um “zoom contínuo” pelo próprio Snow e a sua repetição em algumas análises.

A partir do momento que se interpõem novamente monocromos vermelhos, lilás e pretos por alguns segundos, o som ambiente é interrompido e tem início na banda sonora um monótono e contínuo zumbido, que percebemos após algum tempo variar lentamente a sua frequência, do mais grave ao mais agudo.¹⁴² Essas variações prosseguem com diversos cortes e pela inserção em alguns brevíssimos momentos de monocromos que se sobrepõem totalmente ao que se via. Há então um longo momento em que o filme é revertido para o negativo, em que ora o rosa, ora o dourado se intensificam. **(Figura W-8)** A entrada do som mecânico marca portanto o momento em que há um maior descolamento da representação realista, quando se intensificam as variações cromáticas, incluindo a passagem para o negativo e a inserção mais decidida de monocromos.

Já é possível perceber que o zoom, o som e as diversas intervenções plásticas na imagem não são motivados por acontecimentos dramáticos dados no plano como em uma narrativa convencional. Eles são independentes desses acontecimentos. E na medida em que a possibilidade de desenvolvimento da intriga se esvai e acompanhamos por um longo tempo a sala vazia, o modo de percepção das intervenções plásticas e dos objetos em cena se altera. Como descrevia Elder, nossas energias se direcionam menos à determinação de seus significados ou funções narrativas e “mais para examinar cuidadosamente sua aparência e apreciar suas propriedades sensuais”.¹⁴³ Esse modo de percepção sensual, de intensa atenção à plasticidade do plano e dos objetos, corresponde à forma típica como lidamos com os objetos das artes visuais.

Junto a essa alteração do modo de percepção, o espectador poderá compreender já nesse primeiro segmento que a principal ação “narrativa” do filme se dará pela

¹⁴² Trata-se do som de um gerador de ondas senoidais que perfaz, segundo Snow em sua apresentação, um “glissando completo”, “uma onda senoidal que vai da nota mais baixa (50 Hz) à mais alta (12 mil Hz) em 40 minutos”. M. Snow, “A Statement on *Wavelength* for the Experimental Film Festival of Knokke-le-Zoute”, op. cit., p. 40.

¹⁴³ R. B. Elder, *Image and Identity: Reflection on Canadian Film and Culture*. Ontario: Wilfrid University Press, 1989, p. 190.

trajetória do zoom e consequente restrição do campo visual na “profundidade” da sala, o que se reforça pela continuidade do *glissando* sonoro. Como veremos em detalhes, a consciência dessa trajetória linear desencadeará um distinto engajamento espectral na relação com a duração do filme. De imediato, pode-se afirmar que o espectador irá buscar antecipar a trajetória do zoom na expectativa do que virá a seguir. Apesar de não saber exatamente a que fim se destina o zoom, o espectador pode criar expectativas razoáveis e antecipar a sua trajetória em razão da consciência do movimento constante pregresso. Ele pode intuir que o sentido do zoom não é arbitrário, que o seu fim é “predestinado”.¹⁴⁴ “Intuímos o fato de que ela *tem* um destino final, que seu movimento terminará inexoravelmente em um foco sobre algum lugar específico ainda desconhecido.”¹⁴⁵

Após cerca de 7 minutos é possível ouvir junto ao zumbido o som do tráfego de carros e do que parece ser o ruído de uma pessoa a arrombar uma casa (som de estocadas, de um vidro quebrando), o que é acompanhado visualmente por breves interposições de filtros vermelhos. Após o ruído de arrombamento prosseguir, ouvimos por alguns segundos os passos do que parece ser a pessoa que o perpetrou. Apesar da continuidade do som dos passos há uma mudança repentina do dia para a noite no exterior da sala – agora iluminada apenas pelas lâmpadas fluorescentes. A figura que então caminhava fora do campo (Hollis Frampton) adentra na nítida sala anoitecida e cai no seu centro, um pouco abaixo da reluzente cadeira amarela, no limite inferior do quadro, como se (em uma péssima interpretação) tivesse morrido ou desmaiado. **(Figura W-9)** O som ambiente então é cortado, prosseguindo apenas o ruído em *glissando* enquanto rápidas interposições de filtros rosa parecem pulsar na banda visual em diferentes variações. O zoom prossegue a sua inexorável trajetória, agora à noite, com outras variações cromáticas, incluindo um breve desfoque e, alguns minutos depois da “morte”, uma rápida sobreposição de fotogramas do início do filme (em que ainda é possível ver com clareza as quatro janelas iluminadas pela luz do dia). **(Figura W-10)** O cadáver já se encontra fora de quadro, frustrando a possível expectativa de um desenvolvimento

¹⁴⁴ M. Snow e Simon Hartog, “Ten Questions to Michael Snow”, in Peter Gidal (org.), *Structural Film Anthology*. Londres: British Film Institute, 1976, p. 36. “... o meio do cinema, tenho a impressão, está bastante e adequadamente interessado pela questão do destino. Ou seja, o que poderia ser um conteúdo mais adequado para um meio no qual a estrutura temporal é o que está determinado?... A totalidade do elemento do destino que encontramos também em Agamemnon, está em todas estas coisas; está no cinema. Espero que esteja em todos meus filmes.” M. Snow e Jonathan Rosenbaum, “Snowbound: A Dialogue with a Dialogue”. *Afterimage*, n. 11, Winter 1982-1983, p. 68. [Trad. A.S.]

¹⁴⁵ A. Michelson, “Em direção a Snow”, op. cit., p. 182.

narrativo anunciada nesse terceiro “evento humano”, uma típica cena dramática. Esse corpo inerte, mesmo quando ainda no quadro, aparenta ter o mesmo “valor”, como diria Snow, dos demais elementos que se apresentam, como a cadeira amarela que se encontra agora próxima ao centro.

Como observava De Kooning em relação ao espaço da perspectiva renascentista,

competia ao artista demarcar o espaço exato para uma pessoa morrer ou já estar morta. A exatidão do espaço era determinada, ou melhor, inspirada por todos os motivos pelos quais a pessoa estava morrendo ou sendo morta. O espaço assim demarcado no plano original da superfície da tela tornava-se um “lugar” em algum ponto no chão.¹⁴⁶

Esse evento nos parece surgir assim para melhor indicar a independência e autonomia do zoom em relação a um possível ponto de vista fundado na perspectiva, que implicaria “um ‘sujeito’ observador, humano, parado fora e diante de uma imagem ou um prosaísmo organizado em perspectiva, para quem um mundo visual idealmente coerente é desdobrado”.¹⁴⁷ A morte do personagem, evento máximo do drama e da determinação do espaço da perspectiva humanista, se apresentaria como uma paródia das convenções desses meios, sendo inevitavelmente ignorado pelo zoom maquínico e a construção do espaço. Como se o personagem devesse morrer no centro do quadro para demonstrar que o campo visual que se abre, ou melhor, se fecha, independe das progressões mensuráveis dadas por essa ação humana significativa.

Consequentemente, a progressão do zoom independente da ação humana e da perspectiva ignoraria os desenvolvimentos dramáticos catalisados por elas, dado que, como também observava De Kooning, o espaço perspectivo implicava também a ideia de narrativa: “uma sucessão de eventos que conduz até determinado momento e segue a partir dele; no seio dessa sucessão temporal – dada por um equivalente espacial – era destilado o “significado” tanto do espaço como desses eventos.”¹⁴⁸ Nesse sentido, seguindo Krauss associamos, dadas as diferenças de desenvolvimento histórico, a tradição da perspectiva àquela do narrador onisciente e do enredo convencional – postas em crise nesse *Wavelength*.¹⁴⁹ A trajetória contínua do zoom irá ignorar a ordem racional da convenção da narrativa, esboçada nos “eventos humanos” desse *Wavelength*, e por

¹⁴⁶ Willem de Kooning *apud* R. Krauss, “Uma visão do modernismo”, in Glória Ferreira e Cecilia Cotrim (orgs.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, op. cit., p. 168.

¹⁴⁷ E. Legge, *Wavelength*, op. cit., p. 49.

¹⁴⁸ W. de Kooning *apud* R. Krauss, “Uma visão do modernismo”, op. cit., p. 168.

¹⁴⁹ R. Krauss, “Uma visão do modernismo”, op. cit., p. 168.

essa razão não terá um real desenvolvimento, uma sucessão temporal e significativa como na perspectiva, e muito menos uma conclusão. O zoom passa assim ao largo da imagem de um “universo estável, coerente, contínuo, inequívoco, inteiramente decifrável”¹⁵⁰ implicada na narrativa convencional.

Voltemos novamente à descrição do filme. Ainda à noite, depois de 8 minutos da morte da personagem, o preto toma conta de todo o quadro em um *fade-out*. O zoom prossegue, enquadrando novamente durante o dia apenas as duas janelas centrais, a mesa com o telefone, parte da cadeira amarela, duas fotografias um pouco sobrepostas e, agora indubitavelmente no centro do quadro, a fotografia que o zoom parece perseguir.

Lembremos que a aproximação da fotografia é apenas ilusória: a câmera não se move para a frente como num travelling frontal, penetrando o espaço, apesar da impressão de que ela flutua na profundidade da sala. Esse zoom, como os demais, é apenas uma alteração na lente específica da câmera imóvel que nos dá a impressão de que esta se aproxima do campo oposto.¹⁵¹ Ele tem certos efeitos principais, como resume Wees:¹⁵² primeiro restringe o campo de visão da câmera, reequadrando-o continuamente sem alterar o ponto de vista. O que permanece visível no quadro aparenta aumentar de tamanho. E ao se aproximar do seu ponto final, o zoom “achata” o espaço ilusório percebido na tela, comprimindo gradualmente esse espaço “como se estivesse sendo jogado contra a parede oposta e deslocado para os lados, por um vazamento invisível nos limites da tela”.¹⁵³ Em razão desse achatamento, pode-se ter a impressão de que a parede e a foto em seu centro é que se aproximam do observador, contraindo o espaço em seu entorno. De qualquer modo, a câmera não se move, há somente uma impressão de movimento pela alteração da lente de zoom.

Esse “movimento” do zoom se distingue de forma evidente do olhar e movimento humano. Um possível travelling em direção à fotografia teria alguns efeitos análogos a um movimento de uma pessoa para a frente, aparentemente tornando maiores os objetos no campo visual e movendo os objetos fora do centro para a periferia do campo. No

¹⁵⁰ Alain Robbe-Grillet, *For a New Novel: Essays on Fiction*. Nova York: Grove Press, 1965, p. 32.

¹⁵¹ Como especifica Wees: “O única coisa que se move é a carcaça que contém os elementos da lente zoom. A carcaça gira para mudar a relação entre os elementos da lente, que por sua vez mudam o ângulo em que a luz é refratada quando passa através da lente e em direção ao plano do filme. Ela então deixa um rastro químico que eventualmente será transformado na imagem projetada em uma tela de cinema”. W. C. Wees, “Prophecy, Memory and the Zoom: Michael Snow's Wavelength Re-Viewed”. *Cine-tracts*, n. 14/15, Summer-Fall 1981, p. 80. [Trad. A.S.]

¹⁵² Id., *ibid.*

¹⁵³ E. Legge, *Wavelength*, op. cit., p. 11.

travelling frontal o espaço também não é aparentemente achatado e o centro geométrico não é enfatizado como no zoom.

Ao usar o zoom em vez de um travelling, Snow enfatiza também o quadro cinematográfico e o contínuo reenquadramento do espaço. Na lenta alteração da lente do zoom, a atenção volta-se com intensidade para a diminuição progressiva das bordas do quadro e para o que está em vias de lhe exceder.

Pela mesma natureza de sua intensidade e movimento lento, o zoom hiperboliza aspectos do quadro e do enquadramento. Nos involucramos com o espaço dentro da tela e com a trajetória do espaço que escapa da tela, na medida em que pensamos nas dimensões do enquadramento e além dele. O enquadramento do zoom é ainda mais enfatizado, reiterado e complementado pelo grupo de janelas e as três séries de pinturas na parede, que enquadram a si mesmas. Quanto tentamos compreender as pinturas emolduradas na parede, tomamos consciência da tensão do zoom que comprime e se aproxima, aplainando cada vez mais o espaço.¹⁵⁴

Conduzindo assim a atenção do espectador, como em suas “máquinas óticas” (e aquelas de Duchamp que o inspiraram), Snow chama atenção para a artificialidade do quadro, intermediário entre espaço visual interno e externo, mas também como intensificador da atenção espectral.

Nessa ênfase de mais um aspecto distinto da percepção humana – o mascaramento geométrico do campo de visão e sua gradual e mecânica diminuição –, Snow faz prevalecer, como afirmava, um “maquinismo”¹⁵⁵ da câmera. A aceleração paralela da frequência das ondas senoidais se coadunaria a esse maquinismo, assim como já intensificava a continuidade do zoom. Ficamos cientes, como quer Elder, de que o que vemos é uma representação derivada de uma máquina – a câmera – e não uma imitação da perspectiva, do ponto de vista de sujeito em particular ou de atos de visão.¹⁵⁶ Isso se contrasta evidentemente com o uso da câmera por um cineasta como Brakhage, ao menos em seus trabalhos realizados até meados da década de 1960, em que seus movimentos corresponderiam à gestualidade corporal e visão subjetiva do autor do filme.

Voltemos novamente ao filme. Por cerca de 3 minutos o material revelado fica embranquecido, bastante granuloso, possivelmente em razão do uso de filme vencido, oferecendo um certo sentido espectral que se consolidará em momento posterior de

¹⁵⁴ Regina Cornwell, *Snow Seen: The Films and Photographs of Michael Snow*. Toronto: PMA Books, 1980, p. 76. [Trad. A.S.]

¹⁵⁵ “Machine-ness”, M. Snow *apud* W. C. Wees, *Light moving in time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*, op. cit., pp. 153-154.

¹⁵⁶ R. B. Elder, *Image and Identity: Reflection on Canadian Film and Culture*, op. cit., p. 209.

Wavelength. (**Figura W-11**) Com a maior “aproximação” da parede, após o retorno a uma película que oferece maior nitidez, chama a atenção pela primeira vez os painéis publicitários (em vermelho, branco e amarelo) por detrás das duas janelas, assim como o movimento constante de ônibus, caminhões e de uma pessoa que caminha. (**Figura W-12**) Há um escurecimento gradual nesse momento até que repentinamente o quadro é totalmente obscurecido, voltando-se logo em seguida para um novo período de noite. O campo externo e suas cores são então totalmente obscurecidas, a janela está opaca. A riqueza de cores vista em momento anterior é simplificada; resta somente o negro do fundo, das fotografias e do telefone; o branco das paredes e janelas; e a pequena área de amarelo da parte posterior da cadeira. (**Figura W-13**) A ilusão de profundidade e tridimensionalidade dada anteriormente é seriamente afetada a partir de então, tendendo ao achatamento. Esse é intensificado com a permanência no quadro de apenas superfícies aparentemente bidimensionais (a parede, fotografias e janelas opacas).

Observa-se mais uma vez como o filme cria uma tensão flutuante entre duas propriedades da imagem cinematográfica, um equilíbrio “entre as ilusões (espaciais e outras) e os fenômenos-da-luz sobre uma superfície”.¹⁵⁷ Snow leva ao reconhecimento do espectador, de um lado, a natureza referencial da imagem cinematográfica, que representa um espaço “realista” pois estruturado pelos princípios da perspectiva linear, ilusoriamente tridimensional, com cores naturais onde as personagens atuam. Essa natureza referencial é reforçada pelo som ambiente sincrônico. E do outro lado a imagem cinematográfica em sua “materialidade”, como a projeção de luz e cores da superfície do celuloide em uma outra superfície plana, trazidas à atenção do espectador por meio de diversas intervenções plásticas que reforçam a materialidade e planaridade do fluxo do filme na tela. O que se coaduna ao ruído abstrato, não referencial, do gerador de ondas senoidais. Ao contrário de um filme narrativo convencional ou de um filme abstrato,¹⁵⁸ nos quais uma dessas propriedades predomina, em *Wavelength* não há uma hierarquia entre elas; os acontecimentos representados no espaço ilusionista do *loft* têm o mesmo valor do que

¹⁵⁷ M. Snow *apud* A. Michelson, “About Snow”, op. cit., pp. 115-116.

¹⁵⁸ Em toda a tradição do cinema experimental buscou-se apresentar ao espectador a existência material do filme. “Este não desaparece durante o tempo de sua manifestação, como um suporte inconsistente e sem espessura, mas, ao contrário, revela-se no momento da projeção. Filmes colagem, *scratch films*, *flickers* e instalações, todos afirmam a realidade plástica do meio fílmico, ao mesmo tempo que relativizam as relações que o filme mantém com a fotografia: esta não é, de modo algum, a condição da experiência cinematográfica, mas uma simples aplicação dela – seu material, ou sua força.” Philippe-Alain Michaud, *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p. 33.

ocorre no filme projetado na superfície da tela, como as interposições de monocromos e marcas visíveis, assim como as intervenções de filtros, alteração para o negativo, acentuamento da granulação, superposições etc. Como afirmaria Snow

É a tentativa de equilibrar de alguma maneira todas as, assim chamadas, realidades envolvidas na questão de fazer um filme. Eu pensei que talvez os problemas não tinham sido colocados tão claramente no cinema, da mesma forma – isso é presunçoso, mas dizer na forma em que Cezanne, digamos, criou um equilíbrio entre a gosma colorida que usava, que é o que você vê se pensamos assim, e as formas que vemos naquele espaço ilusório. Toda essa questão no cinema tem sido tocada por muitas pessoas - como a em sua luz, em sua superfície plana e também em imagens.¹⁵⁹

Essa tensão permanente irá se acentuar no trecho final do filme, até, como entendemos, o seu aparente colapso.

Um vulto negro então surge na parte inferior esquerda do quadro. No momento em que se percebe tratar-se de uma mulher (Amy Taubin), o som ambiente soma-se à banda sonora. A mulher parece observar com algum choque o corpo que não nos é mais possível ver e então se dirige ao telefone preto para discar a um ‘Richard’ com quem dialoga sobre o homem morto.¹⁶⁰ Após desligar o telefone ela sai pelo mesmo lugar por onde entrou no quadro. Vê-se novamente, em uma sobreposição, a personagem entrar no quadro e pegar o telefone, como um fantasma a retornar brevemente à cena do crime. **(Figura W-14)** O zoom continua, agora apenas com o som do gerador de ondas senoidais. Outras 14 sobreposições da “cena” da mulher conversando ao telefone e se retirando do quadro como “fantasma” se somam à inicial, agora como pulsações cada vez mais rápidas. Não sendo mais possível ver a cadeira amarela, pode-se tentar ver com mais cuidado do que se tratam as duas fotografias mais ao alto na parede: em cima há uma fotografia dupla, que não fica nítida na duração do filme, do que parece ser uma mulher andando em

¹⁵⁹ M. Snow, “On *Wavelength*” [1968], in M. Snow e L. Dompierre (org.), *The Collected Writings of Michael Snow*, op. cit., p. 41. [Trad. A.S.]

¹⁶⁰ Só nos é possível ouvir a mulher, que diz: “Richard? I’ve just got here. There’s a man lying on the floor and I think he’s dead... I don’t know how he get in. And he doesn’t look drunk, he looks dead!... What do I do? I’m frightened... I don’t want to do that; why don’t you come here? Please?... All Right, I’ll wait downstairs”. [“Richard? Acabei de chegar. Tem um homem deitado no chão e acho que está morto... Eu não sei como ele entrou aqui. E não parece bêbado, parece morto!... O que eu faço? Tenho medo... não quero fazer isso; por que você não vem aqui? Por favor?... Tudo bem, te espero embaixo”.] [Trad. A.S.]

direção à câmera;¹⁶¹ um pouco abaixo, duas silhuetas sobrepostas das *Walking Woman*.¹⁶² As duas figuras duplas parecem apontar para os dois modos de representação em contraste enfatizados no filme; uma representação fotográfica, ilusoriamente tridimensional, de uma mulher que nos encara, e duas figuras parcialmente abstratas, cortadas de uma superfície plana, de uma mulher de perfil.

O quadro é obscurecido totalmente algumas vezes, não afetando o “percurso” do zoom. Há um corte perceptível então para um momento um pouco anterior do quadro; a imagem permanece desfocada por alguns segundos até retornar ao seu curso. Têm-se a impressão nesse momento de que as lentes da câmera ou o projetor estão com algum problema, “dobrando a imagem”. **(Figura W-15)**

Eis então uma nova volta por sobreposição a um momento anterior do zoom. Esse se “aproxima” da parede em maior velocidade, ao mesmo tempo em que as duas imagens sobrepostas em distintas distâncias focais são lentamente aproximadas em uma única. Em uma nova sobreposição, o quadro retorna novamente a um ponto anterior, agora em um ângulo perceptivelmente diferente daquele pelo qual o zoom se “aproximava” da parede desde o início do filme.¹⁶³

Há então uma pulsação prolongada e em diferentes velocidades de filtros azuis e verdes até a imagem se “normalizar” no curso do zoom, que parece se aproximar em maior velocidade da fotografia mais abaixo, mesmo com novas pulsações de monocromos brancos. Há então uma nova sobreposição de um momento anterior do zoom, de modo que a fotografia sobreposta sobre-enquadra a fotografia menor. **(Figura W-16)** Como melhor resume Elder:

A superposição fotográfica da imagem mais próxima sobre a mais distante nos diz algo semelhante ao que diz a superposição física das duas fotografias das “Walking Woman” penduradas na parede, ou seja, indica como tiramos nossas ideias sobre as relações de profundidade dentro de obras de arte bidimensionais a partir de relações de tamanho. A eliminação do quadro circundante na segunda visualização, mais próxima, enfatiza a verdadeira natureza do zoom – em outras palavras, destaca o fato de que o zoom não é outra coisa que um reenquadramento do espaço, não sua

¹⁶¹ Trata-se de duas fotografias da atriz Beverly Aadland encontradas em uma revista masculina. M. Snow *apud* E. Legge, *Wavelength*, op. cit., p. 79. A atriz notabilizou-se por namorar ainda adolescente o ator Errol Flynn e por, aos 17 anos, ter assassinado com um tiro, em legítima defesa, o seu namorado seguinte, que havia entrado em sua casa e tentado atacá-la.

¹⁶² *Wavelength* foi o último trabalho a incluir as *Walking Woman*, aparecendo aqui também como uma assinatura de seu autor.

¹⁶³ Como o zoom chegou aqui a seu limite, sem se “aproximar” da fotografia como desejado, nesse momento Snow teve de mover a câmera para a frente para obter a continuação do zoom nesses últimos minutos, alterando assim o ângulo do enquadramento. M. Snow *apud* E. Legge, *Wavelength*, op. cit., p. 20.

penetração. Assim, com este gesto, Snow combina uma referência tanto aos efeitos ilusórios como aos efeitos reais do zoom, o dispositivo de filmagem que, depois de tudo, nos entrega as bases para a estrutura completa do filme.¹⁶⁴

Aproximadamente a partir desse momento, além do gerador de ondas senoidais torna-se possível ouvir também, com mais frequência, ruídos parecidos com os de sirenes, como se o gerador estivesse sucumbindo após o seu longo percurso (ou a polícia enfim estivesse chegando ao local do crime).¹⁶⁵ Também nesse momento se torna mais nítido aos espectadores que a fotografia no centro, perseguida pelo enquadramento do zoom, é uma imagem em preto e branco de ondas do mar; uma fotografia selecionada dentre as várias tiradas para a composição da escultura *Atlantic*. A sobreposição desaparece, restando então somente a maior fotografia, que toma todo o quadro, como se o zoom tentasse atravessá-la. **(Figura 17)** O zoom então para seu movimento e, depois de um minuto e meio imóvel no centro da fotografia, o som é cortado. Após cerca de trinta segundos de silêncio a imagem da fotografia é rapidamente desfocada até se dissolver em uma imagem quase totalmente branca, para então o rolo do filme acabar. **(Figura 18)**

1.9 As ondas de *Wavelength*

A escolha da fotografia de ondas para o fim do percurso do zoom tem múltiplas implicações, a começar por aludir diretamente ao título do filme (“comprimento de onda”).¹⁶⁶ A representação das ondas, “os registros visíveis de forças invisíveis”¹⁶⁷, implica o sentido de fluxo e continuidade presente em todo o filme, como a da “força invisível” que move o zoom periodicamente, as ondas senoidais e a duração do filme. Poderia simbolizar a continuidade em direção ao infinito dessas forças invisíveis. No entanto, a fotografia, imóvel, ao fim do filme, pode significar também a cessação desse movimento aparentemente incessante; “ela ‘acalma’ [‘*stills*’] as ondas, lembrando o espectador da quietude detrás da ilusão de movimento do filme; a morte sob o pulso”.¹⁶⁸

¹⁶⁴ R. B. Elder, *Image and Identity: Reflection on Canadian Film and Culture*, op. cit., p. 208. [Trad. A.S.]

¹⁶⁵ Snow explica que “esses sons de sirenes são um efeito das instabilidades na interação entre o gerador de onda senoidal e a gravação da fita”. M. Snow *apud* E. Legge, *Wavelength*, op. cit., p. 10.

¹⁶⁶ O título poderia também remeter à variação do comprimento das ondas senoidais ouvidas no filme ou aos diferentes comprimentos de onda que conformam as cores realçadas.

¹⁶⁷ M. Snow e S. Hartog, “Ten Questions to Michael Snow”, op. cit., p. 36.

¹⁶⁸ E. Legge, *Wavelength*, op. cit., p. 66. [Trad. A.S.]

As ondas que simbolicamente projetam-se ao infinito poderiam apontar, como querem aqueles que relacionam a forma do filme à natureza da consciência, a possibilidade de transcendência do enclausuramento da sala e da mente.¹⁶⁹ Para Elder, o fluxo do filme seria transcendido ao se converter em imagem imóvel e ilusória. “A atemporalidade e a imutabilidade são alcançadas, mas a custo da realidade; este é o preço que devemos pagar – a *distância* [*length*] que devemos viajar – para alcançar totalidade simbolizada pelas *ondas*. [*wave*]”¹⁷⁰

Em uma chave não simbólica, o aparecimento final da fotografia das ondas explicita mais uma vez a tensão permanente no filme, e talvez o seu aparente colapso final,¹⁷¹ entre um espaço tridimensional “realista” representado na ilusão de profundidade das ondas e a planaridade constitutiva da fotografia (e do filme e da tela de cinema), ao qual o conteúdo representado está subsumido. Antes de reconhecermos o conteúdo da fotografia, essa se apresentava junto às demais fotografias e as janelas como mais um elemento plano. A representação das ondas reestabelece a ilusão de profundidade perdida com a intensificação dos elementos planos e abstratos no segmento final do zoom, como as intervenções de filtros e monocromos. No entanto, o sentido de profundidade apresenta-se de modo distinto daquele que havíamos antes experienciado. Estamos mais cientes do caráter ilusório da profundidade dessa imagem, da convencionalidade da perspectiva como não estávamos em relação à representação naturalista que iniciava o filme.

Por fim, na dissolução no branco, na luz “pura” que encerra o filme nos distanciamos de vez do espaço representacional construído. A tela branca ilumina o espaço da sala de cinema em que nos situamos e, com certo risco de exagero, torna a sala perceptível *como espaço* pela operação do filme. “O filme de Snow literalmente traz luz à nossa existência espacial dentro do teatro, nossa integração ficcional ao espaço”.¹⁷² Contrariando a concepção friediana do cinema – essencialmente não teatral –, Snow nos faz atentar mais uma vez à tela como um objeto, “em uma relação física conosco”.¹⁷³ O

¹⁶⁹ R. B. Elder, *Image and Identity: Reflection on Canadian Film and Culture*, op. cit.; A. Michelson, “Em direção a Snow”, op. cit. Michelson afirma que nesse momento “o olho é lançado através da fotografia para além da parede e da tela, em direção ao espaço ilimitado” (p. 183).

¹⁷⁰ R. B. Elder, *Image and Identity: Reflection on Canadian Film and Culture*, op. cit., p. 208. [Trad. A.S.]

¹⁷¹ E. Legge, *Wavelength*, op. cit., p. 69.

¹⁷² Michael Sicinski, “Michael Snow's *Wavelength* and the Space of Dwelling”. *Qui Parle*, n. 2, vol. 11, Fall/Winter 1999. [Trad. A.S.]

¹⁷³ M. Fried, “Arte e objetividade”, op. cit., p. 147.

espectador conduzido pelos sucessivos reenquadramentos e variações das propriedades da imagem cinematográfica no filme é chamado aqui a atentar às circunstâncias factuais de seu encontro com a tela e, necessariamente, ao espaço onde coexistem.

Não será somente por isso que Snow irá contrariar a afirmação de Fried de que o cinema escapa automaticamente à teatralidade – “a consciência, no espectador, de sua copresença na representação”.¹⁷⁴ Para Fried, o cinema escaparia da teatralidade quase por acaso, “sem se constituir perante a teatralidade como um dispositivo explicitamente crítico”.¹⁷⁵ Isso se daria, crê o autor sem muita convicção, pois “no cinema os atores não estão fisicamente presentes; o próprio filme é projetado *longe* de nós; a tela não é experimentada como uma espécie de objeto existindo, por assim dizer, em uma específica relação física conosco”.¹⁷⁶ Em razão desse automatismo – “o fato de que aquilo que se oferece é um refúgio do teatro e não um triunfo sobre ele”¹⁷⁷ –, o cinema, mesmo o experimental, segundo o autor, não seria uma arte modernista. O crítico assim não somente pensa o cinema como essencialmente narrativo e figurativo, no qual os atores são um pré-requisito, como ignora os esforços dentro do cinema experimental para escapar do reino da representação e da ficção, podendo eventualmente ser “reclassificado como uma arte da presença”.¹⁷⁸ A imagem cinematográfica para o crítico não poderia assim ser concebida em termos de superfície, apenas como profundidade ilusória na qual os atores performam e se apresenta a figuração. No entanto, em *Wavelength* e alguns filmes experimentais que o antecederam e o sucederam, buscou-se afirmar a presença real da superfície de projeção e da luz colorida, “a qual, em vez de sugerir um mundo secreto

¹⁷⁴ P. Michaud, *Filme: por uma teoria expandida do cinema*, op. cit., p. 24.

¹⁷⁵ “O que o autor chama de ‘teatralidade’ é, de fato, a reativação do palco que a história do teatro no Ocidente havia justamente esquecido, uma teatralidade contra a qual o fenômeno da absorção, que culminou na pintura francesa em meados do século XIII, ter-se-ia constituído como dispositivo de resistência. A absorção pressupõe uma moldura, isto é, a instituição de um quadro. Para Diderot, cuja análise é retomada por Fried, o quadro deve inspirar a constituição do palco teatral e livrá-lo do ilusionismo do palco barroco. A indiferença das figuras ao espectador, que caracteriza – pelo menos em sua primeira etapa – o fenômeno da absorção, além de suas conotações psicológicas e da aplicação clandestina que ele faz das causalidades naturais na ordem da representação, leva a pintura a um dispositivo fechado, como se, atrás de um vidro transparente, houvesse o desdobramento de um mundo independente do da experiência. Desse fechamento, Diderot, conclamando ao desenvolvimento de uma nova dramaturgia cênica que se inspirasse na pintura, deu a fórmula cênica: ‘Portanto, se sois compositor ou tocais um instrumento, deveis pensar tão pouco no espectador quanto se ele não existisse. Imaginai, na beira do palco, uma grande parede que vos separe da plateia, e tocai como se a cortina não subisse’. O ideal do teatro, que, por sua vez, inspirou o da pintura modernista, é, portanto, a ausência de público – algo a que o cinema daria sua forma rematada, ao desmaterializar a imagem projetada e desnaturalizar o espaço da representação.” Id., *ibid.*, p. 24.

¹⁷⁶ M. Fried, “Arte e objetividade”, op. cit., p. 147.

¹⁷⁷ Id., *ibid.*, p. 142.

¹⁷⁸ P. Michaud, *Filme: por uma teoria expandida do cinema*, op. cit., p. 25.

que se desenrole para além da tela, reflui deste para o primeiro plano e para o espectador, redesenhando o espaço de uma cena real”.¹⁷⁹ A tela não é somente uma “janela para o mundo”, mas também tomada pelo espectador como uma superfície opaca na qual se reflete a luz colorida do filme. Ironicamente, no cinema experimental, principalmente em certas instalações fílmicas devedoras de *Wavelength*,¹⁸⁰ a “teatralidade” no sentido friediano será assim restituída ao cinema com a eliminação do espaço tridimensional e atores em cena.

Algo dessa “teatralidade” será restituída em *Wavelength*, fazendo-o se aproximar da arte minimalista, por outra razão ainda não abordada: o modo singular como Snow propõe estimular a percepção e conduzir a atenção dos espectadores por meio da duração estendida do “plano”, tornando-o consciente de sua copresença na representação. Nessa questão, ou ao menos na forma como modula um bloco temporal em aparente continuidade em “tempo real”, Snow tem um principal predecessor: Andy Warhol.¹⁸¹

1.10 Warhol e a duração como forma

Warhol faz em 1963 seus primeiros filmes, caracterizados de modo geral pela inovadora denotação da passagem do tempo. Eles instigavam uma radical mudança na percepção e cognição dos seus espectadores ao provocá-los a experienciar a inatividade de longos planos em “tempo real”, equivalentes à duração da projeção, apresentando a experiência da duração em uma dimensão concreta, menos mediada, como no tempo ilusionista do cinema convencional, nos quais o tempo é subestruturado em códigos de narratividade.¹⁸² Por essa razão, esses filmes foram diversas vezes associados à arte minimalista que despontava no mesmo período, apesar de diferenças fundamentais poderem ser arroladas entre o cinema de Warhol e o minimalismo (o que não será de

¹⁷⁹ Id., *ibid.*, p. 26.

¹⁸⁰ Como *Line Describing a Cone* (1973), de Anthony McCall, e praticamente toda a obra audiovisual de Paul Sharits pós-1967.

¹⁸¹ Como dito anteriormente, Snow rejeita a influência do cinema de Warhol, creditando as possíveis similaridades a um mesmo background e influências (Oldenburg, Jasper Johns e Duchamp). M. Snow, “Lettre a Thierry de Duve”. *Cahiers du musée national d’art moderne*, Autumn 1995, p. 107.

¹⁸² P. A. Sitney, “O cinema estrutural”, p. 16; Peter Gidal, “Theory and definition of Structural/Materialist Film”, in *Structural Film Anthology*, op. cit., p. 9.

nosso interesse neste estudo).¹⁸³ Como coloca Lee, o brilho desses primeiros filmes de Warhol

jaz na sua relação *aparentemente* literal com o tempo – de duração estendida – e esta propriedade, combinada à sistematicidade impassível da obra, é o equivalente cinematográfico do minimalismo. Ao assistirmos, recebemos uma quantidade excessiva de presentidade, de repetição. Como os cubos fabricados em série do minimalismo, o filme roda e se desenrola com a metódica repetição de um bem manufaturado.¹⁸⁴

Uma semelhança que nos interessa reter está no modo como esses filmes convocam uma nova experiência espectral, assemelhada em certos aspectos aos objetos minimalistas. Como cremos, a exposição a longuíssimos planos redundantes, com variações mínimas, de “conteúdo” vazio, em um quadro imóvel, levaria os espectadores a atentar-se para diferentes aspectos geralmente apagados na experiência espectral cinematográfica, a começar por sua dimensão primária, o tempo. Essa atenção a duração também amplificaria aos espectadores os dados sensoriais do substrato material do filme visto (“notadamente o quadro, a natureza contínua da tira de filme, o grão, e a planaridade do suporte”).¹⁸⁵ Por fim, faria-os atentar ao seu próprio engajamento perceptual com o trabalho. Como resume Le Grice, Warhol

mostrou que a experiência de duração como dimensão concreta poderia ser alcançada simplesmente pela exposição prolongada a períodos de inatividade e, fazendo uma relação ao lugar comum, a subtração de qualquer implicação épica romântica. Seja qual for a intenção de Warhol (e se suspeita que estava mais interessado na provocação que no refinamento da sensibilidade duracional) sua contribuição nesta era vai muito além da simples exposição provocativa a longos períodos com mínimas modificações, como é no caso de *Empire* (1964), um filme de 8 horas do Edifício Empire State, tomado desde uma posição fixa. Este tipo de exposição leva a uma inevitável ruptura do envolvimento com o filme. A atenção inexoravelmente “sai” do filme para a consciência do seu contexto físico e do tempo e espaço real da sua exibição – um tédio funcional.¹⁸⁶

Snow partiria da possibilidade aberta por Warhol ao também estimular a percepção dos espectadores por meio da duração estendida, tornando-a um “participante agressivo na experiência espectral”.¹⁸⁷ Assim o faria usando também planos de longa

¹⁸³ Essa comparação foi ao menos realizada em E. Strickland, *Minimalism: Origins*, op. cit.; P. L. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, op. cit.

¹⁸⁴ P. L. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, op. cit., p. 279. [Trad. A.S.]

¹⁸⁵ Paul Arthur, “Structural Film”. *Millennium Film Journal*, n. 2, Spring-Summer 1978, p. 6.

¹⁸⁶ M. Le Grice, *Abstract Film and Beyond*, op. cit., p. 94. [Trad. A.S.]

¹⁸⁷ P. A. Sitney, “O cinema estrutural”, op. cit., p. 16.

duração, aparentados a um único plano em “tempo real”, que variam minimamente nos limites de um tripé fixo (o zoom) e que registram rarefeitos acontecimentos. No entanto, buscaria orientar e direcionar o engajamento dos espectadores por meio de configurações temporais mais precisas. Como afirma Sitney, “o grande desafio do filme estrutural”, em que *Wavelength* era obra pioneira, “tornou-se, então, a forma de orquestrar a duração; como autorizar a atenção flutuante que aciona a consciência ontológica ao se assistir aos filmes de Warhol e, ao mesmo tempo, conduzir essa consciência a um objetivo”.¹⁸⁸

No início de *Wavelength*, em seu segmento aparentemente narrativo tradicional, quando buscamos ler as ações das personagens na expectativa do desenrolar do enredo, não estamos atentos à passagem do tempo. Seguimos o possível desenvolvimento da ação dramática. Quando percebemos que “nada acontece” excetuando-se as mínimas variações formais, atentamo-nos, como nos primeiros filmes de Warhol, à própria passagem do tempo no filme, desassociada de qualquer atividade, que parece corresponder ao tempo real. Intensifica-se também, como já dito, a atenção aos dados sensoriais e formais apresentados que, em um filme convencional, estariam em segundo plano. No entanto, diferentemente do que ocorre nos filmes de Warhol, em *Wavelength* pode-se então notar que há ao menos uma ação primeva a se acompanhar – a trajetória contínua do zoom – e que essa se desenvolve de forma constante, em um ritmo regular “legível”. Para além da percepção das propriedades sensuais dos elementos do filme, restaria também ao espectador, dada a inatividade do “plano” de longa duração, buscar compreender a trajetória contínua do zoom, a partir da memória do que já ocorreu e de sua posição atual, até o destino antevisto e bastante previsível, eventualmente antecipando os pequenos ajustes da lente. Snow assim conduz a experiência espectral a uma estranha forma dramática, na qual aguardamos não mais o desenvolvimento de um enredo, mas acompanhamos o próprio processo do filme: a diminuição progressiva do quadro no fluxo do tempo. Diminuição contínua como metáfora espacial abstrata da relação com a inexorável passagem do tempo,¹⁸⁹ de modo tal que a percepção atenta da duração do filme não se esvai como em uma narrativa tradicional.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Id., *ibid.*, pp. 16-17.

¹⁸⁹ R. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres: Thames & Hudson, 2000, p. 26.

¹⁹⁰ Para isomorfismo entre a estrutura do filme com a narrativa dramática cf. A. Michelson, “Em direção a Snow”, *op. cit.*; R. B. Elder, *Image and Identity: Reflection on Canadian Film and Culture*, *op. cit.*

O filme demandaria assim esforços persistentes de atenção, antecipação, conjectura e memória dos espectadores, fazendo-os inevitavelmente atentar, dada a ausência de elementos narrativos, ao seu próprio processo cognitivo ao desdobrar o gradual processo do filme. O filme “joga o espectador a uma posição aperceptiva, refletindo sobre a maneira em que sua atenção é atraída quando não está guiada pelos interesses da narrativa, do drama ou da alegoria”¹⁹¹. Ou como afirmaria Le Grice, referindo-se a *Wavelength* e a alguns poucos filmes próximos que, a partir de Warhol, utilizariam do “tédio” como princípio cinematográfico:

A investigação em torno da duração no cinema dedicou-se muito ao estado cambiante do espectador como conteúdo em si mesmo, mais do que com um conteúdo interior ao qual o espectador reage. [...] Ao reduzir a informação dentro do filme ao extremo, a atenção às mudanças do espectador se desloca a sua própria resposta cambiante.¹⁹²

Nesse modo de conduzir a atenção, cognição e expectativa do espectador, Snow configuraria o dado mais notável do filme, o seu perceptível formato “espaço-temporal”. Assim Snow resumia o seu intento:

Em 1966 senti que a estrutura nos filmes “experimentais” que estava assistindo era por demais insignificante. Queria encontrar uma maneira de fazer um filme que construísse uma forma espaço-temporal perceptível no espectador, que criasse uma “escultura” mental de forma derivada-da-memória.¹⁹³

Essa “escultura mental” poderia ser conjurada pelo espectador primeiramente com sua atenção ao modo como espaço e tempo se consolidam como equivalentes na forma geral do filme: o “movimento” do zoom é a duração e extensão do filme, e o tempo do filme mede o espaço ilusório do *loft*.¹⁹⁴ Cada ligeira alteração na lente do zoom na extensão temporal – na memória, presença e projeção do espectador – do plano geral do *loft* até o primeiro plano da fotografia das ondas, marcaria um segmento espaço-temporal do bloco contínuo geral. Seguindo a analogia, cada segmento, em razão de sua planaridade, formato retangular (o quadro) e progressiva diminuição, corresponderia aos sucessivos planos bidimensionais paralelos que formam uma pirâmide. A experiência de assistir ao filme no fluxo do tempo se traduziria assim em um diagrama no formato desse

¹⁹¹ Noël Carroll, “Film in the Age of Postmodernism”, in *Interpreting the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 354-355. [Trad. A.S.]

¹⁹² M. Le Grice, *Abstract Film and Beyond*, op. cit., p. 121. [Trad. A.S.]

¹⁹³ M. Snow, “Sequences”, op. cit., p. 123. [Trad. A.S.]

¹⁹⁴ R. Cornwell, *Snow Seen: The Films and Photographs of Michael Snow*, op. cit., p. 77.

poliedro simples, como aquele da teoria tradicional da perspectiva, a que Snow parece também aludir.¹⁹⁵ Como lembra Monk, as alterações bruscas da lente do zoom enfatizariam a impressão de que o formato geral do filme é construído por sucessivos planos cada vez menores, que formam essa pirâmide.¹⁹⁶ A inserção de fotogramas monocromáticos, assim como as interposições de filtros no continuum do zoom reforçariam essa impressão. “É tudo planos, sem espaço com perspectiva”.¹⁹⁷

Seria como se convertesse o formato espaço-temporal em um formato espacial simplificado,

dando a essa forma temporal a mesma precisão e definição de uma forma que existe no espaço. Estaríamos tentados a dizer, com um mínimo grau de hipérbole, que tais formas simples, ao converter formas temporais fluidas em formas espaciais diagramáticas, prendem o fluxo do tempo, transformando o tempo em uma coisa duradoura. Enfim, uma forma diagramática age como hipostatizadora da experiência do tempo.¹⁹⁸

O formato espaço-temporal do filme apareceria como um espelhamento do formato piramidal do feixe de projeção cinematográfica: a luz do projetor que incide sobre uma pequena imagem revelada é ampliada até a tela retangular, assim como, inversamente, o espaço ilusório do filme se inicia no quadro mais amplo até o ponto final em uma pequena fotografia que desaparece na pura luz. As duas pirâmides se encontrariam no momento final do filme, no quadro branco; “a projeção cônica material do projetor e o espaço ilusionista do quarto que o espelha – são colapsados dentro da imagem fixa. Esta é a conclusão lógica da forma do filme como consequência do zoom”.¹⁹⁹ Seguindo a analogia, os sucessivos planos bidimensionais que constituem o formato piramidal ilusório de *Wavelength* poderiam ser tidos, como apontava Monk, como projeções de cada fotograma que compõe o rolo do filme.²⁰⁰ O espaço ilusório

¹⁹⁵ Poderia também aludir à obra de Duchamp que parece servir de inspiração a Snow nesse *Wavelength*, *A regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près pendant presque une heure* (**Figura 1.21**). Nessa se apresenta uma pirâmide irregular formada por linhas horizontais em vermelho, verde e amarelo, por sua vez também uma espécie de diagrama visual da perspectiva a ser transgredida pelo engajamento intensivo do espectador na “máquina ótica”.

¹⁹⁶ P. Monk, “Around *Wavelength*: The Sculpture, Film and Photo-Work of Michael Snow from 1967 to 1969”, op. cit., p. 334.

¹⁹⁷ M. Snow, “Letter from Michael Snow”, op. cit., p. 45.

¹⁹⁸ R. B. Elder, “All Things in Their Time: On Michael Snow's $\leftarrow\rightarrow$ ”. *Ciné-tracts* 9, n. 1, vol. 3, Winter 1980, p. 40. [Trad. A.S.]

¹⁹⁹ P. Monk, “Around *Wavelength*: The Sculpture, Film and Photo-Work of Michael Snow from 1967 to 1969”, op. cit., p. 335. [Trad. A.S.]

²⁰⁰ Id., *ibid.*, p. 334.

construído na sucessão dos planos do zoom espelharia assim “a verdade quadro a quadro e a ilusão que a ela se funde”²⁰¹ do cinema.

Pode-se notar algumas relações entre a configuração desse formato temporal junto ao espectador e os objetos (e discursos) dos artistas minimalistas.²⁰² A começar por essa configuração diagramática se conformar, como sugeria Morris, a um formato simples, razoavelmente regular – ainda mais se comparado aos formatos dos filmes realizados até então – como um poliedro simples. Esse formato geral regular, perceptível aos espectadores, enfatizaria nos dois casos a unidade e indivisibilidade dos segmentos da obra – pretensão absolutamente incomum no cinema.²⁰³

A regularidade impassível da trajetória do zoom no loft, complementada pelo *glissando* sonoro, sem que seja possível hierarquizar os seus quase indivisíveis segmentos, garantiria a unidade espaço-temporal da obra. Esse formato geral regular seria possível também pelo esforço de Snow por não hierarquizar os elementos que se sucedem,

²⁰¹ M. Snow, “Letter from Michael Snow”, op. cit., p. 46. “*Wavelength* tentava ser consciente do fato de que os filmes são feitos de fotogramas individuais.” M. Snow, “Michael Snow and John Massey in Conversation”. *C Magazine*, Summer 1993, p. 24. Legge aproximaria essa analogia ao paradoxo de movimento de Zenão, “que pode ser explicado com o exemplo de uma flecha em pleno voo: uma flecha em movimento está necessariamente imóvel a cada momento, sempre pressa em um ponto médio entre dois pontos na sua trajetória. Esta noção de tempo tanto como fluido e estático e de espaço tanto expansível como divisível em intervalos impossivelmente reduzidos inflete todo o cinema, já que o cinema é o movimento das imagens fixas. O zoom de Snow poderia funcionar como alegoria da apercepção, o processo pelo qual a mente traz memórias e experiências para sustentar nossos sentidos, unificando o fluxo das sensações, ou do filme em si mesmo como uma sucessão de imagens fixas em que os ajustes perceptíveis das lentes estão no lugar das modificações imperceptíveis entre fotogramas sucessivos. O zoom é uma espécie de balança que mede nossa experiência temporal como sendo ao mesmo tempo de perda e de acumulação”. E. Legge, *Wavelength*, op. cit., p. 21. [Trad. A.S.]

²⁰² As inúmeras relações entre o filme e a música “processual”, “minimal”, “modular”, “repetitiva” de artistas como Steve Reich, Terry Riley e La Monte Young valeria, em si, uma outra pesquisa. Sugerimos o artigo “Structural Film: Noise”, de Juan A. Suárez, que estabelece algumas aproximações. Aqui me aterei somente às relações com as artes visuais sem pretender também esgotar toda a sua complexidade. J. A. Suárez, “Structural Film: Noise”, in Karen Beckman e Jean Ma (orgs.), *Still Moving: Between Cinema and Photography*. Durham & Londres: Duke University Press, 2008.

²⁰³ Deve-se atentar às diferenças nos modos de apreensão desses formatos simplificados no cinema e na escultura. Como apontava Arthur, na escultura, em razão de sua escala temporal indeterminada, na qual a informação material sobre o trabalho pode ser dada “de uma vez”, a supressão das irregularidades da superfície combinada com uma altamente racionalizada e uniforme dimensão entre parte e todo poderia, por fim, produzir uma imediata percepção do formato espacial – é o que indica Morris. Apesar das variações possíveis e indeterminadas da percepção do espectador diante do objeto na extensão do tempo, a assimilação da “gestalt” seria imediata. Já no cinema, por sua extensão temporal fixa, o mesmo efeito seria impossível, pois seria necessário que algum tempo passasse para que o espectador pudesse prever o formato geral do filme, e ainda sob risco de qualquer descontinuidade alterar essa descoberta. Mesmo considerando que *Wavelength* possui um formato temporal sólido, constante, regular; mesmo que o espectador espere a continuidade ou desenvolvimento de um padrão e esse se efetive de fato no filme, não seria possível saber exatamente a sua constituição de forma imediata, sendo necessário o seu desenvolvimento ou até mesmo que se tenha terminado a projeção. A dinâmica temporal (e fixa) do cinema impossibilitaria a impressão imediata do bloco espaço-temporal. P. Arthur, “Structural film: revisions, new versions, and the artifact. Part two”, op. cit., p. 123.

como os “eventos humanos”, as intervenções plásticas e o som. Isso se daria pois, como afirma Cornwell, “a própria unidade do zoom opera contra uma hierarquia de eventos e ordens de eventos ao longo do seu movimento através do tempo. Ele não para por nada – nem pela “morte”, nem pela mudança de cor nem pelo som”.²⁰⁴ Assim, como no minimalismo, Snow evita relações entre elementos menores no interior do trabalho, um arranjo composicional “racional” que equilibraria e hierarquizaria os diferentes segmentos. Em certo sentido, o método composicional da trajetória temporal do zoom em *Wavelength* aproxima-se da serialidade, da composição espacial “uma coisa depois da outra” proposta por Judd. Um movimento da lente do zoom depois do outro, poderia ser o resumo da principal ação do filme. Nesse mesmo sentido, Legge aproximava a organização “uma coisa depois da outra” dos tijolos que formam a linha de *Lever* (1966) (**Figura 1.22**), do minimalista Carl Andre, com a sucessão de planos do zoom, que também conformam uma unidade sem partes muito distintas que poderiam romper com o formato geral.²⁰⁵ Como veremos no próximo capítulo, essa composição não relacional terá efeitos mais drásticos (e mais aparentados às obras minimalistas) em *Serene Velocity*. O efeito fundamental do uso de um sistema impessoal “legível” de ordenação serial ou não hierárquica como esse de *Wavelength*, como nos lembra Paul Sharits, estaria em deslocar parte da organização do todo para fora da obra, “de modo que a mente perceptiva se engaje ativamente na criação perceptual e conceitual”.²⁰⁶

Em *Wavelength*, como na arte minimalista, já apontava Cornwell, “muito é postulado na transação entre o espectador e a obra de arte”²⁰⁷, aumentando-se as demandas de participação ativa do espectador na constituição da obra, como em suas expectativas, antecipações e recordações do que ocorre no “legível” zoom ou a percepção preferencialmente flutuante entre as duas propriedades da imagem cinematográfica. A exigência de envolvimento perceptivo consciente e contínuo do espectador no desdobramento da obra no tempo, que o faz atentar para sua própria resposta variante, estaria também próxima da exigência das esculturas minimalistas, que envolveriam a atenção contínua do espectador na situação dada pela obra.

Esses trabalhos, por meio da redução e simplificação de suas formas e/ou uma estruturação serial “legível”, poderiam implicar o espectador no processo de criação, se

²⁰⁴ R. Cornwell, *Snow Seen: The Films and Photographs of Michael Snow*, op. cit., pp. 73-74. [Trad. A.S.]

²⁰⁵ E. Legge, *Wavelength*, op. cit., p. 16.

²⁰⁶ Paul Sharits, “Palavras por página”, in T. Duarte e P. Mourão (orgs.), *Cinema estrutural*, op. cit., p. 159.

²⁰⁷ R. Cornwell, *Snow Seen: The Films and Photographs of Michael Snow*, op. cit., p. 70.

constituindo na relação continuada com esse. Em ambos os casos, a partir da apreensão ativa, variante e persistente no tempo de um formato aparentemente simples, constante e unitário (em um caso, espacial, no outro, espaço-temporal), o espectador seria estimulado a alterar continuamente a sua percepção da obra, o que dependeria da percepção de si como sujeito que experiencia a obra em processo, “mais consciente do que antes do fato de estar ele mesmo estabelecendo relações”²⁰⁸.

O estímulo da percepção dos espectadores em *Wavelength* por meio da duração estendida, da modulação de sua atenção em um tempo quase literal, cotidiano, “teatral”,²⁰⁹ como queria Fried, o aproximaria da arte minimalista como um todo. Para o crítico, como pensamos adequar-se ao filme, os objetos minimalistas produziram uma experiência antecipatória e ao mesmo tempo repetitiva, “um tempo que é ao mesmo tempo proléptico e interminável”²¹⁰, oferecendo ao espectador uma singular apresentação da duração.

Como vimos, a configuração temporal do filme estaria mais próxima da duração “literal” do cinema de Warhol, contrastando com as construções narrativas do cinema convencional, baseados em uma conformação temporal ilusionista e sintética possibilitada pela montagem. Mais do que esse cinema, Snow parece opor mais diretamente com a configuração do filme no “tempo da experiência, de nossas ações no mundo”²¹¹ aos esforços de condensação e aproveitamento de cada fotograma na montagem presente em toda a tradição do cinema visionário e intensificada por autores como Stan Brakhage. Como já discutido, esse cinema de vanguarda se direcionava a uma maior complexidade e organicidade da montagem, estabelecida em ritmos cada vez mais rápidos, em intervalos de centésimos de segundos. Desse modo, os segmentos dos filmes de Brakhage seriam percebidos assim em uma espécie de presente imediato, sem uma demanda de antecipação ou expectativa: o ritmo furioso de sequências e fotogramas na extrema fluidez da montagem eliminaria o tempo de espera e recordação como um vetor

²⁰⁸ R. Morris, “Notes on Sculpture”, op. cit., p. 232.

²⁰⁹ “A preocupação literalista com o tempo – mais precisamente, com a *duração da experiência* – é, eu sugeriria, paradigmaticamente teatral: como se o teatro confrontasse o espectador e, desse modo, o isolasse, com a interminabilidade não apenas da objetividade, mas também a do *tempo*; ou como se o sentido que, no fundo, o teatro promove fosse um sentido de temporalidade, do tempo presente tanto quanto futuro, *simultaneamente* se aproximando e recuando, como se apreendido em uma perspectiva infinita...” M. Fried, “Arte e objetividade”, op. cit., p. 144.

²¹⁰ P. L. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, op. cit., p. 44.

²¹¹ A. Michelson, “Yvonne Rainer – Part One: The Dancer and the Dance”. *Artforum*, n. 5, vol. 12, jan. 1974, p. 58.

da experiência cinematográfica.²¹² As imagens de Brakhage e seu encadeamento buscariam representar um estado mental não temporal, como as elusivas imagens hipnagógicas que criamos na experiência do estado de semi-sonho, que aparecem e desaparecem a todo momento, não estando “sujeita às leis da percepção – aquelas da perspectiva, por exemplo”.²¹³ Snow, por outro lado, suprimiria em *Wavelength* qualquer vestígio de montagem associativa, presente tanto no cinema de Brakhage como no cinema narrativo, na qual o significado se acumula de forma linear pela sucessão e contraposição de tomadas distintas. Como dito, Snow evitaria a composição relacional dos elementos do filme, garantindo a unidade espaço-temporal por uma continuidade determinada em um sistema não orgânico, na qual a ordem é estabelecida uma única vez, evitando-se escolhas subjetivas. Apesar de ainda se apresentarem em *Wavelength* intervenções intuitivas e expressivas de seu autor no próprio momento da filmagem, como as interposições manuais de filtros e a alteração da posição da câmera, essas são pouco decisivas diante dessa ordem serial pré-estabelecida e a sua configuração final legível. Essa não corresponde mais diretamente – como recusava em bloco a arte minimalista – à subjetividade do artista, a sua visão interior ou interesses expressivos dados na conformação orgânica do material e na composição das relações internas. Assim como a câmera e os traços mecânicos a ela associados não traduziam as motivações internas do artista. Como Brakhage, Snow faria uma correspondência metafórica entre a câmera do filme e o olho, mas com uma diferença fundamental: esse olho que perscruta o espaço do *loft* não seria o do artista romântico que o constrói, mas o olho do espectador, que é incorporado ao aparato e desestabilizado em seu movimento.²¹⁴

Para Michael Snow, o cinema é uma máquina; mas não uma máquina de filmar imagens ou eventos preparados para ele: é antes uma máquina que bate o terreno, que limpa o caminho para o olhar - ou seja, uma máquina que dá ao olhar um poder de perturbar o mundo visível.²¹⁵

²¹² A. Michelson, “Scène de l’action espace du mouvement: la crise de la représentation cinématographique”, op. cit., p. 42.

²¹³ Id., ibid.

²¹⁴ “O espaço começa no olho da câmera (do espectador), fica suspenso no ar, depois sobre a tela, e então dentro da tela (na mente).” M. Snow, “A Statement on *Wavelength* for the Experimental Film Festival of Knokke-le-Zoute”, op. cit., p. 40.

²¹⁵ Alain Fleischer, “Michael Snow’s cinemachine”, in Hubert Damisch, et al, *Michael Snow: Panoramique. Oeuvres photographiques & films / Photographic Works & Films, 1962-1999*. Bruxelas: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1999. pp.38; 53.

Levando-se em conta essas importantes aproximações entre *Wavelength* e a arte minimalista, percebe-se a singularidade do trabalho de Snow, como vimos em suas esculturas, em relação a essa vertente. O artista, contrariamente aos minimalistas, não evita as metáforas, como a centralidade da fotografia das ondas para o filme não nos deixa mentir. Também vai associar a câmera do filme ao olho (mesmo que maquinal), a sala à mente humana, variações na textura e cor do filme a alterações na percepção, gerando por sua vez outras interpretações mais complexas, como a que associa os sucessivos enquadramentos à intencionalidade da consciência. Incorpora também inevitáveis referências autobiográficas no filme, como ao inserir as figuras das *Walking Woman* na parede ou tornar sua esposa e amigos os atores do ralo entrecho narrativo.

Contrariamente também ao que propunham os escultores minimalistas, *Wavelength*, apontava Cornwell, ainda contém “janelas para o mundo” e faz usos evocativos da cor como nas inserções de filtros vermelhos em referências diretas ao breve entrecho musical (**Figura W-4**) ou a morte do personagem – não acessíveis, no entanto, a uma interpretação psicológica.

Dessa forma desvia-se dos principais pressupostos da arte minimalista que poderia permitir alusões a outras pinturas ou esculturas como parte de uma série mas que evitaria a ilusão, e focaria no objeto como produto acabado e sem sinais de fabricação.²¹⁶

Assim, permanece na obra de Snow o interesse pelo campo visual ilusionista rejeitado pela escultura minimalista. O formato espaço-temporal delineado em *Wavelength*, como vimos, se constitui pela expectativa e projeção, pelo espectador, na “profundidade” de um zoom em um espaço tridimensional ilusório, trazendo à tona de forma ainda bastante tímida o espaço real da projeção na sala de cinema. Como em suas esculturas no formato de “aparatos escópicos”, Snow interessa-se sobretudo pelos modos possíveis de incorporar a atenção e o olhar do espectador, em que se tensionam um espaço ilusório tridimensional e o plano. O seu foco ainda se coloca no olhar do espectador, nas formas de desestabilizar e aguçar a “visão normal”, ainda em um espaço que restringe o movimento físico do corpo do espectador, assim como a sua experiência temporal: a sala de cinema. Essa restrição do movimento na situação convencional da projeção de cinema seria essencial para o direcionamento preciso da concentração dos espectadores como previa. A atividade espectral não seria neste sentido indefinida e indeterminada como

²¹⁶ R. Cornwell, *Snow Seen: The Films and Photographs of Michael Snow*, op. cit., p. 74. [Trad. A.S.]

na exposição da obra instalativa ou do objeto minimalista; o espaço literal onde o espectador assiste à obra não é colocado em jogo. Como resumia:

A maioria dos meus filmes é adequada à situação convencional da sala de cinema. Público aqui, tela ali. Isso torna a concentração e a contemplação possíveis. Estamos cada um de um lado e nos encontramos [...]. Coisas com múltiplas telas envolvem em geral uma direção óptica tão vaga que elas servem frequentemente como um tipo de impressionismo terapêutico. Meu trabalho é clássico no sentido que envolve um direcionamento preciso da concentração de quem vê. Um único retângulo pode conter muita coisa.²¹⁷

Assim, *Wavelength*, realizado por um artista multidisciplinar, interessado na incorporação de características e inovações apresentadas pela escultura minimalista e outras artes, não se situa no novo campo das “mixed arts” ou do cinema expandido: trata-se de um filme a ser projetado em uma tela, exibido do início ao fim em uma sala escura.²¹⁸

Figura 1.22

Lever (1966), Carl Andre
(137 tijolos, 11,4 x 22,5 x 883,9 cm instalado; tijolo: 11,4 x 22,5 x 6,4 cm cada)

²¹⁷ M. Snow, “Convergindo para *La Région Centrale*”, in T. Duarte e P. Mourão (orgs.), *Cinema Estrutural*, op. cit., p. 202.

²¹⁸ “Isto implica uma importante distinção: ‘cinema’ se refere a esses filmes (e algumas fitas ou DVDs) feitos para serem exibidos numa sala de cinema ou auditório com cabine de projeção, assentos, sistema de som e tela. Todas estas obras implicam durações específicas e diferentes formas de desenvolvimento. Portanto, para consumi-las deveriam ser vistas/ouvidas completas, de início a fim. A duração no cinema é o equivalente do peso na escultura. Eu também faço instalações de vídeo com imagem em movimento, realizadas especialmente para serem apresentadas em galerias. Eu nunca mostro as obras de ‘cinema’ no contexto de uma galeria.” M. Snow, “Sequences”, op. cit., p. 123. [Trad. A.S.]

Fotogramas de *Wavelength*

Figura W-1

Figura W-2

Figura W-3

Figura W-4

Figura W-5

Figura W-6

Figura W-7

Figura W-8

Figura W-9

Figura W-10

Figura W-11

Figura W-12

Figura W-13

Figura W-14

Figura W-15

Figura W-16

Figura W-17

Figura W-18

2. Serene Velocity

Ao contrário dos demais cineastas de sua geração, cujos filmes seriam considerados “estruturais”, Ernie Gehr não possuía nenhuma trajetória anterior como artista nem formação nessa área. Adentrou na comunidade do cinema de vanguarda nova-iorquino de modo fortuito: em 1966, após dois anos de serviço no Exército, entraria por acaso em uma das sessões da *Filmmakers' Cinematheque*, onde conheceu o cinema de Stan Brakhage.²¹⁹ Como diversos outros realizadores de vanguarda, Gehr viu na obra de Brakhage a possibilidade de criação em alto nível estético nessa mídia, sem a necessidade de recursos, equipe, roteiros etc. da produção cinematográfica convencional. Interessado também em pintura e música, Gehr encontrou nos filmes de Brakhage a motivação para realizar experiências formais no cinema, como as tendências modernistas e vanguardistas faziam nesses outros meios, explorando detidamente as suas qualidades formais. Como afirma, o que lhe atraía nos filmes era:

O nível de abstração, o interesse na textura, a cor e o ritmo mais que na trama, o suspense ou o drama psicológico. [Os filmes experimentais] estavam mais próximos das minhas experiências com a pintura do século vinte do que das minhas experiências com filmes, o que me resultou muito estimulante.²²⁰

Autodidata, realizou algumas experiências em Super-8 até a realização de seus primeiros filmes em 16mm finalizados em 1968 (*Morning* e *Wait*).²²¹ Já distante do paradigma expressionista do seu inspirador, nesses curtos filmes, Gehr explorava as dinâmicas, continuidades e tensões entre fotogramas fixos e planos contínuos, sem qualquer relação com a expressão de alguma interioridade. Buscava enfatizar a presença e singularidade de cada fotograma fixo “como uma intensidade particular de luz, uma composição congelada no tempo e espaço, e suas diferenças e relações com o plano/

²¹⁹ Segundo Sitney, Gehr teve antes uma breve passagem por uma faculdade de Artes Dramáticas em Wisconsin, onde nasceu. P. Adams Sitney, “Ernie Gehr and the Axis of Primary Thought”, in *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. Nova York: Oxford Press, 2008, p. 198.

²²⁰ Ernie Gehr e Scott MacDonald, “Ernie Gehr”, in *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 2006, p. 362. [Trad. A.S.]

²²¹ “Before I made *Wait*, I made some 8mm films; they were, in a way, in the tradition of the Underground film, essentially Stan Brakhage’s work after *Anticipation of Night*. But I found that I couldn’t work that way.” E. Gehr e Jonas Mekas, “Ernie Gehr interviewed by Jonas Mekas, March 24, 1971”. *Film Culture*, n. 53-55, spring 1972, p. 30.

filme” ainda em aparente fluidez de movimentos.²²² Nos dois filmes, cenas cotidianas simples são mostradas como estranhos acontecimentos, nos quais as cores, os pequenos movimentos de câmera e lente, a presença dos objetos em cena, as variações de luz e as ações das figuras humanas parecem ter a mesma importância na fatura final.²²³ Nesses filmes, Gehr já se voltava, portanto, para algo que seria determinante em toda a sua obra: as possibilidades dadas pelos elementos tidos como primários do cinema, e seus efeitos ópticos, para intensificar a percepção do mundo cotidiano.

Em 1969, prossegue esses esforços em *Reverberation* (**Figura 2.1**) e *Transparency*, adensando as tensões possíveis entre abstração e figuração. No primeiro caso, entre a “sujeira” e granulação das diferentes reproduções fotográficas sobrepostas e a representação de figuras humanas filmadas; no segundo, explorando também a dinâmica entre mobilidade e imobilidade do quadro fixo e a rápida variação de formas. Ao utilizar esses recursos em *Transparency*, Gehr aproximava-se pela primeira vez de uma possível gramática “minimal”, diferentemente de seus curtas anteriores, cuja estrutura era dispersa, com arranjos intuitivos, quase arbitrários, entre cada segmento.

Em 1970, Gehr realiza *Field*, *History* e *Serene Velocity*, completando sete importantes filmes em apenas dois anos (também filmaria *Still* em 1969, apesar de tê-lo finalizado apenas em 1971), o que lhe estabeleceria uma reputação, como indica Sitney, entre os mais aclamados cineastas de sua geração.²²⁴ *History* (**Figura 2.2**) seria importante para o desenvolvimento de sua trajetória e iluminaria o filme seguinte, *Serene Velocity*, foco de nossa atenção, ao servir como uma espécie de negativo conceitual deste último. *History* foi filmado sem lentes, constituindo-se na exposição do filme diretamente a um tecido negro sob uma mínima fonte de luz. Durante os seus 22 minutos de silêncio, vemos somente a variação aleatória dos padrões de granulação em preto e cinza, em um

²²² E. Gehr, “Notas para uma exibição no MoMA” (1971), in Theo Duarte e Patrícia Mourão (orgs.), *Cinema estrutural*. São Paulo: Aroeira, 2015, p. 117.

²²³ Especificamente sobre *Wait*, afirmava que “estava interessado em neutralizar o foco primário do cinema: a figura humana. Queria dar atenção a outras coisas *além da* figura humana. Queria filmar pessoas de maneira que se pudesse dizer: ‘Sim, isto é a representação de uma pessoa, mas também é parte de uma imagem gráfica complexa que chega a nós por meio de um processo tanto fotográfico quanto mecânico’. Para ampliar esse novo tipo de atenção, usei filme para áreas externas em áreas internas. Já sabia, vendo filmes coloridos, que, parado ou em movimento, quando se trabalha com cor, se quebra a qualidade plana do filme. O registro de uma cor está em um certo ponto no espaço, o de outra cor está em outro. Além disso, cores tendem a identificar e segregar objetos entre si, e, nesse caso, não quis dar importância específica a nenhum objeto. Queria que tudo no filme tivesse igual valor. Queria usar cor no filme, mas também queria ter o mesmo controle pictórico que teria trabalhando com preto e branco.” E. Gehr e S. MacDonald, op. cit., p. 367.

²²⁴ P. Adams Sitney, “Ernie Gehr and the Axis of Primary Thought”, op. cit., pp. 199-200.

“plano sem perspectiva” do próprio material fílmico revelado,²²⁵ como destaca o cineasta em notas para exibição:

Movimento e contramovimento. O passo que toma o olho-cérebro de uma superfície a um ponto de luz e a um ponto de escuridão. Todo o processo de ver algo ao ver. O processo de ver e perceber o filme. O que acontece ao filme quando ele é exposto à luz. Quando ele é revelado. Como ele se torna a forma que é o filme. História. O filme em seu estado primordial, no qual padrões de luz e escuridão – planos – são ainda indivisíveis. Como a ordem natural do universo, um fluxo ininterrupto no qual o movimento e a distribuição da tensão é infinitamente sutil, no qual uma orientação finita parece impossível.²²⁶

Curiosamente, Gehr aproxima-se aí, como observava Sitney, do discurso mitopoético brakhagiano, ao comparar a superfície de seu filme à ordem do universo e ao relacioná-la a uma busca por seu estado primordial “antes do Deus do Gênesis dividir a luz da escuridão”.²²⁷ No mesmo sentido, aproxima também da proposta fundamental do cineasta que o inspirou, ao ambicionar que seus espectadores pudessem ter uma percepção primordial do filme, anterior a qualquer convenção linguística ou visual, como a perspectiva. Lembremos o conhecido ensaio “Metáforas da visão”, de Brakhage:

Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção.²²⁸

Poucos meses depois, Gehr realiza *Serene Velocity*, que aparenta opor-se frontalmente a essa mesma concepção, como veremos. O filme, “o mais elegante triunfo do cinema estrutural” como afirma Carroll, se tornaria imediatamente uma das obras incontornáveis desse “gênero” que se consolidava, junto a *Wavelength* (Michael Snow, 1967) e *Zorns Lemma* (Hollis Frampton, 1970).²²⁹ Ainda mais do que estes, *Serene Velocity* caracteriza-se por possuir uma estrutura organizada de modo bastante simples. Nos seus 23 minutos de duração (se exibido, como prefere o realizador, na cadência de

²²⁵ E. Gehr, “Notas para uma exibição no MoMA”, op. cit., p. 119. Na sucinta descrição metafórica de Manohla Dargis, *History* consistiria de “um borrão preto e cinza brilhante que lembra uma alucinação de um céu noturno do deserto, como um Van Gogh depois de tomar ácido”. Manohla Dargis, “No Blockbusters Here, Just Mind Expanders”. *The New York Times*, 11 nov. 2011.

²²⁶ E. Gehr, “Notas para uma exibição no MoMA”, op. cit., p. 119.

²²⁷ P. Adams Sitney, “Ernie Gehr and the Axis of Primary Thought”, op. cit., p. 204.

²²⁸ Stan Brakhage, “Metáforas da visão”, in Ismail Xavier (org.), *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008, p. 341.

²²⁹ Noël Carroll, “Film in the Age of Postmodernism”, in *Interpreting the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 308.

16 quadros por segundo, como o cinema silencioso ou os primeiros filmes de Warhol) a câmera permanece imóvel sobre um tripé ao registrar um corredor vazio durante a noite até o amanhecer.²³⁰ A cada quarto de segundo (ou 4 fotogramas filmados do mesmo ponto) alternam-se as distâncias focais da objetiva, dando-se a impressão de rápidos movimentos de trás para a frente na profundidade do corredor. Na mesma medida, alterna-se também a abertura do diafragma, de modo que permaneça uma continuidade entre a iluminação dos diferentes pontos focais. Não nos é dado a ver qualquer movimento de ajuste da lente da câmera, como em *Wavelength*; a ilusão de movimento ocorre somente em razão das alternâncias criadas pela edição. Iniciada entre os pontos focais contíguos que aparentam estar no meio do corredor, depois de algumas repetições, a edição varia entre pontos focais mais distantes entre si, fazendo parecer que o corredor “balança” em um *crescendo* cada vez mais acelerado, apesar do ritmo permanecer uniforme. Repetição e variação se sucedem até que os pontos focais se alternem entre o início do corredor e seu fim (ou entre a menor e a maior distância focal da lente disponível), em uma porta dupla com um pequeno visor para o dia que se inicia, quando então o filme termina. Como explica Gehr,

[Eu] dividi o alcance do zoom pela metade e começando pelo meio, registrei mudanças nas posições de mm. Aumentando e diminuindo alternativamente a profundidade de campo e lentamente aumentando a diferença entre as posições [...]. A câmera nunca mudou de posição. O zoom também não foi movido ao longo da gravação. Cada fotograma foi gravado separadamente como foto fixa. Quatro frames para cada posição. Por exemplo: filmei os primeiros quatro fotogramas a 50mm. Os seguintes quatro fotogramas a 55mm. Depois disso, por uma certa duração, aproximadamente 60 pés, avancei e retrocedi, quatro fotogramas a 50mm, quatro a 55mm, quatro a 50mm, quatro a 55mm; etc. [...] por uns 60 pés. Depois passei para 45-60 [mm] e fiz a mesma coisa por uns 60 pés. Depois 40-65mm, e assim sucessivamente. [...] [em uma] progressão contínua em ambas direções.²³¹

Para um espectador não informado sobre esse sistema é difícil depreendê-lo assistindo ao filme pela primeira vez, ainda mais devido aos diversos estímulos óticos

²³⁰ Trata-se de um corredor da universidade estadual de Binghamton, no estado de Nova York, onde o realizador deu um curso de verão a partir de junho de 1970, quando filmou *Serene Velocity*. Essa foi uma das primeiras universidades norte-americanas a acolher cineastas de vanguarda em seus quadros como Peter Kubelka, Tony Conrad, Klaus Wyborny, Ken Jacobs e Larry Gottheim, esses dois últimos fundadores do seu departamento de cinema. Nos anos 1970, o cineasta Nicholas Ray também lecionou nessa universidade, como registrado no seu belo e inacabado filme experimental *We Can't Go Home Again* (1972-76), realizado em colaboração com os estudantes, e em *Lightning Over Water/ Nick's Movie* (1980), com Wim Wenders. Cf. S. MacDonald, *Binghamton Babylon: Voices from the Cinema Department, 1967-1977*. Albany: State University of New York Press, 2015.

²³¹ E. Gehr e J. Mekas, op. cit., p. 25.

provocados em variações de centésimos de segundos, que despertam um maior interesse. A ilusão mais imediata que nos parece surgir é a de que a moldura simétrica e geometrizada do corredor desliza para trás e para a frente, como se estivesse “sobre trilhos bem lubrificados suscitados pelas linhas de perspectiva que convergem no centro da imagem”.²³² É imediatamente aparente também certo aspecto de aridez e desumanização dado pela figuração (a inatividade de movimentos no interior de um corredor institucional moderno), pelo silêncio, pelos quadros, enquadramentos e sobrenquadramentos arranjados simetricamente no prolongamento da perspectiva geométrica no corredor e, por fim, pela alternância mecânica desses quadros, como se executada por uma máquina apenas acionada à distância da presença humana. Ao evitar elementos que poderiam remeter à presença humana, como música, movimento no interior do quadro e variações aparentemente manuais da operação do zoom e da película, *Serene Velocity* aparenta ainda maior “maquinismo” do que o proposto em *Wavelength*.²³³

Após essas primeiras impressões, a atenção, ordem e importância dada a percepção dos objetos, das formas e cores, das variações, das ilusões provocadas, dos sentidos criados etc. irão variar enormemente para cada espectador, ou mesmo para cada estado mental do espectador, ao assistir ao filme. Até a configuração da sala de cinema e a posição dos espectadores nela influencia consideravelmente a recepção. Como o próprio Gehr observa, diversos detalhes e estímulos visuais se apresentam ao mesmo tempo aos espectadores, sem serem enfatizados, variando também de modos distintos (apesar de relacionados), como em diferentes filmes que ocorrem simultaneamente.²³⁴ Esses estímulos variantes oferecem também certos enigmas e jogos visuais para o engajamento mental dos espectadores. O filme exige, assim, uma percepção ativa em sua fruição:

Como a maioria dos fenômenos óticos, *Serene Velocity* tende a ser efêmero e variável, até imprevisível. Tudo depende de quanto esforço o espectador esta disposto a investir ao assistir à obra, na *experiência* momento-a-momento da obra. Se eu sento e espero que me entreguem alguma coisa;

²³² Gilberto Perez, “Fantasmas da cidade”, in T. Duarte e P. Mourão (orgs.), op. cit., p. 125.

²³³ Essas variações são, no entanto, manuais, tendo sido feitas pelas mãos do cineasta sem o uso de equipamentos complementares. Por essa razão, cometeu alguns “erros” que, no entanto, não são reconhecíveis o suficiente para tirarem a impressão de maquinismo: “E também há erros no filme – em algum momento fui na direção errada ou não filmei exatamente quatro fotogramas. Na metade da noite, algumas vezes esquecia o que estava fazendo. Estes erros se converteram em parte do filme e eu os aceitei, e cheguei a apreciá-los. Poderia agregar que minha recalibração original das lentes não era nem um pouco científica. Foi feita medindo distancias em um pedaço de fita, não colocando as lentes em um banco ótico”. E. Gehr e S. MacDonald, op. cit., p. 377. [Trad. A.S.]

²³⁴ Id., ibid.

se não me abro a uma aventura sensual e visual, ou me contento com seguir a estrutura até sua conclusão, o filme pode ser uma forma de tortura.²³⁵

Perez descreve melhor o modo como nos relacionamos aos diferentes detalhes de *Serene Velocity*:

Podemos assistir às lâmpadas fluorescentes e aos letreiros vermelhos indicando a saída no teto, ou podemos assistir aos reflexos no chão, ou a uma das duas paredes e aos novos objetos – portas, bebedouros, cinzeiros – que surgem à vista nas laterais conforme vão se alternando os pontos focais (surgindo à vista apenas para serem arrancados de volta e ressurgirem no momento seguinte), ou podemos nos concentrar no centro, nas portas duplas no meio do corredor e na extremidade oposta. O centro é o lugar para onde as linhas de perspectiva conduzem nossos olhos, o lugar em que a coisa mais interessante teria sido, de costume, posicionada, porém, como diz Gehr, aqui o centro é o bocado menos interessante da imagem. Nossos olhos são encorajados a observar o periférico, as quatro margens onde tomam forma fascinantes padrões de movimento, encorajados a viajar pela imagem e a escolher o que olhar e para onde ir. A princípio, pode parecer que *Serene Velocity* esteja condicionando nosso olhar a uma moldura estreitamente definida, mas a verdade é que o filme dá à nossa atenção muito mais latitude do que estamos acostumados ao ver um filme. Até certo ponto considerável, Gehr nos permite inventar nosso próprio filme enquanto assistimos. Ao notar algo novo, frequentemente não temos certeza se aquilo já estava lá e não havíamos reparado ou se trata-se de algo realmente novo na imagem. Aquilo que Gehr coloca no filme e aquilo que nós trazemos para ele adentram um intercâmbio que é a nossa experiência do trabalho. É impossível ver duas vezes o mesmo *Serene Velocity*.²³⁶

Dada a primeira impressão de rigidez e desumanização, talvez uma certa expectativa de enfado, atentamo-nos a esses múltiplos padrões de linhas, luzes e cores que se alternam e estímulos que eles provocam. Como se a extrema redução dos parâmetros formais e técnicos pudesse energizar melhor as extensões sensuais do que se apresenta, aquém da representação. Gehr nos faz atentar para os objetos, torna vivas as texturas e as formas mais evidentes, mas despercebidas na experiência cotidiana – ou na própria experiência cinematográfica. Por exemplo, os reflexos de luz nos espaços e nos objetos cotidianos, e as variações radiantes de azul nesse corredor institucional, indistinguível de todos os outros. Uma iluminação razoavelmente controlada (provinda da série de lâmpadas fluorescentes fixas e captada por uma abertura estável do diafragma) forma nas paredes padrões variáveis de sombras e uma brilhante linha azul quase constante no centro do corredor em direção à linha de fuga, como se espelhada pela

²³⁵ Id., *ibid.*, p. 378. [Trad. A.S.]

²³⁶ G. Perez, *op. cit.*, p. 127.

moldura da porta central. Detemo-nos em como esses elementos variam no ritmo estável do movimento do filme. E, ao fim, podemos nos surpreender com a luz exterior da manhã, que entra pelas duas janelas da porta central, e se intensifica progressivamente, provocando variações na iluminação interior.

Assim, nossa atenção volta-se a detalhes visuais como esses, que não nos despertariam interesse se acessórios à figuração ou se usados como ornamentação. Luz, cores e formas, em sua variação constante, formam a sua própria “narrativa”. Gehr busca nos tornar sensíveis à composição dessas intensidades de luz refletidas, às suas variações no espaço e no tempo – como só poderiam ser registradas pelo cinema e por seus materiais e técnicas específicas. Para ele, essa possibilidade de registro seria a característica essencial da prática cinematográfica, mas raramente explorada como deveria.

Nos filmes representacionais, por vezes, a imagem afirma sua própria presença como imagem, entidade gráfica, mas com frequência serve como veículo de um evento capturado fotograficamente. A maioria dos filmes ensina ao filme a ser uma imagem, uma representação. Mas um filme é algo real e como coisa real não é uma imitação. [...] Ele não é um veículo para ideias ou retratos de emoções fora de sua própria existência como ideia dramatizada. Um filme é uma intensidade variável de luz, um balanço interno de tempo, um movimento dentro de dado espaço.²³⁷

²³⁷ E. Gehr, “Notas para uma exibição no MoMA”, op. cit., p. 117.

Figura 2.1

Fotogramas de *Reverberation* (1969)

Figura 2.2

History (1970)

2.1 *Serene Velocity* e a composição não relacional

1. *decoration +
structural
mid
REPETITION*

2. *result: the
thing itself
how a stripe
works*

Frank Stella²³⁸

Notemos, no entanto, como o jogo sensório de *Serene Velocity* é criado a partir de convenções explícitas. A começar pela construção convencional do espaço visual, isto é, a partir de uma perfeita perspectiva renascentista e de uma simplória composição geométrica e simétrica. *Serene Velocity* parece aí contrapor-se ao rechaço das convenções visuais proposto por Brakhage, e que Gehr havia aprofundado em seu *History*, o qual acreditava ser

um filme que me permitiria ver o cinema no seu estado mais fundamental... onde era possível um encontro direto entre cinema, visão e consciência... e onde elementos como tempo e espaço – muito importantes para o cinema – poderiam ser considerados de múltiplas formas diferentes e nos seus estados mentais mais intensos e diretos.²³⁹

Já em *Serene Velocity*, contrapondo-se ao essencialismo romântico e expressionista de Brakhage, Gehr tomaria a visão e a representação como *necessariamente* ordenadas pelas convenções e pela linguagem. Convenções estabelecidas historicamente, no espaço público, não inatas, ou, ao menos, não exclusivamente inatas. Ao pretender tornar os espectadores sensíveis aos aspectos tidos como “primordiais” do cinema, Gehr liberando-os – como também queria Brakhage – dos seus hábitos visuais, principalmente daqueles consolidados e naturalizados em toda a história do cinema narrativo-representativo-industrial, entende que só pode fazer isso por meio ainda de convenções visuais compartilhadas com os espectadores. Assim, em *Serene Velocity* ele não propõe o pretenso apagamento da representação e das convenções que medeiam a percepção das imagens, no sentido de dar a ver somente as extensões

²³⁸ Frank Stella *apud* James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. New Haven: Yale University Press, 2004, p. 169.

²³⁹ E. Gehr e J. Mekas, *op. cit.*, p. 34. [Trad. A.S.]

sensoriais “puras” do filme. Pelo contrário: ele nos torna sensíveis a essas extensões ao mesmo tempo que evidencia suas condições de possibilidade, sua natureza convencional, seus mecanismos, seus limites e a forma como elas catalisam a experiência visual a cada momento. Assim, nesse filme as imagens representativas assumem outro papel. Como afirma:

De certa forma, a imagem representacional que eu fotografei é passiva mais do que ativa, como em outras obras. Mas a imagem não é simplesmente um fundo, ela tem um papel ativo, embora em um sentido diferente do que teria em filmes chamados de representacionais, abstratos ou ilusionistas. Sua atividade se refere a como a imagem chegou até o filme em primeiro lugar. Ao tipo de lentes utilizadas. Ao elemento do tempo a respeito do movimento do filme, ou o objeto diante da câmera, ou a quantidade de luz que o objeto refletiu ou como o filme gravou aquela imagem.²⁴⁰

Isso é possível, a princípio, pela redução da representação figurativa. Como na arte minimalista, o “conteúdo” do filme seria “mínimo”,²⁴¹ pouco diverso, e em geral subordinado às estruturas formais e aos mecanismos que as trazem à nossa percepção. E conjuntamente pela simplificação máxima dos sistemas convencionais que possibilitam essa representação e a sua percepção, como aqueles que organizam o campo visual filmado: perspectiva linear e composição simétrica.²⁴² A delimitação representativa do espaço e os objetos representados no campo ilusório acompanham o ponto de fuga único centralizado ou em relativa simetria. As linhas paralelas das arestas do corredor convergem em diagonais, dando a impressão de profundidade. Essa simplificação e essa simetria são reforçadas de diversos modos, por exemplo, por uma porta que divide a profundidade do corredor em dois espaços quase idênticos. O modo de funcionamento da perspectiva linear é trazido para o primeiro plano pela variação das distâncias focais. Esta evidencia a continuidade das linhas nas distintas “profundidades”. Os poucos objetos no campo visual parecem mudar de altura, tamanho e saturação de cor na mesma proporção dessas variações/profundidades.

²⁴⁰ Id., *ibid.*, p. 29. [Trad. A.S.]

²⁴¹ Como a “minimal art”, na qual os objetos, segundo o filósofo Richard Wollheim, eram possuidores de um mínimo de conteúdo-artístico: “ou eles são indiferenciados em si mesmos em um grau extremo e, portanto, possuem pouco conteúdo de qualquer tipo; ou então a diferenciação que eles exibem, que pode em alguns casos ser muito significativa, não vem do artista, mas de uma fonte não artística, como a natureza ou a fábrica”. “Minimal Art”, in Gregory Battcock (org.), *Minimal Art: A Critical Anthology*. Nova York: E. P. Dutton, 1968, p. 387. Seguindo essa relação poderíamos associar o primeiro caso a *Serene Velocity*, o segundo, a *History*.

²⁴² Essa estratégia se oporia frontalmente à arte minimalista que rejeitava o campo ilusionista e a perspectiva.

Nesses casos, portanto, Gehr atêm-se a convenções pictóricas partilhadas pelo cinema. Outro exemplo seria a ênfase conferida à convenção da moldura quadrangular, essencial também para a projeção cinematográfica. O filme pode chamar a nossa atenção a ela pela repetição incessante de formas quadrangulares no interior do campo visual, tomadas como convencionais pela simplificada geometria. Os quatro vértices da janela de projeção também são realçados e mostrados em seu caráter convencional dada a sua exata continuidade no campo ilusório nas linhas de perspectiva das quatro arestas do corredor, onde as paredes se unem ao chão e ao teto. No decorrer do filme, essas quatro linhas parecem convergir automaticamente para o quadrado central, formando um X que divide o campo visual em outras quatro áreas diferentes. No campo ilusório, estariam não só os sucessivos enquadramentos do zoom, como também os sobrenquadramentos simétricos da moldura quadrada da porta intermediária, das sombras formadas entre as séries de lâmpadas fluorescentes e da sombra no fim do corredor, por sua vez, um quadrilátero quase perfeito. Na variação de todos esses enquadramentos, atentamo-nos ao que excede ao quadro “menor”, presente no “maior”, e nos anteriores assim como o que está em vias de lhe exceder. Essa atenção poderia nos fazer notar também o que excede o quadro da janela de projeção na continuidade “real” das linhas da perspectiva ou mesmo da tela.

Esse modo de composição do campo visual em *Serene Velocity* foi rapidamente associado à pintura de artistas norte-americanos contemporâneos a Gehr, de início reunidos por Greenberg no termo “abstração pós-pictórica”, sobretudo a de Frank Stella.²⁴³ O próprio Gehr recusava tal associação, tomando as semelhanças como superficiais e apenas coincidência, pois as imagens que compunha eram “selecionadas por razões totalmente estranhas à pintura, ao trabalho de Stella”.²⁴⁴ No entanto, nos parece que as relações entre essas obras não se davam somente por uma comum aparência de superfície não representativa, mas também por uma tentativa de adaptar para o cinema o método de composição visual do artista, como veremos, transposto também para a composição espaço-temporal do filme.

Nota-se inicialmente, em ambos trabalhos, a correspondência entre o formato da moldura, não mais tomado como um limite neutro, e as formas de seu interior, como se somente subordinadas àquela, formando-se uma mesma unidade. Nas pinturas de Stella

²⁴³ E. Gehr e J. Mekas, op. cit., p. 27.

²⁴⁴ Id., ibid.

entre 1960 e 1966, como observa o crítico Michael Fried, os contornos dos elementos no quadro (a *depicted shape*) seriam definidos pela silhueta do suporte (a *literal shape*), como uma espécie de eco interior deduzido, preenchendo toda a área por ela delimitada. Essas, por sua vez, somente poderiam ser definidas dentro e em razão de um campo delimitado do formato do próprio suporte (*shape as such*), a tela, o que poderia destacar sua presença literal como suporte.²⁴⁵ Algo semelhante nos parece ocorrer no filme, nas repetições do formato literal do quadro (e da moldura do “suporte”, a janela da projeção), nas formas quadrangulares e no espaço interior do campo, seja no espaço ilusório tridimensional, seja tomado como superfície bidimensional.²⁴⁶ Como uma “estrutura deduzida” em relação às bordas do quadro, como considera Fried a respeito dos artistas da abstração pós-pictórica:

as bordas resultam em ecos dentro da pintura dos dois limites do quadro [em *Serene Velocity*, quatro]; relacionam-se primariamente a esses limites, e assim explicitam o reconhecimento do formato da tela. Exigem serem vistos como derivações do limite do quadro – como tendo sido “deduzidos” dele.²⁴⁷

No caso específico de Stella, diferenciando-se dos demais artistas desse grupo como Kenneth Noland e Jules Olitski, assim como de antecessores que se utilizavam do mesmo método, como Barnett Newman, essa estrutura deduzida seria posta em primeiro plano, “suficiente em si mesmo para prover a substância, e não só os andaimes ou a sintaxe, da grande arte”.²⁴⁸ Apesar dessa estrutura não ser, por si só, suficiente para prover toda a “essência” de *Serene Velocity*, ela é reconhecida em sua proeminência na fatura geral do filme, para além de um elemento sintático subordinado (não somente ao formato). Nesse sentido, ganha força a categorização do filme como “estrutural”, se somente compreendido assim pela inter-relação simplificada e proeminente na percepção

²⁴⁵ Para Fried, o método composicional de Stella responderia de forma consistente (ainda mais que Mondrian) ao particular problema formal modernista, “mais ou menos, como fazer pinturas em que tanto a estrutura pictórica como os elementos pictóricos individuais reconheçam explicitamente o caráter literal do suporte da pintura”. Michael Fried, “Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella” (1965), in *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago/ Londres: University of Chicago Press, 1998, p. 255.

²⁴⁶ Id., “Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons” (1966), in *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, op. cit., pp. 77-99.

²⁴⁷ Id., “Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella”, op. cit., p. 233. [Trad. A.S.]

²⁴⁸ Id., *ibid.*, p. 251.

espectatorial entre estrutura (deduzida) e formato (*literal shape*), como podemos inferir a partir das formulações de Sitney.²⁴⁹

Passado certo tempo, se prestarmos atenção, vemos as diagonais ilusórias dadas pelas linhas do corredor em *Serene Velocity* serem deduzidas automaticamente dos quatro vértices do quadro, gerando um X. Em diversas pinturas de Stella, como *Die Fahne Hoch!* (1959) (**Figura 2.3**), os espectadores também podiam reconhecer na configuração final um signo convencional, como a cruz (em Stella) ou esse X (em Gehr), formados aparentemente de modo “natural e lógico”, a partir das laterais do quadro. Segundo Krauss, isso ocorre não somente em razão da simplicidade desses signos, mas também porque eles emergem de um referencial já convencionado no mundo. Dessa forma, reconhecidos como signos convencionais pelos espectadores e como ordenados externamente ao trabalho, resistindo a serem interpretados como algo que emerge da subjetividade de seus autores, como veremos adiante.²⁵⁰

Como também faria o pintor, de modo atípico em seu meio, o que não poderia ser deduzido desse modo “não relacional” do formato literal ou de outro referencial convencional seria apresentado de modo simétrico, evitando assim uma composição subjetiva, que equilibraria organicamente as formas. Como considerava Stella:

Os pintores europeus geométricos realmente esforçavam-se para fazer o que chamo de pintura relacional. A base de toda a concepção deles é o equilíbrio. Você faz uma coisa num canto e equilibra com outra coisa no outro canto. Hoje a “nova pintura” está sendo caracterizada como simétrica. Ken Noland coloca coisas no centro e eu uso *patterns* simétricos, mas nós usamos a simetria de um modo diferente. Não relacional. Na pintura americana mais nova, nós tentamos pôr a coisa no meio, e de forma simétrica, mas só para obter uma espécie de força, só para pôr a coisa na tela. O fator equilíbrio não é importante. Nós não estamos tentando manobrar as coisas. [...] Tão logo se use qualquer tipo de disposição relacional para a simetria, entra-se num tipo terrível de insatisfação, que é exatamente o que a maioria dos pintores tenta evitar hoje em dia. Quando

²⁴⁹ P. Adams Sitney, “O cinema estrutural”, in T. Duarte e P. Mourão (orgs.), op. cit., p. 11.

²⁵⁰ “Encontramo-nos, em telas e mais telas, na presença de um emblema particular, extraído do repertório comum de signos – estrelas, cruzeiros, entrelaçamento em anel etc. –, parte de uma linguagem que pertence, por assim dizer, ao mundo e não à capacidade criadora particular de Stella de inventar formas. Aquilo de que Stella nos convence é uma explicação da gênese desses signos – porque percebemos, nessas pinturas, de que forma eles nascem por meio de uma série de operações naturais e lógicas. [...] O verdadeiro mérito dessas pinturas é terem mergulhado por completo no significado, mas ainda conseguirem fazer do significado em si uma função da superfície – do espaço externo, público, que de modo algum expressa os conteúdos de um espaço psicologicamente particular. O significado do expurgo do ilusionismo por Stella é ininteligível senão por esse propósito de alojar todos os significados dentro das convenções de um espaço público.” Rosalind Krauss, *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 314.

se está sempre buscando esses equilíbrios delicados, aparecem problemas demais; torna-se um tanto afetado.²⁵¹

Tanto Stella quanto Gehr buscavam certo efeito de imobilidade com essa simetria alcançada de modo não relacional.²⁵²

Apesar de Gehr não explorar as possíveis variações da moldura do suporte, desnaturalizando seu formato quadrangular, como faz Stella em suas *shaped paintings*, aí enfatiza como o artista a existência e convencionalidade da moldura nas repetições insistentes de módulos quadrangulares deduzidos em seu interior e a tensão que estes estabelecem com o fora-de-campo ilusório e, principalmente, com o espaço externo “real”.²⁵³ Algo absolutamente incomum no cinema, recordemos, talvez anteriormente ambicionado somente de modo pouco incisivo, como em *Wavelength*.

Algumas diferenças substantivas entre os primeiros trabalhos de Stella e *Serene Velocity* nos parecem, após análise, ser resultado de propósitos comuns, mas aparentemente distintos, pois adaptados a meios diferentes. Primeiramente, as estratégias de ambos se diferenciam porque as estruturas dedutivas se constituem e variam ao longo do filme, ao passo que já são formadas e imediatamente perceptíveis nas pinturas. Além de seu desdobramento temporal próprio do cinema, *Serene Velocity* destoa dessas pinturas

²⁵¹ Em conversa com Frank Stella, Judd afirma o mesmo: “As minhas coisas são simétricas porque, como você disse, eu queria me livrar de qualquer feito de composição, e a maneira óbvia de fazer isso é ser simétrico”. Donald Judd, “Questões para Stella e Judd” (1964), in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp. 124-25.

²⁵² R. Bruce Elder, “The Structural Film: Ruptures and Continuities in Avant-Garde Art”, in David Hopkins (org.), *Neo avant-garde*. Nova York: Rodopi, 2006, p. 136.

²⁵³ Nessa ênfase no formato convencional quadrangular do suporte *Serene Velocity* estaria assim, se seguindo as formulações de Judd, mais próximo à pintura modernista do que de Stella e ainda mais distante do abandono do próprio suporte, como propunham os minimalistas: “O principal defeito da pintura é que ela é um plano retangular chapado contra a parede. Um retângulo é um formato em si mesmo; ele é, obviamente, o formato total; determina e limita o arranjo de quaisquer coisas que estejam sobre ou dentro dele. Nos trabalhos anteriores a 1946, as bordas do retângulo são uma fronteira, são o fim do quadro. A composição deve reagir às bordas e o retângulo deve ser unificado, mas o formato do retângulo não é acentuado; as partes são mais importantes, e as relações de cor e forma se dão entre elas. Nas pinturas de Pollock, Rothko, Still e Newman, e mais recentemente nas de Reinhardt, o retângulo é enfatizado. Os elementos dentro do retângulo são amplos e simples e correspondem intimamente ao retângulo. Os formatos e a superfície são apenas aqueles que podem ocorrer plausivelmente dentro de ou sobre um plano retangular. As partes são poucas e tão subordinadas à unidade que não são partes em um sentido ordinário. Uma pintura é quase uma entidade, uma coisa, e não a indefinível soma de um grupo de entidades e referências. A coisa uma ultrapassa em potência a pintura anterior. Ela também estabelece o retângulo como uma forma definida; ele já não é mais um limite completamente neutro. Uma forma só pode ser usada de tantas maneiras. Ao plano retangular é dado um tempo de vida. A simplicidade exigida para que se enfatize o retângulo limita os possíveis arranjos dentro dele. O senso de unicidade também tem uma duração limitada, mas está apenas começando e tem mais futuro fora da pintura. A sua ocorrência na pintura agora parece um começo, no qual formas novas são frequentemente retiradas de esquemas e materiais anteriores”. Donald Judd, “Objetos específicos”, in G. Ferreira e C. Cotrim (orgs.), op. cit., p. 98.

por seu uso insistente da perspectiva renascentista e da assim implicada ilusão de profundidade.

Em *Die Fahne Hoch!*, por exemplo, Stella parece seguir seus contemporâneos na sóbria recusa do ilusionismo pictórico, após a já distante “superação” do ilusionismo naturalista pela pintura moderna. No entanto, ainda no início dos anos 1960, esse pintor se distanciaria dessa recusa minimalista (melhor formulada no período por Judd) ao realizar pinturas multicoloridas, como *Hyena Storm* (1962) e as *Concentric Squares* (1966) (**Figuras 2.4 e 2.5**), nas quais cria o efeito ilusório de profundidade por meio das estruturas deduzidas e da gradação de cores. Como coloca Fried

Pela primeira vez Stella construiu deliberadamente estruturas ilusionistas em profundidade – como o interior do fole de uma câmera – por meio de uma precisa gradação de valores entre as faixas de cores: estruturas em oposição radical à planaridade da superfície da imagem implicada pela regularidade dos padrões das faixas. Também, a repetição da mesma cor a intervalos regulares mas não idênticos tem o efeito de fazer com que as faixas funcionem como pulsos de cor que emanam do centro da tela à periferia, assim se opondo à pressão centrípeta da estrutura dedutiva.²⁵⁴

Essas pinturas se aproximam ainda mais do filme de Gehr não somente em razão da semelhança entre as estruturas deduzidas dos formatos dos quadros, mas também pelo compartilhado ilusionismo de profundidade, garantido em trabalhos como *Concentric Squares* por uma gradação geométrica estruturada de modo semelhante à perspectiva linear. Até a adequada comparação feita por Fried entre essas estruturas ilusionistas de profundidade e o “interior do fole de uma câmera” nas pinturas de Stella serve perfeitamente à *Serene Velocity*, ganhando, em relação ao filme até uma dimensão reflexiva. Essa dimensão, como veremos, é próxima das relações deduzíveis entre os elementos formais desse filme e os de todo o dispositivo cinematográfico.

Compreendidas essas semelhanças, no entanto, permanece uma diferença crucial: em *Serene Velocity* conserva-se o ilusionismo naturalista, rejeitado totalmente pela pintura moderna. No entanto, o uso da perspectiva linear para dar conta de um espaço “real” no filme, nos parece tentar resolver o mesmo problema que as pinturas de Stella, observando-se as diferenças constitutivas dos meios utilizados. Na lente de uma câmera já estão implicadas as regras convencionais da perspectiva, o que nos passa geralmente despercebido, pois têm maior presença no espaço público as imagens cinematográficas

²⁵⁴ M. Fried, “Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella”, op. cit., p. 257; grifo nosso. [Trad. A.S.]

“naturalmente” semelhantes à visão humana. Raros filmes (e fotografias) não apresentam alguma ilusão de profundidade no espaço “real” garantida pelas lentes da câmera, o que é obtido com muito esforço por cineastas como Brakhage; lembremos como o efeito de planaridade do material obtido em *History* é possível exatamente por esse espaço “real” ter sido filmado sem uso de uma lente. Enfim, a convenção da perspectiva é constitutiva do aparelho ótico determinante do dispositivo cinematográfico como estabelecido: a câmera. E é justamente o que Gehr evidencia em *Serene Velocity* na simplificação da ilusão perspectiva: sua constituição pela lente, sua condição de (im)possibilidade, sua natureza convencional e seu mecanismo no cinema. Tal esforço reflexivo a respeito da ilusão da perspectiva naturalista seria absolutamente banal na pintura moderna, pois há muito suas convenções já foram desnaturalizadas no campo das artes visuais. Restaria na simplificação do mecanismo ilusionista de profundidade na pintura, a partir de fórmulas semelhantes à perspectiva linear, como em *Concentric Square*, a pretensão desta ser compreendida imediatamente como um simples signo convencional dessubjetivado pelos espectadores, como nos referimos às cruzeiras.²⁵⁵ E é o que Gehr busca obter em *Serene Velocity*, mas com maior dificuldade que o pintor, em razão dessas convenções estarem mais naturalizadas na prática e na recepção corrente do cinema.²⁵⁶

Assim como nessas pinturas de Stella, o uso de mecanismos simplificados de ilusão de profundidade produzem em *Serene Velocity* o mesmo tipo de equilíbrio composicional “não relacional”. No entanto, com sentidos inversos: no filme, a variação das estruturas dedutivas nos faz atentar para a periferia do quadro, o seu “bocado mais interessante”, servindo a perspectiva para equilibrar a atenção também ao seu centro vazio. Nessas pinturas de Stella, como indica Fried, a estrutura dedutiva exerce uma

²⁵⁵ Na leitura modernista de Fried (a partir de Greenberg), Stella utilizaria essa ilusão de modo estritamente pictórico, algo muito distinto do convencional, sem oferecer também um ilusionismo escultural, em uma recusa da sensibilidade “literalista” do minimalismo. Essa ilusão permitiria uma exploração formal do espaço planar da pintura, sem que a *objetividade* do suporte se projetasse aos observadores, como ocorria nas pinturas anteriores de Stella e no minimalismo. A estratégia de Stella, portanto, era fazer com que a obra fosse vista como *pintura* e não como objeto. M. Fried, “Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons”, op. cit., pp. 77-99.

²⁵⁶ Esse uso reflexivo e crítico de ilusões de ótica, reiterando-se por meio da redução às suas convenções e aos seus mecanismos, faria diferenciar tanto *Serene Velocity* quanto a pintura de Stella do uso mais expansivo e insistente de ilusões óticas na chamada Op Art, com a qual o trabalho desse pintor foi muitas vezes confundido.

pressão centrípeta, contrabalançada pela ação centrífuga da gradação geométrica das cores.²⁵⁷

Como efetiva diferença entre esses trabalhos, aponta-se que as estruturas deduzidas do quadro no filme pouco contribuem para a aparência de planaridade da superfície, obtida mais em razão da descontinuidade temporal entre módulos, como veremos.

Figura 2.3

Die Fahne Hoch! (1959)
(esmalte sobre tela, 308 × 185,4 cm)

²⁵⁷ Ao contrário do que crê Fried, em outras pinturas de Stella do período o equilíbrio entre essas pressões se dá do mesmo modo que em *Serene Velocity*, muitas vezes tanto as estruturas dedutivas quanto as ilusões ópticas parecem exercer a mesma pressão.

Figura 2.4

Hyena Storm (1962)
(tinta alquídica sobre tela, 195,6 × 195,6 cm)

Figura 2.5

Concentric Square (1966)
(tinta acrílica sobre tela, 160 × 160 cm)

Figura 2.6

Fotogramas não emoldurados pela janela do projetor nos dois pontos focais extremos de
Serene Velocity, Ernie Gehr (1970)

2.2 Condições de possibilidade do cinema

Outras convenções trazidas à tona na experiência do filme seriam, de modo geral, aquelas consideradas intrínsecas ao meio cinematográfico. No entanto, nesse gesto reflexivo, o cineasta não se deteria somente nos aspectos ligados à materialidade do filme como suporte e “coisa real” planar, na qual se revela indiciamente a variação da luz – como poderia ser compreendido o anterior *History*. Em *Serene Velocity*, Gehr destaca um amplo leque de aspectos de todo o dispositivo, por exemplo, as ilusões óticas que este engendra e a atenção do espectador em sua fruição, também necessária para a experiência. Como afirma, “a maior parte do tempo tenho trabalhado com os aspectos intrínsecos do filme em si, com a articulação dos fatores químicos, mentais/óticos e mecânicos que fazem a imagem cinematográfica, o seu movimento no tempo e o espaço, possível”.²⁵⁸

Buscaremos identificar em *Serene Velocity* todos esses aspectos e articulações que pudermos, apontando também para as diversas alusões reflexivas que surgem das articulações propostas pelo filme.

Como na maioria dos filmes a impressão primeva do campo visual é de um espaço ilusório tridimensional dentro do quadro; em *Serene Velocity* na profundidade do corredor, realçado pela alternância de módulos na perspectiva em movimento de sanfona. No entanto, nessa mesma alternância, os módulos muitas vezes, por suas aparentes descontinuidades em relação aos demais, parecem ser um único fotograma quadrangular plano, como a tela em que são projetados. No decorrer do filme, aumenta-se a tensão recíproca desses modos de percepção – tensão esta mais facilmente produzida na pintura²⁵⁹ – na medida em que o espaço visual do corredor aparenta aprofundar-se ainda mais se observados os pontos focais menores enquanto, ao fim, os módulos que se alternam, por sua crescente descontinuidade e diferenciação em termos figurativos e de iluminação, não aparentam mais mover-se na perspectiva, como se fossem duas imagens planas e abstratas que piscam “como um letreiro de néon”.²⁶⁰ De modo contraintuitivo,

²⁵⁸ E. Gehr e J. Mekas, op. cit., p. 29. [Trad. A.S.]

²⁵⁹ Aumont observa que a pintura tem bem mais latitude no jogo entre espaço bidimensional e tridimensional, “já que, na medida em que a sugestão da terceira dimensão é nela mais indireta, mais convencional, não é obrigada a produzi-la ‘de uma só vez’ nem por inteiro. Por isso ela dispõe, de modo bem mais fácil que o filme, do registro da *ironia* visual”. Jacques Aumont, *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 145.

²⁶⁰ S. MacDonald, “Ernie Gehr: *Serene Velocity*”, in *Avant-Garde Film: Motion Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 41.

portanto, na segunda metade do filme, se atentarmos apenas para uma imagem dos pontos focais que se alternam têm-se mais forte a ilusão de tridimensionalidade. **(Fotograma superior da figura 2.6)** Se atentarmos às imagens dadas pelos dois pontos focais que se alternam e a relação entre elas, temos a impressão de descontínuos e mesmo abstratos planos bidimensionais. Vemos, portanto, explicitado nesse tensionamento extremo e jogo entre modos de percepção do campo visual a ilusão espacial básica do cinema (semelhante a da pintura e a da fotografia), aquela nos permite reconhecer um espaço tridimensional a partir de uma projeção de uma tira de celulóide em uma tela, ambas planas. Na alternância, identificamos os seus efeitos ao mesmo tempo que reconhecemos a sua convencionalidade. Não nos parece um exagero pensar esses dois planos que se alternam como uma metáfora da própria projeção cinematográfica, que constitui uma imagem em razão de duas superfícies planas. Em sentido próximo, o próprio realizador associava esse movimento de sanfona entre os módulos com o movimento análogo de elementos da estrutura interna da lente ao se alterar a distância focal.²⁶¹

Nessa mesma tensão crescente, também seria possível criar outra ilusão algo paradoxal: como os objetos e a superfície da porta final, pela alternância das imagens, aparentam avançar e recuar cada vez mais rápido no espaço visual, estes acabam por tensionar-se com o próprio espaço real à frente da tela, como se estivessem prestes a “vazar” por ela. Assim, essas mesmas imagens, cada vez mais percebidas como bidimensionais, parecem ao mesmo tempo poder adquirir outra dimensão volumétrica ilusória. Uma ilusão ainda mais fundamental e específica do cinema é trazida a atenção do espectador em *Serene Velocity*. Como já apontado, na alternância entre módulos, as imagens fixas aparentam movimentar-se. Essa ilusão de ótica se daria em razão da nossa tendência natural a perceber um movimento na sucessão de imagens fixas figurativamente semelhantes em uma mesma área de superfície, o *efeito phi*. Como em relação a ilusão espacial, essa alternância entre módulos no filme não somente provoca a ilusão de movimento, como também nos faz perceber, em sua crescente e perceptível diferenciação, que se trata de uma ilusão e de que ela opera pela rápida aproximação entre imagens fixas semelhantes, já que a ilusão de movimento se esvai progressivamente à medida da diferenciação entre as imagens fixas, ainda aproximadas no mesmo ritmo anterior. Podemos concluir também que se trata do mesmo tipo de ilusão de movimento primária

²⁶¹ E. Gehr e J. Mekas, op. cit., p. 29.

do cinema; aquela que nos dá a impressão de movimento pela projeção de fotogramas fixos quadrangulares aparentados em rápida sucessão em uma superfície. De modo quase didático, portanto, apresenta-se como a ilusão de movimento do cinema funciona.

Vemos que certas juxtaposições dão como resultado a impressão de um movimento tumultuado. Prestando atenção a nossa própria resposta perceptual à imagem, reconhecemos o segredo do cinema. É, por assim dizer, uma “serena velocidade” – “serena” porque começa na imobilidade; “velocidade” porque da imobilidade vem o *movimento* animador.²⁶²

Percebemos melhor esses módulos de quatro fotogramas singularmente, em sua *serena* imobilidade, assim como a ilusão de profundidade que promovem, em razão da projeção na cadência de 16 ou 18 quadros por segundo. Ao ser projetado na convencional cadência (*velocidade*) de 24 quadros por segundo, *Serene Velocity* não apresenta essas progressões e tensões: a ilusão de profundidade não se constitui e a ilusão de movimento é predominante desde o início da variação entre módulos. A apreensão das formas que variam no campo visual torna-se mais difícil, pois os módulos parecem sobrepor-se e confundir-se entre distâncias focais maiores. A alternância progride em seu fim para uma alucinante, nem um pouco serena, variação entre imagens mais e menos iluminadas. Nessa maior velocidade de projeção, o campo visual em aparente movimento transforma-se nos extremos da alternância em uma quase pura cintilação.

Em razão da projeção na serena velocidade de 16q/s, o próprio intervalo entre variações torna-se mais pronunciado, assim como nos é dado mais tempo para percebê-lo. Seguindo a metáfora anterior que associa esses módulos aos fotogramas de um filme podemos compreender melhor que a ilusão de movimento do cinema necessita não somente de imagens fixas semelhantes em rápida sucessão, mas também de um intervalo entre essas imagens. De outro modo, elas parecerão somente sobrepor-se, como ao fim de *Serene Velocity* (ou em sua metade, se projetado a 24q/s). E se sucedidas rápidas demais, aparentarão uma informe variação de luz. De certo modo, se entendermos que a projeção do filme se dá em 16q/s, podemos atentar também para a convencionalidade da projeção convencional em 24q/s, desnaturalizando-a.

Em *Serene Velocity*, os módulos se alternam em um ritmo fixo e podem ilusoriamente ser percebidos em aceleração. De qualquer forma, variam em uma continuidade linear previsível, de modo mecânico e estável. Seguindo novamente a

²⁶² N. Carroll, “Film in the Age of Postmodernism”, op. cit., pp. 309-10. [Trad. A.S.]

metáfora, esse aparente maquinismo da variação pode remeter à própria forma de funcionamento da máquina de projeção, que faz variar linearmente os fotogramas em uma velocidade estável. Pode-se concluir assim, na percepção da convencionalidade desses vários aspectos cinematográficos e no acúmulo dessas metáforas “materiais”, para o fato de que, portanto, a ilusão de movimento no cinema é possível em razão da projeção de fotogramas quadrangulares aparentados, separados por breves intervalos, em uma variação mecânica linear constante, nem muito lenta nem excessivamente rápida, em outra superfície plana. Já a ilusão de profundidade, compartilhada pela pintura e pela fotografia, seria garantida pelas leis da perspectiva, as quais as lentes cinematográficas estão adaptadas, não sendo necessária a complementar ilusão de movimento para a sua percepção, apesar dela poder ser ressaltada de diversos modos, como pela sucessão de fotogramas na profundidade ilusória do ponto de fuga.

No plano figurativo, outras alusões à própria experiência cinematográfica são sugeridas. De modo aparentado a *Wavelength*, poder-se-ia tomar esse campo visual como um espelhamento metafórico da situação de projeção convencional do cinema; a luz branca natural que entra pelo pequeno quadro do lado oposto de onde se encontra a câmera como a luz do projetor ou a janela por onde ela travessa, sendo o corredor o feixe de luz ou a sala de cinema, o quadro como a tela ou o seu inverso.²⁶³

Para que essas convenções e ilusões tenham efeito, é necessário que as percebamos pelos sentidos, mais especificamente pela visão. E para que as compreendamos como convenções e ilusões, devemos refletir sobre o modo como elas operam. Enfim, é preciso que tenhamos uma relação ativa com essas imagens. Novamente de modo reflexivo, cremos que o filme destaca essas exigências, desnaturalizando o próprio ato de percepção e cognição das imagens do cinema, que convencionalmente cremos perceber de modo passivo. Isso se dá pela redução a uma estrutura simples e repetitiva, facilmente decodificável e pela colocação em primeiro plano dos mecanismos e efeitos básicos dessa mídia, como vimos. Resumidos a esses aspectos, dado certo tempo

²⁶³ MacDonald sugere outra metáfora que não nos parece convincente, próxima daquela sugerida por Fried em relação às estruturas ilusionistas de profundidade nas pinturas de Stella e o interior do fole de uma câmera: “O corredor é para o prédio o que a lente é para a câmera; ambos são espaços longos e estreitos que possibilitam o acesso a outros espaços. Ou, dito de outra forma, o zoom é o ‘corredor’ através do qual a luz viaja do exterior da câmera à escuridão fotosensível. [...] Mesmo o fato de que a janela no final do corredor se ilumina ao amanhecer poderia trabalhar com este paralelismo: em muitas câmeras de cinema o fim de um rolo de película é indicado pela luz que vemos pelo visor”. S. MacDonald, op. cit., pp. 40-41. [Trad. A.S.]

de reflexão, compreendemos que o filme nos interpela através desses efeitos, provenientes desses mecanismos, talvez inferindo que se tratam de efeitos provenientes desses mecanismos ou, quem sabe, de mecanismos básicos do cinema. Sem nenhuma dessas inferências, no entanto, ao buscar compreender como funcionam esses efeitos que nos interpelam, pois o filme praticamente se reduz a eles, na verdade buscamos compreender como nós os percebemos, afinal, eles funcionam em razão da nossa atenção perceptiva variante. Ao buscar assim compreender como funcionam/percebemos podemos atentar ao fato de que o fazemos por nossa atenção perceptiva a esses efeitos ilusórios, em parte produzidos por esses mecanismos materiais. Pode-se facilmente associar o funcionamento desses efeitos aos mecanismos que os possibilitam. E talvez possamos associá-los ao cinema. Ou entender que são ilusões convencionais que nos passavam despercebidas como ilusões. De qualquer modo, compreendemos que somos compelidos a pensar como funcionam esses mecanismos, como percebemos seus efeitos ilusórios e suas variações. E, depois de alguma reflexão, somos compelidos a pensar em como percebemos esses mecanismos, como a sua variação é dependente de nossa percepção e ação cognitiva, do sentido que damos a eles, das eventuais associações metafóricas que fazemos e do “que trazemos ao filme”.²⁶⁴ Como resume Elder,

as atividades aperceptivas estimuladas pelas formas redutivas abrem uma distância entre o espectador e o trabalho. Esta distância faz os espectadores [...] conscientes da sua relação com a obra – os faz conscientes de que o trabalho os confronta como objeto e que eles são sujeitos da experiência engendrada pela obra.²⁶⁵

Enfim, no esforço metacrítico de *Serene Velocity*, Gehr nos demonstra como o processo ativo, mutante, de se ver, perceber, atentar, compreender os efeitos do filme é decisivo na experiência cinematográfica.²⁶⁶ Se compreendido como uma exploração reflexiva modernista sobre as propriedades específicas do cinema, *Serene Velocity* mostraria que a “essência do filme” não se encontra apenas no suporte material (na película, na tela, na projeção da película na tela), na câmera e na lente, nos códigos visuais

²⁶⁴ G. Perez, “Fantasmas da cidade”, op. cit., p. 127.

²⁶⁵ R. B. Elder, op. cit., p. 125. [Trad. A.S.]

²⁶⁶ Carroll iria ainda além na sua interpretação de *Serene Velocity*, considerando-o como caso único até então de uma original contribuição filosófica, uma original articulação de um conceito, através de imagens em movimento. Crê que o filme demonstraria, utilizando-se somente dos atributos do seu meio, o movimento como característica definidora e condição necessária de todos os filmes. N. Carroll, “Philosophizing Through the Moving Image: The Case of *Serene Velocity*”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 64, vol. 1, 2006, pp. 173-85.

convencionados, mas também e não somente, em nosso olho, na nossa percepção, na nossa mente, tomados como um conjunto.²⁶⁷ Ou, como crê Krauss a respeito dos filmes “estruturalistas” [sic], como uma mesma *unidade* indivisível. Ressalvado que esses filmes, como *Serene Velocity*, tanto não podem ser resumidos a seus aspectos reflexivos, quanto essa reflexividade não se restringe aos aspectos tidos como inerentes ao cinema, concordamos com a autora que Gehr também

propõe-se o projeto de produzir a unidade deste suporte diversificado em uma experiência única e contínua em que a total interdependência de todas estas coisas [os elementos que constituem o dispositivo cinematográfico] seriam revelados como um modelo de como o espectador é conectado deliberadamente com seu mundo. As partes do dispositivo seriam como coisas que não podem se tocar entre si sem serem tocadas também; e esta interdependência poderia trazer a tona a emergência mútua de um espectador e de um campo de visão como uma trajetória através da qual o sentido da visão toca no que o toca em resposta.²⁶⁸

2.3 Composição serial e *ready-mades* formais

Em *Serene Velocity* há um deslocamento do entendimento da constituição das formas e dos significados da obra como provenientes de um espaço psicológico interior (do autor) para um interesse no papel do espectador na construção do sentido. A ênfase volta-se para a reflexão sobre os modos como a própria forma e suas convenções modulam ou engendram sua recepção perceptiva e cognitiva.

Esse deslocamento seria garantido nas esculturas minimalistas e em *Wavelength*, como vimos, por uma estruturação simples, que daria ao formato geral da obra a aparência de unicidade. Essa aparência seria garantida nas formulações de Morris e de certo modo posta em prática em *Wavelength*, pela constância regular e “legível” dos planos (nas esculturas) ou da trajetória temporal contínua do zoom (no filme), dando-se um aspecto geral de um bloco único indivisível, seja espacial ou espaço-temporal.

Gehr buscaria outros meios de alcançar a mesma aparência geral de unidade espacial, basicamente pela organização de um único espaço visual “vazio” por uma evidente perspectiva linear, reiterada pela composição e variação “deduzida” do seu

²⁶⁷ R. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres: Thames & Hudson, 2000, p. 25

²⁶⁸ Id., *ibid.* [Trad. A.S.]

formato literal. A unidade, regularidade e legibilidade espaço-temporal do filme seria obtida também por métodos compositivos não relacionais semelhantes a esses, como aqueles formulados por Judd e Stella na escultura e na pintura.

A organização espaço-temporal do filme respeita padrões de repetição e variação de módulos irreduzíveis quase idênticos (4 fotogramas de um mesmo plano, semelhante aos que se alternam), que por sua disposição na extensão temporal, parecem ao fim apresentar uma regularidade “legível”, constituir uma mesma unidade, sem elementos distintos que destoem da progressão. Esses módulos de *Serene Velocity* seguem uma mesma velocidade de alternância (4 módulos por segundo), variando visualmente a cada 60 pés, em razão de uma progressão numérica convencionada dada pela própria lente (50mm/ 55 mm, 45mm/ 60mm...), dos módulos do “meio” do corredor até o seu limite final entre a maior e menor distância focal à disposição. Trata-se, portanto, de um desdobramento espaço-temporal *serial* pré-determinado, método utilizado por artistas plásticos “minimalistas” e “pós-minimalistas” tão diversos como Judd, Sol LeWitt, Robert Smithson, Eva Hesse e Ed Ruscha. E por alguns de seus antecessores, como Jasper Johns e o fotógrafo e inventor Eadweard Muybridge, como considerava o crítico Mel Bochner,²⁶⁹ que resumia assim o método desses artistas:

A serialidade tem como premissa a ideia de que uma sucessão de termos (divisões) dentro de um trabalho particular, e é baseada em uma derivação numérica ou de algum modo predeterminada (progressão, permutação, rotação, reversão) de um ou mais termos precedentes naquela peça. Além disso, a ideia é levada à sua *conclusão lógica*, que, sem ajustes baseados no gosto ou no acaso, é o trabalho de arte.²⁷⁰

Assim, o sistema serial de *Serene Velocity* faria suceder os módulos em uma intrincada derivação numérica predeterminada até sua conclusão lógica, contendo em si não somente a função de variação no tempo, mas também o limite dessa variação. Desse modo, como já considerava Sharits em relação aos filmes “estruturais”, pode-se afirmar que a “borda” temporal de *Serene Velocity* (a duração do filme) é gerada pela estrutura interna; a série pré-estabelecida de alternância dos módulos idênticos de pontos focais é limitada pelas distâncias focais extremas da lente.²⁷¹ Desse modo, quando essa alternância

²⁶⁹ Mel Bochner, “Arte serial, sistemas, solipsismo”, in G. Ferreira e C. Cotrim (orgs.), op. cit., p. 174. Antecessores e praticantes nas *artes visuais*, frisamos. O serialismo musical de Schönberg, Webern, Stockhausen, Boulez e outros seria o mais evidente e consistente precursor dessa prática na arte americana dos anos 1960 e 1970.

²⁷⁰ Id., *ibid.*; grifo nosso.

²⁷¹ Paul Sharits, “Palavras por página”, in T. Duarte e P. Mourão (orgs.), op. cit., p. 163.

alcança a conclusão lógica convencionada, o filme *tem* de acabar. *Serene Velocity* pode, então, constituir uma legível unicidade espaço-temporal “natural e necessária”,²⁷² pois foi estruturado sem a necessidade de um arranjo parte a parte para a organização geral, ao contrário da maioria dos filmes, nos quais a duração total e os formatos seriam somente a soma das partes heterogêneas estabelecida de acordo com diversos julgamentos formais do diretor/montador em sua construção.

Assim como para Stella, esse modo de composição não relacional do formato (temporal) tinha como antecedente a retomada do *ready-made* por pintores norte-americanos como Jasper Johns, em particular em sua série em torno da bandeira americana. Nessas obras, a estrutura interna e as bordas do quadro são definidas por um signo convencional e cultural dado externamente, um *ready-made* altamente difundido, com suas particularidades. Em um trabalho como *Die Fahne Hoch!* (**Figura 2.3**), Stella apropria-se desse método de modo mais abstrato, deduzindo a configuração interior, como vimos, do formato da própria tela, que também ganharia assim uma presença distintiva. De acordo com Krauss, Stella e os minimalistas se valeriam assim de elementos *ready-made* (em Stella, o formato da tela) aos quais nenhum tipo específico de conteúdo fora conferido. Por essa razão,

conseguiam tratar o *ready-made* como uma unidade abstrata e concentrar a atenção nas questões mais genéricas, relativas a como se poderia dispor deste. Sua prática consistia em explorar a ideia do *ready-made* de uma forma bem menos anedótica do que os artistas *pop*, considerando antes suas implicações estruturais do que suas implicações temáticas.²⁷³

Essa diferença entre formas de exploração do *ready-made* nos parece indicar ainda a distinção entre a definição de uma unicidade espaço-temporal “natural e necessária” em *Serene Velocity* e em alguns dos primeiros filmes de Warhol, pioneiro também no modo de composição não relacional no cinema. Como indicava Sharits,

ao desconsiderar, nos seus primeiros filmes “estáticos”, a ideia normativa de que um filme é composto por partes e sua escala temporal (sua duração) é a soma dessas partes heterogêneas, Warhol fez a importante descoberta de que a estrutura interna de um filme (a duração natural do seu “tema”) poderia definir, ser congruente a, ou ser paralela ao perímetro do filme – uma analogia temporal ao modo com que Jasper Johns faz com que a borda

²⁷² Id., *ibid.*

²⁷³ R. Krauss, *Caminhos da escultura moderna*, op. cit., pp. 298-99. O uso de lâmpadas fluorescentes como *ready-mades* formais e abstratos constituía o cerne da prática artística de outro artista minimalista, Dan Flavin. Gostaríamos de ter discutido o seu trabalho na década de 1960 e empreendido uma comparação detida com esse *Serene Velocity*, que cremos frutuosa. Em razão do prazo, buscaremos empreendê-la em um trabalho futuro.

dos seus trabalhos de “bandeira” corresponda com a área de superfície da imagem.²⁷⁴

Warhol deixava o formato temporal de alguns de seus filmes ser definido pela duração natural de um “tema”, como o tempo necessário para a degustação de um cogumelo em *Eat* (1963) – uma tautologia conceitual como nas pinturas de Johns, baseada em um *ready-made* temático. Já Gehr faria o formato temporal unitário de *Serene Velocity* ser definido por um intrincado jogo serial constituído de alguns *ready-mades* técnico-formais evidenciados, notadamente as distâncias focais de uma lente cinematográfica e seus limites, mas também a cadência da projeção em 16q/s e convenções formais arbitrárias (como a constituição de módulos de 4 fotogramas e a variação a cada 60 pés de filme). Desse modo deixaria em primeiro plano também na composição temporal não relacional, sem intervenção subjetiva, esses elementos técnico-formais como entidades distinguíveis, mas relacionadas na unidade. Se observarmos os efeitos óticos e perceptuais distinguíveis, em uma sucessão “natural e necessária”, nos atentaríamos aos seus mecanismos e às suas naturezas convencionais. O uso do *ready-made* tem aí uma ampla dimensão reflexiva.

Sem apresentar enfaticamente significados alusivos para além desses efeitos e mecanismos – no máximo alusões reflexivas como vimos –, a construção do significado se deslocaria para a própria atividade do espectador no desdobramento perceptivo e de sua compreensão dos elementos e das estruturas convencionais, e de *como* são convencionais. Não havia uma necessidade interna, uma fonte específica que atribuísse significado a sua configuração, como a subjetividade, visão e expressão interior do artista. Gehr prosseguiria, assim, a ambição primeva da arte minimalista, ou seja, a de “relocar as origens do significado de uma escultura para o exterior, não mais modelando sua estrutura na privacidade do espaço psicológico, mas sim na natureza convencional, pública, do que poderíamos denominar espaço cultural”.²⁷⁵

2.4 Percepção do tempo em *Serene Velocity*

Nossa relação com esse sistema espaço-temporal acima descrito se dá de modo distinto na primeira vez que o assistimos e quando já o conhecemos. Como em

²⁷⁴ P. Sharits, op. cit., p. 163.

²⁷⁵ R. Krauss, *Caminhos da escultura moderna*, op. cit., p. 323.

Wavelength, *Serene Velocity* nos convoca a depreender o seu sistema, antecipar a variação dos módulos, em razão de sua perceptível regularidade. No entanto, ao contrário do filme de Snow, como indicado, seria difícil a correta antecipação do sistema pelo espectador a partir somente da consciência da variação pregressa dos pontos focais, sem que este possuía informações prévias sobre sua organização (assim como compreender o limite convencional dessa variação). Essa demanda pela persistente atenção, expectativa, antecipação e memória das variações temporais dos módulos também iria para segundo plano diante das formas e dos diversos efeitos óticos mais imediatos e insistentes que nos demandariam atenção contínua e reflexão sobre as suas operações (que também nos incluem). Em *Wavelength*, essa exigência de atenção e desdobramento do sistema temporal se conjugaria de forma mais balanceada com a percepção da variação dos estímulos visuais mais imediatos, apresentados mais discretamente, como singularidades perceptíveis. A atenção ao sistema temporal, e ao próprio ato cognitivo de desdobrá-lo processualmente, seria no filme de Snow necessária para a constituição de um bloco espaço-temporal regular “sólido” e indivisível, inexistente em *Serene Velocity*. De certo modo, o filme de Gehr guardaria, assim, semelhanças com as propostas de Brakhage de, em negação à continuidade narrativa do cinema convencional, construir um rápido ritmo na alternância de poucos fotogramas descontínuos, produzindo efeitos óticos e perceptivos imediatos, como a impressão de um “presente perpétuo” ou uma temporalidade “extática”, como define Elder, eliminando de tal modo a espera e a antecipação como vetores da experiência cinematográfica.²⁷⁶ No entanto, a repetição e regularidade desses poucos fotogramas em *Serene Velocity* dilui a impressão de imediaticidade, pois permite a percepção continuada dos módulos que se repetem, e de seus intervalos, sendo possível, como apontado, relacioná-los em uma progressão temporal linear, eventualmente como um sistema.

Por essas razões, o filme poderia nos permitir uma reflexão distinta sobre a construção temporal e sua percepção, apesar de não ter a força de *Wavelength* ou de objetos minimalistas, que nos interpelariam mais insistentemente através da rarefação de estímulos sensórios em uma duração estendida. Compreendemos a artificialidade da organização temporal desses módulos por sua regularidade conspícua de elementos descontínuos, que não se conformam em uma temporalidade “literal”, cotidiana (como

²⁷⁶ R. B. Elder, op. cit., p. 124.

em Warhol) ou uma temporalidade “literal” explicitamente ilusória (como em *Wavelength*); difere também da “presentidade” brakhagiana, que resiste à cognição e observação continuada; e, por fim, da conformação temporal sintética e ilusionista do cinema narrativo-representacional, ou da sua variante realista.

Em *Serene Velocity*, cada módulo constitui uma unidade temporal idêntica e indivisível, como uma “fatia” do tempo, e pode-se deduzir racionalmente que eles variam em uma velocidade uniforme. Essa mesma variação pode ser também percebida, de modo não exclusivo, como uma aceleração, um *crescendo*, o que parece ocorrer em razão das crescentes alternâncias dos pontos focais. No entanto, a percepção dessa ilusão não seria constante, não dependendo de forma direta, portanto, das variações espaciais igualmente constantes. Pode-se depreender assim que, em *Serene Velocity*, a percepção da sucessão temporal – inevitável em qualquer filme – mesmo se compreendidas a artificialidade de sua construção e a regularidade serial de seu andamento, não será delimitada pelo sistema de sua ordenação ou por mecanismos técnico-formais. Irá variar de modo imprevisível em cada experiência espectral específica, a cada momento de nossa instável e contingente relação com os demais elementos que constituem o heterogêneo dispositivo cinematográfico.

3. *Mangue Banguê* na subterrânea

Ao fim dos anos 1960, concentrando-se nos anos de 1967-1968, observa-se na produção cultural brasileira uma intensa convergência e contaminação mútua das diversas formas de criação artística, no que ficou conhecido como tropicalismo.²⁷⁷ Mais do que um movimento, esta arena de agitação, este “momento tropicalista” como afirma Flora Süssekind,²⁷⁸ reuniu rupturas artísticas de várias frentes, como a encenação pelo grupo Oficina de *O Rei da Vela* (1967); a apresentação de Gilberto Gil e Caetano Veloso no III Festival de Música Popular Brasileira (1967); o lançamento de *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha; a abertura da exposição *Nova Objetividade Brasileira* (1967) no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (na qual Hélio Oiticica apresentou sua *Tropicália* e o fundamental ensaio *Esquema Geral da Nova Objetividade*); o lançamento do disco-manifesto *Tropicália, ou Panis et Circencis* (1968) etc. Intensificaram-se nesse momento interferências, colaborações, contatos e experiências coletivas de criação que levaram as frentes artísticas a se encararem para além de suas especificidades expressivas e meios. Como afirmaria Oiticica, “o fenômeno da vanguarda no Brasil não é mais hoje questão de um grupo provindo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo às soluções coletivas”.²⁷⁹ Encontrava-se assim, nesse período, uma vontade declarada de transformação e reorientação das expressões artísticas, não no

²⁷⁷ Entre os principais estudos sobre a Tropicália ou o tropicalismo, podemos indicar: Celso Favaretto, *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996; Carlos Basualdo (org.), *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007; Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Para uma interpretação “à margem” da tropicália: Frederico Oliveira Coelho, *Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

²⁷⁸ Flora Süssekind, “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”, in C. Basualdo, *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*, op. cit., p. 31.

²⁷⁹ Hélio Oiticica, “Esquema geral da nova objetividade” (1967), in César Oiticica (org.), *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2011, p. 98. Na interpretação do artista, “a ascensão que leva hoje a arte brasileira a uma expressão nova, característica, Brasil, brasileiro, vem da consciência de um processo antropofágico iniciado e conscientizado desde Oswald de Andrade, por certo tempo amadurecendo, objetivando-se pelos movimentos concreto e neoconcreto (carioca e paulista) e daí pra cá eclodindo nas mais diversas experiências a que se denominam vanguardas – são muitas e uma só ao mesmo tempo: é uma vontade geral que comanda essa gradativa conscientização nas artes plásticas, no cinema, na poesia, no romance, na música etc. Devo logo dizer que essa separação das chamadas artes é pra mim artificial, e se a cito aqui é para não sair demais do já estabelecido, sob pena de não me entenderem, pois há a cada dia maior aproximação entre essas categorias tradicionais e nos faz pensar numa futura fusão do um-só: a atividade criadora que tudo abarca e computa, inclusive o comportamento individual”. H. Oiticica, “Balanço da cultura brasileira 1968” (1968), in C. Oiticica, *Museu é o mundo*, op. cit., p. 123.

sentido de uma afirmação como um “ismo”, mas como um “campo experimental ativo, múltiplo, comprometido”.²⁸⁰ Comprometido, pois interessado na intervenção crítica nas práticas e discussões culturais e comportamentais brasileiras, assim como na busca de um processo cultural autônomo e moderno – uma *atitude brasileira de vanguarda*.²⁸¹ Pensar assim em um “tropicalismo” poderia, de fato, servir para compreender as confluências e proximidades dessas frentes, principalmente nos anos de 1967 e 1968, quando estas parecem confluir em um movimento uniforme. Porém, entendemos que essas frentes artísticas possuíam diferenças cruciais, comumente não ressaltadas na historiografia canônica, e que se acentuam no decorrer dos anos.

O historiador Frederico Coelho diferenciaria uma *tropicália* – um processo amplo de transformação cultural do país após o golpe de 1964 até início dos anos 1970 – do *tropicalismo* musical – o momento mais significativo da *tropicália*, nos anos de 1967 e 1968.²⁸² O primeiro seria “uma atitude intelectual e artística radical, comprometida com a busca de um processo cultural brasileiro autônomo e moderno, com a conceituação de uma inovação estética e a criação de novos parâmetros definitivos de arte e sociedade”.²⁸³ Já o segundo seria o momento mais conhecido deste processo de transformação mais amplo; tendo sido instaurado a partir de uma de suas muitas faces: o movimento estético-musical dos músicos baianos e seus parceiros. Para Coelho, essa *tropicália* já germinava no fim dos anos 1950 nos debates sobre a modernidade cultural brasileira.²⁸⁴ Artistas como Lygia Clark, os poetas concretos, Hélio Oiticica e Glauber Rocha já se encontravam nos debates intelectuais formadores muitos anos antes da ascensão dos músicos tropicalistas no circuito cultural brasileiro. O movimento iniciado por esses músicos surgiria assim, em 1967, a partir do radicalismo estético dos que os antecederiam. Como resume Coelho, a respeito dessa distinção que nos será cara para a compreensão do momento posterior dessa movimentação cultural:

A *tropicália* vai além dos marcos temporais oficiais do tropicalismo musical (outubro de 1967 a dezembro de 1968); vai além dos seus participantes [...]; e vai além das suas intenções (regenerar o tecido cultural brasileiro, criticar o populismo nacionalista, retomar a linha evolutiva da

²⁸⁰ F. Süsskind, “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”, op. cit., p. 32.

²⁸¹ Fernando Cocchiarale, “Da adversidade vivemos”, in Glória Ferreira (org.), *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 505.

²⁸² F. Coelho, *Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil de 1960 e 1970*, op. cit.

²⁸³ Id., *ibid.*, p. 133.

²⁸⁴ Id., *ibid.*, p. 125.

música popular, integrar a música no mercado pop etc.). Surgindo por outros caminhos – que também passaram pela música popular –, a tropicália chega em 1967 como um momento de radicalização cultural que definiu o que viria a ser feito depois pela *marginália*. Nesse sentido, o tropicalismo musical, apesar de ter um papel importante, não desemboca necessariamente na *marginália*; a tropicália, sim.²⁸⁵

Um dos focos de nossa atenção neste trabalho, o artista plástico Hélio Oiticica, um dos precursores dessa movimentação e criador da *Manifestação Ambiental Tropicália*, de onde vem o nome, teve sempre uma postura ambígua em relação ao tropicalismo. Em texto sobre essa manifestação, escrito em março de 1968, mas que permaneceria inédito por alguns anos, o artista já expunha a sua contrariedade em relação a um modismo tropicalista.²⁸⁶ Criticava a banalização e uso inconsequente do termo, sem respaldar-se nos princípios que nortearam a concepção de sua obra, para o consumo dos “burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie”.²⁸⁷ Também se mostrava contrário à “carnavalização” acrítica e ao apelo midiático das práticas do tropicalismo musical, defendendo uma postura hostil frente ao movimento até sua aproximação com o grupo nesse mesmo ano. Como coloca Basualdo, Oiticica mostrar-se-ia “alternadamente surpreso, orgulhoso e irritado com relação aos diversos contextos culturais aos quais sua invenção seria relacionada”.²⁸⁸ De qualquer modo, mesmo que em vários momentos tenha aceitado a ascendência e a filiação ao tropicalismo, Oiticica manteria sempre uma autonomia em relação a esse. De certo modo, como indicava Coelho, a ideia de uma *marginália* – termo que, como veremos, definirá o contexto de criação em que surgem as obras aqui discutidas – surgia exatamente da recusa simbólica de Oiticica e demais artistas em relação ao tropicalismo modista.²⁸⁹

Dadas essas considerações, indicamos que nesse momento os artistas associados ao tropicalismo posicionavam-se de modo semelhante, confluindo então para as mesmas áreas de interesse. Diante da brutalização da política e da expansão do público de massa com o fortalecimento pós-64 da indústria cultural e do mercado de bens de consumo, esses artistas buscaram responder em uma chave confrontacional, na qual a exasperação

²⁸⁵ Id., *ibid.*, p. 118.

²⁸⁶ H. Oiticica, “Tropicália” (1968), in Luciano Figueiredo (org.), *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986, pp. 106-109.

²⁸⁷ Id., *ibid.*, p. 108.

²⁸⁸ C. Basualdo, “Vanguarda, cultura popular e indústria cultural no Brasil”, in *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*, op. cit., p. 19.

²⁸⁹ F. Coelho, *Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil de 1960 e 1970*, op. cit., p. 223.

em relação ao público e valores da classe média brasileira deram o tom de suas obras. Recusavam o didatismo e as simplificações estéticas da arte até então considerada de “protesto” (movimentos ligados aos CPCs, o Teatro de Arena, a música de protesto etc.), assim como a crença de que essas simplificações tornavam mais fácil a assimilação pelo público. A estética desse novo momento deveria estar à altura de uma crítica a uma sociedade mais complexa do que se considerava: não se pensaria mais em um “povo” para o qual o artista enviaria a sua “mensagem”, mas um público pertencente às classes médias e altas que deveria ser atacado por meio de estratégias de agressão.²⁹⁰ As provocações à classe média também se davam por meio da apropriação crítica e irônica de arcaísmos comportamentais, político-culturais e de mitos identitários de uma nacionalidade em conjunção dissonante com uma discussão ampla sobre (e nos) meios de comunicação de massa e as transformações advindas de sua expansão no Brasil. Abandonava-se assim a reverência e a centralidade da ideia de uma “realidade nacional” e dos imperativos de se falar do país (e de suas “raízes”) em prol da pesquisa e das relações com a arte internacional, barradas anteriormente pela discussão por uma arte “engajada”, nacional e popular.

No cinema brasileiro o confronto entre uma estética de feição programática nacional-populista e uma estética de agressão e de apropriação do *kitsch* já se apresentava a partir do marco *Terra em Transe* (1967). Segundo Xavier, esse filme condensaria as reflexões sobre a derrota do projeto político-populista, a crise da teleologia da história ligada à esperança do clima anterior ao golpe de 1964 e a crise da estética populista-pedagógica ligada a esse momento histórico.²⁹¹ A partir de *Terra em Transe* e de sua autocrítica da derrota, os filmes internalizariam essa crise – “do país, da linguagem capaz de dizê-lo, do cinema capaz de ser político” – ou a negariam de forma radical, como nas expressões apocalípticas e antiprogramáticas das obras associadas ao chamado Cinema Marginal.²⁹² Esse cinema irá acentuar a estética de agressão de *Terra em Transe*, e que se consolidava em outros meios nesse “momento tropicalista”, buscando mais diretamente uma representação da marginalidade e da violência social.

Como aponta Coelho, já em 1968 os estereótipos carnavalescos e tropicais associados ao tropicalismo (e que animavam trabalhos como a *Tropicália*, de Oiticica, e

²⁹⁰ I. Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*, op. cit., p. 46.

²⁹¹ Id., *ibid.*, p. 35.

²⁹² Id., *ibid.*, p. 31.

Terra em Transe) perdem espaço para representações e temáticas ligadas à marginalidade e à violência cotidiana.²⁹³ Essas experiências se integravam em uma perspectiva cultural em que a violência e a agressão se constituíam como representação estética e existencial legítima e valorizada no momento histórico de aprofundamento da repressão e frente ao conservadorismo da sociedade brasileira. O marginalismo como programa de ação estético-político – uma futura *subterrânia* ou *marginália* – começa a configurar-se como espaço possível de confluências e interesses coletivos frente aos modelos oficiais da cultura brasileira e da repressão, sucedendo a efervescente experiência do tropicalismo. Diante da hostilidade do público, seja o conservador ou o politizado, esses artistas então ligados ao tropicalismo tomam assim a ideia de marginalidade como programa partilhado para enfrentamento no acirrado campo cultural e político do período.

Para melhor compreender essa nova postura dos artistas então ligados ao tropicalismo – e que também nos servirá para entender as posições dos cineastas e de seus filmes a serem aqui discutidos –, analisemos a trajetória artística nos anos 1960 de Hélio Oiticica, um dos grandes responsáveis pelo delineamento desse programa de ação e influência direta na realização de *Mangue Bangue e Lágrima-Pantera*.

3.1 Oiticica: trajetória à margem

O percurso artístico de Oiticica seria guiado por uma busca implacável pelo *experimental*, entendido, como na célebre formulação de Mário Pedrosa, por um “exercício experimental da liberdade”. Essa atitude experimental exigiria uma transformação contínua dos meios e da concepção de arte, e se traduzia em seu trabalho pela “superação” dos suportes tradicionais (pintura, escultura etc.) em prol do que denominava como “proposições vivenciais”, exigentes da participação do espectador, ou melhor, participante.²⁹⁴ Antecedendo o minimalismo, o artista faria também cruzar em

²⁹³ F. Coelho, *Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil de 1960 e 1970*, op. cit., pp. 115-116.

²⁹⁴ Como observava Fernando Cocchiarella, esse impulso pela experimentação já se demonstrava no período neoconcreto do artista, ao fim dos anos 1950. Para o crítico, “ao contrário do que seríamos levados a supor, a principal contribuição neoconcreta para a arte contemporânea brasileira não é exclusivamente formal (construção), mas metodológica: consiste na valorização do experimental (processos) frente a quaisquer princípios normativos que limitem a invenção”. Desse modo, a originalidade das obras de Oiticica, assim como de Lygia Clark e Lygia Pape, deveria ser creditada “antes à experimentação que lhes possibilitou transcender as questões formais do Concretismo e depois do próprio Neoconcretismo do que à estreita opção pela geometria”. Esse “Experimentalismo de origem neoconcreta” permitiu assim a esses artistas a formulação pioneira de questões essenciais à arte contemporânea internacional que resumi anteriormente

seu trabalho duas grandes linhas da modernidade até então independentes: a construtivista e a dadaísta-duchampiana.²⁹⁵ Oiticica comporia singularmente suas obras entre um sentido de construção e de desestetização. Em um programa em processo contínuo, faria a necessidade estrutural herdada da matriz neoplástica-construtivista se conjugar à produção com o acaso e impessoalidade das vanguardas e neovanguardas dadaístas. Da vanguarda dadaísta Oiticica ancoraria o seu desejo de romper com o sistema da arte constituído e seu status na sociedade burguesa, no que seria acompanhado pelos cineastas aqui discutidos. Entre outras coisas, esta matriz moderna manteria

compromisso com a descentração do olho, com a desnaturalização da percepção e a confiança no valor da novidade, da estranheza, da experiência do choque. Simultaneamente, por efeito do ímpeto utópico, pretende tirar partido de uma situação histórica que permite aos artistas a ilusão de poder utilizar a arte como aspecto da luta pela transformação social, agenciando experimentalismo, inconformismo estético e crítica cultural que, imbricados, compõem a atitude ético política.²⁹⁶

Indicamos que, de modo aparentado e antecipatório ao que foi discutido em relação ao minimalismo, já nessa primeira fase do trabalho do artista plástico este buscou criar um novo tipo de participação espectral que se traduziu materialmente na criação de “novas ordens estruturais”, que não poderiam ser caracterizadas nem como pinturas nem como esculturas, mas como “ordens ambientais” ou “objetos”.²⁹⁷ O artista procurou romper, já nessas primeiras obras, com o quadro, a bidimensionalidade e a relação contemplativa e puramente visual da arte tradicional. Como no minimalismo, essas têm a sua estrutura temporalizada: na medida em que o espectador é convocado a “fazer ocorrer” a obra em razão destes novos aspectos estruturais, ele assim se envolve com o

na atitude experimental de Oiticica, a saber, “a quebra das categorias convencionais que dividem as práticas artísticas em pintura, desenho, escultura e gravura [...], a participação do espectador e, finalmente, a integração entre arte e vida, que, no caso, surge enquanto transbordamento da proposta neoconcreta de integração da especialidade da obra com o espaço real”. F. Cocchiarale, “Da adversidade vivemos”, op. cit., pp. 504-505. Questões essas, como vimos no primeiro capítulo, determinantes também no posterior surgimento da arte minimalista.

²⁹⁵ O historiador da arte Michael Asbury observa que o efeito tardio do dada no neoconcretismo antecipava o que ocorreria alguns anos depois com outra tendência construtiva, o minimalismo – o que contrariaria a exclusividade de tal relação histórica, assim como o caráter decisivo dessa tendência como considerado por Hal Foster, ‘cuja narrativa linear poderia ser interpretada como um produto do seu próprio provincianismo’. Michael Asbury “Neoconcretism and Minimalism: Cosmopolitanism at a Local Level and a Canonical Provincialism” *apud* Sérgio B. Martins, *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949-1979*. Cambridge: MIT Press, 2013.

²⁹⁶ C. Favaretto, *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992, p. 20.

²⁹⁷ H. Oiticica, “Situação da vanguarda no Brasil” (1966), in C. Oiticica (org.), *Museu é o mundo*, op. cit., p. 103.

“tempo da obra”, dotando-o da duração do “tempo orgânico das vivências”.²⁹⁸ Nessas obras o tempo seria duração, adquirindo função ativa na relação com vivência espectral. No entanto, a participação do espectador nessas primeiras obras ainda não seria plena em razão da estaticidade de suas estruturas. A ação participativa seria limitada à observação no tempo, sem a possibilidade de manipulação do objeto.

Em um período posterior, constituído mais solidamente a partir dos *Bólides* e *Parangolés* (construídos a partir de 1963), o artista buscava criar experiências artísticas nas quais ganham relevo as experiências corporais dos espectadores, requisitando esforços “de toda a escala sensorial” e não apenas de ordem visual.²⁹⁹ Constitui-se mais um programa de operações perceptivas, que ambicionavam a uma transformação dos comportamentos dos participantes. Para isso, o artista proporia um novo pensamento sobre o que é designado como “arte”, edificando, ao invés de objetos abertos à contemplação visual, um campo de atividades inacabadas e indeterminadas a serem construídas pela participação do espectador. De início, esse campo de atividades se estruturaria a partir de objetos direcionados à participação corporal direta, como estandartes a serem carregados, tendas para se abrigar ou capas para se vestir ou dançar. O objetivo seria o de renovar a sensibilidade e ampliar a consciência do participante por meio de criação de situações. Como o próprio afirma,

não se trata mais de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da “arte”, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de “experimentar a criação”, de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significado.³⁰⁰

Essa transformação de sua arte teve como um dos principais motivadores a “experiência social definitiva”³⁰¹ de sua conflituosa integração à comunidade da Mangueira a partir de 1964, que marcará também o início de sua voluntária “marginalização”. Essa experiência nutre-se primeiramente da ética comunitária compartilhada, da descoberta da “conexão entre o coletivo e a expressão individual”³⁰² que o teria movido, como afirma, a certo descondicionamento da vida burguesa e

²⁹⁸ C. Favaretto, *A invenção de Hélio Oiticica*, op. cit., p. 79.

²⁹⁹ H. Oiticica, “Situação da vanguarda no Brasil” (1966), op. cit., p. 103.

³⁰⁰ H. Oiticica, “Situação da vanguarda no Brasil” (1966), op. cit., pp. 103-104.

³⁰¹ H. Oiticica, “A dança na minha experiência” (1965), in C. Oiticica, *Museu é o mundo*, op. cit., p. 75.

³⁰² Id., *ibid.*

consequente marginalização, “um processo na sociedade como um todo, na vida prática, no mundo objetivo de ser, na vivência subjetiva – seria a vontade de uma posição inteira, social no seu mais nobre sentido, livre e total”.³⁰³

Como passista da Estação Primeira, o artista encontra também o samba e a dança, experiências que potencializam a criação “dionisiaca” via atos corporais improvisados, como característico de sua arte nessa fase. Segundo o próprio artista,

A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da iminência desse ato; não a dança de balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma “coreografia” e que busca a transcendência desse ato, mas a dança “dionisiaca”, que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações etc. A improvisação reina aqui no lugar da coreografia organizada; em verdade, quanto mais livre a improvisação, melhor; há como que uma imersão no ritmo, uma identificação vital completa de gesto, do ato com o ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece como obscurecido por uma força mítica interna individual e coletiva (em verdade não se pode aí estabelecer separação). As imagens são móveis, rápidas, inapreensíveis – são o oposto do ícone, estático e característico das artes ditas plásticas – em verdade a dança, o ritmo, são o próprio ato plástico na sua crudeza essencial – está aí apontada a direção da descoberta da imanência.³⁰⁴

Essa nova experiência da dança e do corpo se agregaria, em sua prática artística, ao impulso já anteriormente dado de desestabilização do objeto artístico tradicional e em prol de proposições direcionados à participação dos espectadores tornados participantes. Como afirmava Haroldo de Campos, o problema da arte aberta, como suscetível de manipulação e intervenção do participante, em *Oitica* envolveria aspectos estéticos

imantados pela vivência que ele tinha de passista da Mangueira, do que via na quadra da Mangueira, no desfile da Mangueira, na maneira como um sambista da Mangueira usava o corpo e era capaz de vencer, com sua coreografia inventada no instante, as limitações da gravidade, tornando-se ele próprio uma espécie de ser alado: as evoluções da porta-bandeira acompanhada pelo mestre-sala, uma espécie de minueto bárbaro e alado; quer dizer, tudo isso nele acabou sendo o lado “corpo”, vivência, que se juntou com o pensamento estético da abertura na obra de arte, para dar esse tipo muito especial, esse recado brasileiro, característico, essa marca tropicalista que se registra como uma diferença, num código àquela altura universal, que produziu, em outras latitudes, manifestações diferentes de obra aberta.³⁰⁵

Este interesse pelas práticas populares não provinha, como já dito, de uma valorização das “raízes” e das tradições da cultura popular. O que o interessava na

³⁰³ Id., *ibid.*

³⁰⁴ Id., *ibid.*

³⁰⁵ Haroldo de Campos, “Asa-delta para o êxtase”, in Guy Brett et al, *Hélio Oitica*. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume; Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oitica; Roterdã: Witte de With, 1993, p. 220.

Mangueira e no samba não estaria ligado aos projetos culturais que buscavam figurar o “nacional” – como decisivo para a música e o cinema brasileiro no período - mas sim a suas potências para a exploração de uma antiarte ambiental, que ambicionaria aliar a função política – dada como “elemento” e não “alvo especial”³⁰⁶ – ao seu inconformismo estético.

Também a partir da inserção nesse meio, Oiticica começa a representar e inserir em suas obras elementos ligados à violência social e marginalidade em um sentido positivo. Isso se inicia com sua homenagem ao “bandido” Cara de Cavalo, então caçado pela polícia e imprensa, e enfim assassinado brutalmente pelo esquadrão da morte em 1964. Amigo do “marginal”, Oiticica o representou de braços abertos alvejado pelas balas que o mataram em seu *Bólido-caixa nº 18/Poema-caixa 2* (1965-1966), que definiu como um “momento ético”.³⁰⁷ Em seguida, no *Bólido-caixa nº 21/B44* (1966-1967) e na famosa bandeira *Seja marginal, seja herói* (1967) representava esse tema novamente, a partir da fotografia de jornal do corpo de Alcir Figueira da Silva, marginal que ao ser alcançado pela polícia após assaltar um banco jogou fora o roubo e suicidou-se, em 1966. Esse “anti-herói anônimo”, como definia Oiticica, era aquele que

ao contrário de Cara de Cavalo, morre guardando no anonimato o silêncio terrível dos seus problemas, a sua experiência, seus recalques, sua frustração (claro que herói anti-herói, ou anônimo anti-herói, são, fundamentalmente a mesma coisa: essas definições são a forma com que seus casos aparecem no contexto social, como uma resultante) – o seu exemplo, o seu sacrifício, tudo cai no esquecimento como um feto parido. [...] Quis eu, através de imagens plásticas e verbais exprimir essa vivência da tragédia do anonimato, ou melhor, da incomunicabilidade daquele que, no fundo, quer comunicar-se.³⁰⁸

A partir daí, o artista passa a considerar a violência algo positivo, pelo sentido de revolta e libertação da opressão identificado no banditismo social. Recusa assim a representação romântica do “bom malandro” do nacional-populismo cepecista, buscando representar o malandro-bandido como um modelo inconformado de ruptura radical com o *status quo*. Como afirmava,

O certo é que tanto o ídolo, inimigo público nº 1, quanto o anônimo são a mesma coisa: a revolta visceral, autodestrutiva, suicida, contra o contexto social fixo (“status quo” social). Esta revolta assume, para nós, a qualidade

³⁰⁶ C. Favaretto, “Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica”, in Paula Braga, *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 19.

³⁰⁷ H. Oiticica, “O herói anti-herói e o anti-herói anônimo” (1968), p. 1.

³⁰⁸ Id., *ibid.*, p. 2.

de um exemplo – este exemplo é o da adversidade em relação a um estado social: a denúncia de que há algo podre, não neles, pobres marginais, mas na sociedade em que vivemos.³⁰⁹

Seu programa estético se consolida a partir desse período por uma espécie de antimoral, inspirado na liberdade da revolta contra os valores e padrões estabelecidos. Para Oiticica, seja em revoltas viscerais e individuais (como o crime para os assim denominados “marginais”) ou socialmente organizadas (como as revoluções), os indivíduos não esperariam gratificações, a não ser de uma felicidade utópica, almejada de forma desesperada. Em contraposição à vida familiar, ao “bem-estar” e demais valores sociais conservadores que serviriam somente a uma pequena minoria, Oiticica pensaria seu programa artístico em consonância com manifestações de revolta e destruição dos marginalizados, assim como com o espírito de revolta das lutas políticas do fim dos anos 1960.

De sua experiência de “deslocamento social” na Mangueira, o artista se apropriaria também, em seus *Parangolés*, da arquitetura de casas bricoladas, organizadas e produzidas de forma aberta, de acordo com as necessidades e imaginação dos seus habitantes.³¹⁰ As técnicas populares de construção e ornamentação, vinculadas às necessidades cotidianas, organizariam as estruturas arquiteturais de forma orgânica e, ao mesmo tempo, de maneira imaginativa. Este seria o objetivo primordial das estruturas-*Parangolés*: a produção de organizações espaciais abertas, adaptadas às mutações do ritmo da vida e à imaginação criativa dos participantes.

A relação com a coletividade se intensifica em suas proposições a partir do citado “momento tropicalista”, o “desembocar meândrico”, como queria Waly Salomão, tanto das movimentações artísticas que o antecederam quanto de sua aproximação com os espaços marginais.³¹¹ Nesse período, em que se situam as *Manifestações Ambientais Tropicália* (apresentada em abril de 1967), *Parangolé Coletivo* (maio de 1967) e *Apocalipopótese* (agosto de 1968), Oiticica efetivou o seu projeto de criação/participação coletiva buscando ampliar as proposições vivenciais no sentido de aumentar a atuação

³⁰⁹ Id., *ibid.*

³¹⁰ Cf. Paola Berenstein Jacques, *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

³¹¹ “[Tropicália é] o desembocar MEÂNDRICO do ateliê Ivan Serpa, do círculo Mário Pedrosa, do suplemento JB, do neoconcreto, da teoria do não objeto, da ideia de superação do espectador, do bicho de Lygia Clark, da arquitetura das favelas, do Buraco Quente, das quebradas do morro da Mangueira, do Tuiuti, da Central do Brasil, dos fundos de quintais da Zona Norte, *do Manguê*, do samba, da prontidão, da Liamba e outras bossas.” Waly Salomão, *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996, p. 80. [Grifo nosso.]

dos participantes, igualando-a em condições à atuação dos propositores por meio da diluição das estruturas que as efetivavam. Os atos de participação e vivência tornam-se a partir daí mais primordiais, sobrepondo-se às estruturas sensoriais e significantes. Nas *Manifestações Ambientais* seguintes, “o que era ‘aberto’ se torna ‘supraberto’, onde a preocupação estrutural se dissolve no ‘desinteresse das estruturas’, que se tornam receptáculos abertos às significações”.³¹² Seu papel como artista se transformaria do de um criador individual de obras para o de um “motivador para a criação”, que se completa pela participação dinâmica do participador. Essa “antiarte” seria assim para Oiticica

Uma contemplação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista: ficam, portanto, invalidadas as posições metafísica, intelectualista e esteticista – não há a proposição de um ‘elevar o espectador a um nível de criação’, a uma “meta-realidade”, ou de impor-lhe uma “ideia” ou um “padrão estético” correspondentes àqueles conceitos de arte, mas dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele “ache” aí algo que queira realizar.³¹³

Desse modo, muitas vezes o artista prescindia dos objetos e obras palpáveis, tendo assim de criar “proposições, promoções e medidas [...] para criar uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas”.³¹⁴ Buscava o que denominou *suprasensorial*,

a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado [...]. São dirigidas aos sentidos, para através deles, da ‘percepção total’, levar o indivíduo a uma ‘suprasensação’, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionado ao cotidiano.³¹⁵

Dessa forma seria possível criar experiências artísticas sem a necessidade de também criar obras perenes para o mercado capitalista; sem que os movimentos criativos fossem metamorfoseados em valor de troca ou mercadoria. Assim, estas proposições que ambicionavam a participação criativa e sensorial tanto implicavam atividades e

³¹² H. Oiticica, “As possibilidades do Crelazer” (1969), in C. Oiticica (org.), *Museu é o mundo*, op. cit., p. 133.

³¹³ H. Oiticica, “Anotações sobre o Parangolé: posição e programa” (1966), in C. Oiticica (org.), *Museu é o mundo*, op. cit., p. 79.

³¹⁴ H. Oiticica, “Esquema geral da nova objetividade” (1967), op. cit., p. 100.

³¹⁵ H. Oiticica, “O aparecimento do suprasensorial na arte brasileira” (1967), in C. Oiticica (org.), *Museu é o mundo*, op. cit., p. 106.

comportamentos criativos e antirrepressivos como não poderiam ser integradas à sociedade de consumo. Para Mário Pedrosa, essas proposições de Oiticica sugeriam uma aspiração utópica, por “uma sociedade em que o homem não trabalhe mais para ganhar a vida com o suor de seu rosto, mas para que pelo trabalho e pelo lazer, sem mais diferenças entre um e outro, aprenda a viver”.³¹⁶

Entende-se assim que essa mudança de papel do artista proposta por Oiticica, em consonância com algumas das neovanguardas internacionais, ambicionava poder modificar a consciência e o comportamento individual de cada espectador, no sentido de uma revolução transformadora nos planos ético e político.³¹⁷ O campo de ação do artista não se restringiria assim apenas ao sistema da arte. Segundo Oiticica,

não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre ele usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação.³¹⁸

A abertura à participação dos espectadores ganhava assim um forte significado político. Suas manifestações e proposições coletivas se conectavam a um sentido de combatividade e transformação dos valores e comportamentos caros ao momento cultural brasileiro. Como resumiria, “hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, deve-se ser contra, visceralmente contra tudo, que seria, em suma, o conformismo cultural, político, ético, social”.³¹⁹ Contrapunha-se à reatividade da cultura tradicionalista ou oficial – de “conservação-diluição” dos avanços do que denominava como “experimental” – e também a valores e hábitos conservadores considerados inerentes à sociedade brasileira. Para isso, propunha uma linguagem que fortaleceria os elementos que escapavam, e não poderiam ser absorvidos pelo conservadorismo reinante: o aspecto vivencial direto e comportamental de suas experiências. O “experimental”, efetivado nas proposições *suprasensoriais*, seria uma forma de enfrentar o que ele denomina como “convi-conivência”, “doença tipicamente brasileira, misto de conservação, diluição e

³¹⁶ Mário Pedrosa, “A Bienal de cá e lá”, in Ferreira Gullar e M. Pedrosa et al, *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Paz e Terra, 1973, p. 64.

³¹⁷ H. Oiticica, “Esquema geral da nova objetividade” (1967), op. cit., p. 98.

³¹⁸ Id., *ibid.*

³¹⁹ Id., *ibid.*, p. 101.

culpabilidade”.³²⁰ O *experimental* assim não só assumiria “a ideia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: é algo que propõe transformações no comportamento-contexto, que deglute e dissolve a convi-conivência”.³²¹

Diante da “convi-conivência” e escalada da repressão, Oiticica propunha, no que seria acompanhado por demais artistas, um programa de ação à margem, de radicalização de sua já iniciada automarginalização frente ao *status quo*, certamente também influenciado pelas movimentações contraculturais que despontavam no mesmo período – o que marcaria a gênese de uma *marginália*.³²² Essa “marginalização” se apresenta no programa de Oiticica na medida em que buscava atuar fora dos espaços e campos convencionais, em rompimento com o mercado da arte, com o gosto popular, com o nacional-populismo de esquerda, com os valores sociais opressores e demais demandas da “normalidade” da ordem política e artística à época. Como observara Basualdo, Oiticica buscava assim a possibilidade de criar trabalho criativo à margem, de modo que esse não fosse absorvido pela lógica do capital e reconvertido em trabalho produtivo alienante – seguindo a leitura de Marcuse.³²³

Essa tentativa de articulação de “uma práxis cultural desalienante”³²⁴ por Oiticica e o grupo de artistas “marginais” não se trataria, portanto, como muitas vezes considerado, de uma aceitação passiva de uma situação “alternativa”, mas, como especifica Coelho, de um

posicionamento consciente e ativo, uma decisão de um grupo expressivo de artistas e de intelectuais em direção a um rompimento com certas bases da produção cultural brasileira que, em algumas

³²⁰ C. Favaretto, “Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica”, op. cit., p. 19.

³²¹ H. Oiticica, “Brasil diarreia”, in Sergio Cohn, C. Oiticica e Ingrid Vieira (org.), *Hélio Oiticica* (Encontros). Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2009, p. 119.

³²² “Não sei bem quando tudo começou a ferver: creio que foi em abril – minha amizade com o Rogério [Duarte] foi decisiva para nós dois e tinha que dar resultados: Rogério estruturou muito do que pensava e eu consegui me lançar menos timidamente numa série de experiências realmente vitais: larguei aquela bosta de emprego, único laço real que possuía com a sociedade ‘normal’ que é a nossa: entrei em crise que me foi ultraprodutiva – de certo modo descobri que não existe só eu mas muitas pessoas inteligentes que pensam e fazem, que querem comunicar, construir. Isso foi bom pra quebrar o cerco burguês ou pequeno-burguês em que me encontrava, não por mim, mas por uma série de condicionamentos: agora, lendo *Eros e civilização* de Marcuse, vejo que tinha razão. [...] Hoje, recuso-me a qualquer juízo de ordem condicionante: faço o que quero e minha tolerância vai a todos os limites, a não ser o da ameaça física direta: manter-se integral é difícil, ainda mais sendo-se marginal: hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação.” H. Oiticica, carta a Lygia Clark, 15 out. 1968, in L. Figueiredo (org.), *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 44.

³²³ C. Basualdo, “Vanguarda, cultura popular e indústria cultural no Brasil”, op. cit., pp. 23-24.

³²⁴ Id., *ibid.*, p. 24.

áreas, estavam sendo transformadas em lugares-comuns do conservadorismo militarista e de classe média.³²⁵

Para Oiticica, tratava-se de um “isolamento estético estratégico” que o permitia agir com maior desenvoltura e liberdade, e que não encontraria nos espaços então estabelecidos do mercado e das práticas culturais dominantes, que demandariam certos compromissos formais e morais.³²⁶ Um “isolamento” que seria compartilhado por um grupo atuante, interessado em uma tomada ativa de posição e de prosseguimento de produções coletivas à margem dos espaços convencionais da época.

Nesse programa partilhado, ganhava centralidade a representação da marginalidade, a princípio intolerável para a dita “convi-conivência” brasileira. Como coloca Coelho, “banditismo, armas, drogas, favelas, malandros, homossexuais, prostitutas e escolas de samba formavam uma espécie de arcabouço *mítico-discursivo* para vários trabalhos e intervenções marginais”.³²⁷ Como em demais formulações, esses temas e representações eram antecédidos, como vimos, pelas posturas e representações artísticas de Oiticica a partir de sua experiência na Mangueira.

Diante da política de propaganda ufanista da ditadura, do “ame-o ou deixe-o” que tão bem representava uma separação entre aqueles que se adequavam aos valores do regime e os seus desviantes, a figura do “marginal”, aquele que se encontra à margem da sociedade e da lei, adquiria um sentido de rebeldia e subversão ainda mais intensos. A representação do “marginal” como representação em seu caráter polissêmico nesse momento constituído passa a enquadrar, como notava Coelho, desde os favelados, bandidos e demais marginais sociais como também os transviados, os “subversivos” e desajustados sociais, grupo no qual esses artistas de vanguarda buscavam se incluir.³²⁸ A marginalidade é assim tomada por esses artistas, como colocava Heloisa Buarque, no sentido geral de uma ameaça ao sistema; “ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão”.³²⁹

Esse cenário cultural de acirramento das hostilidades frente do *status quo* e de ativa marginalização é adensado ao fim de 1968 com o decreto do Ato Institucional nº 5,

³²⁵ F. Coelho, *Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil de 1960 e 1970*, op. cit., p. 200.

³²⁶ Id., *ibid.*, p. 198.

³²⁷ Id., *ibid.*, p. 179.

³²⁸ F. Coelho, *Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil de 1960 e 1970*, op. cit., p. 212.

³²⁹ Heloísa Buarque Hollanda, *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 68.

com consequências diversas na trajetória dos artistas associados à *Tropicália* e aqueles comprometidos com essa vanguarda que se constituía. Com o crescimento do policiamento institucional, do clima de perseguição política e das restrições impostas ao trabalho artístico, grande parte desses se exilam; acompanha-se também uma dispersão geral dos esforços dos artistas que aqui permanecem. A tendência à convergência e diálogo entre os artistas brasileiros é seriamente prejudicada, com uma ruptura definitiva de um grupo coeso ligado ao tropicalismo musical, restando como experiências coletivas apenas algumas parcerias entre os artistas aqui considerados. Nesse contexto, novamente Oiticica, apesar de sua longa estadia na Inglaterra em 1969, viagens diversas para o exterior em 1970 e mudança definitiva para Nova York no início de 1971, foi um dos principais responsáveis pela aglutinação do grupo de artistas *marginais*, dentre remanescentes do tropicalismo, como Torquato Neto, Rogério Duarte, Capinam, Gal Costa etc. e artistas e produtores culturais de uma nova geração. Intensificava-se em 1970, como aponta Coelho, uma rede de relações, alianças e parcerias criativas entre artistas da poesia, música, artes plásticas, literatura e cinema (Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Neville D’Almeida, Ivan Cardoso) na cidade do Rio de Janeiro e que persiste no início da década nos “núcleos” no exílio de parte desses artistas em Londres e Nova York.³³⁰ Esse processo ocorre em contexto fraturado, de barreiras quase intransponíveis para a prática artística livre e sua circulação, existindo à margem ou subterraneamente aos ambientes artísticos estabelecidos do período. Restam persistentes experiências coletivas realizadas subterraneamente, quase clandestinamente, ou no exílio, como os filmes a serem discutidos neste trabalho, mas também em shows, revistas, canções, livros e demais meios em que se variava sua presença pública.

Refletindo sobre essas atividades experimentais, Oiticica irá denominá-las *subterrânia*, um termo criado em referência à ideia de clandestinidade do *underground* norte-americano, mas diferenciando-se desse por essa produção naturalmente se contrapor à cultura profissionalizada e à cultura de consumo norte-americana e europeia em razão de sua marginalidade intrínseca.³³¹ Essas pesquisas experimentais-constitutivas

³³⁰ Os participantes mais ativos desse grupo marginal, como discute Coelho de forma abrangente em seu livro, foram, além dos já citados, Waly Salomão, Duda Machado, Luís Carlos Maciel, Luís Otávio Pimentel, Luciano Figueiredo, Jards Macalé, Capinam e Óscar Ramos, sendo os poetas concretos e os músicos tropicalistas referências criativas constantes para esses. F. Coelho, *Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil de 1960 e 1970*, op. cit., pp. 243-244.

³³¹ “As coisas feitas no Brasil já tem um caráter *a priori underground*, no sentido em que o *underground* americano quer contrapor-se à cultura profissionalizada: foi uma coisa que nasceu pra demolir o que

“à margem” realizadas no país (ou por artistas brasileiros no exílio) também se diferenciavam de seu “primo rico” em razão de assumir e manter uma posição ético-política face à repressão, ao subdesenvolvimento e à dita “convi-conivência”, imiscuindo-a à uma tentativa de renovar as sensibilidades dos espectadores. A singularidade dessa *subterrânia* se encontraria assim em sua clara posição de crítica social, implícita em uma linguagem *experimental*, de ênfase em atividades comportamentais construtivas para “vencer a *super* paranoia, repressão, impotência”.³³²

Essa diferenciação marcava uma posição clara diante da interpretação dessas movimentações culturais como meras “importações” de modelos externos, ou das superficiais associações entre as propostas dos artistas marginais e um despolitizado e acrítico *desbunde hippie* que também florescia no país.

Notamos que essa nova aglutinação cultural formada no pós-AI-5 foi, sim, marcada pela influência decisiva das movimentações contraculturais que despontavam nesse mesmo período em todo o mundo e que alimentariam diretamente a produção aqui em discussão. Aqui frequentemente denominado de forma depreciativa como *desbunde*, a incorporação dos modelos da contracultura pelos jovens brasileiros, principalmente da cultura *hippie*, se traduzia de modo resumido em ideias e práticas alheias ao *status quo*, como certa crença mística orientalista, o ideal do pé na estrada e *drop out* – o “cair fora” da sociedade e de seu estilo de vida repressor – o uso de drogas, notadamente as alucinógenas, o sexo livre etc. Se distante das movimentações místicas da contracultura, por exemplo, o programa estético de Oiticica também se coadunava de modo geral às práticas da juventude e intelectualidade de contestação da “velha ordem” por uma via comportamental, de liberação do corpo, de ampliação da consciência e expansão dos sentidos, recusa dos modelos morais dominantes e por uma automarginalização como

Hollywood era: profissionalismo condicionado ao gosto do consumo; de repente, foi preciso aparecer o *underground*, para outra vez as pessoas fazerem as coisas mais livres; por isso não tem sentido dizer *underground* brasileiro, pois em relação à cultura de consumo americano-europeia, a coisa já é automaticamente, aqui, *underground*.” H. Oiticica, “HélioTapes: Haroldo de Campos”, in *Flor do Mal*, n. 4, 1971.

³³² H. Oiticica, “Subterrânia” (1969), in C. Oiticica (org.), *Museu é o mundo*, op. cit., p. 145. “[...] Quando formulei a ideia de *Subterrânia* (vindo de ‘underground’ numa generalização), quero dizer que a ideia de clandestinidade nas criações, de mera circunstância passou a primeiro plano; a ideia de ‘underground’ não é algo simplesmente aplicado a um contexto, é a necessidade mesma das criações experimentais; a sobrevivência delas; *Subterrânia* será a universalização da *Tropicália*: não algo que tente criar uma face-Brasil, mas essa face já moldada num contexto intencionalmente internacional; o que fizemos aqui [Inglaterra] e Brasil tanto quanto o que é feito aí, no sentido de que todos os problemas são postos numa problemática definida, principalmente política [...]” H. Oiticica, carta a Mario e Mary Pedrosa, 5 dez. 1969. #0998.69

programa de ação. Percebe-se que esse *desbunde* dividia espaços e valores com a dita cultura *marginal* brasileira, apesar de, como ressalva Coelho, essa singularizar-se diante da afluência geral da movimentação contracultural no país.³³³

3.2 Cinema brasileiro à margem

No cinema, após o AI-5, essa rarefeita convergência de interesses se materializaria em obras em condições de extrema precariedade no país ou filmadas no exílio, alcançando um público irrisório, de modo geral anos após serem concluídas. Ao contrário do que ocorrera no momento tropicalista anterior, essas experiências teriam pouco ou nenhum efeito sobre as práticas e discussões culturais mais amplas, tendo seu alcance restrito a um pequeno grupo de simpatizantes e aos pares do cinema. Como afirmaria Ramos, essas produções se caracterizavam por centrarem nas “possibilidades ilimitadas de expressão do autor e por um total desvinculamento com o vínculo de exibição”,³³⁴ em uma estratégica marginalização em relação a esse. Como já previamente discutido em relação ao discurso e produção de filmes experimentais, a relação entre liberdade de criação e independência do circuito de produção e distribuição industrial era fundamental para esses autores: libertos das expectativas e conformações exigidas por um grande público e um mercado exibidor, esses cineastas poderiam livre e mais profundamente expressar-se, e com as formas que lhes interessassem. Como notava Ramos, essa intencional desvinculação dos esquemas industriais de produção e exibição em prol do privilégio da individualidade criadora do autor tinha como antecedente no Brasil o Cinema Novo em seu período inicial.³³⁵ Glauber Rocha em “Uma estética da fome” poderia afirmar, por exemplo, que “o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e a exploração”.³³⁶ No entanto, ao fim da década, parte

³³³ F. Coelho, *Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil de 1960 e 1970*, op. cit., pp. 222;249. O autor também toma como especificidade da cultura marginal brasileira a recusa de um anti-intelectualismo e superficialidade implícita no desbunde à brasileira revelado pelo interesse contínuo nas propostas racionalistas dos poetas concretos e “seus cânones construtivistas de rigor formal e de invenção estética” (p. 223).

³³⁴ Fernão Ramos, *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 97. Exclui-se dessa generalização algumas poucas produções que ambicionaram e efetivaram uma circulação mais ampla no mercado exibidor, notavelmente o filme *Mulher de todos* (1969), de Rogério Sganzerla.

³³⁵ Id., *ibid.*, pp. 18-19.

³³⁶ Glauber Rocha, “Estética da fome”, in *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 67.

desses mesmos autores já buscavam ultrapassar essa posição marginal, engajando-se no processo de consolidação institucional e inserção no mercado no sentido de se atingir um amplo público e pela formação de uma indústria cinematográfica consistente. Na contramão dessa tendência, os jovens cineastas que despontavam nesse período anunciavam uma “velha novidade”, como dizia Glauber: “cinema barato, de câmera na mão e ideia na cabeça”, desvinculada do circuito de exibição.³³⁷ Mas nesse momento sem as amarras constituídas pela pretensão de uma “comunicação” com o grande público do Cinema Novo, da “necessidade efetiva de uma intervenção da obra na realidade concreta de maneira a transformá-la”, justificada também pelo acirramento da censura pós-AI-5, a inviabilidade do retorno econômico, o clima repressivo geral e a consequente impossibilidade de uma ação política real nesse contexto.³³⁸ O circuito industrial de produção e difusão no país é identificado também por esses autores com a própria estrutura repressora a qual se contrapunham, justificando-se ainda mais uma vez a posição de marginalidade em relação a essa. Conjuga-se assim um sistema geral refratário à produção desses cineastas e uma produção que, nos casos aqui observados, deliberadamente se marginaliza desse sistema, em busca de maior liberdade formal e expressiva.

Desse modo, como nota Xavier, a negação do cinema como instituição (organização industrial + convenções de linguagem + consagração crítica e publicitária no mercado) atingia seu ápice no fim dos anos 1960, o que correlacionaria a prática desses cineastas “marginais” com as movimentações neovanguardistas internacionais e nacionais nas artes e no cinema do mesmo período.³³⁹ Como anteriormente sinalizado a convergência de interesses desse cinema pós-tropicalista com o teatro e as artes visuais do período se revelava também por uma nova forma de interpelação do espectador, como

³³⁷ G. Rocha, “Udigrudi: uma velha novidade”. *Crítica*. 1-7 de setembro, 1975.

³³⁸ F. Ramos, *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*, op. cit., p. 28.

³³⁹ I. Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*, op. cit., p. 40. Como também observa Geraldo Veloso, os cineastas tidos como “marginais” acompanhavam nesse sentido as movimentações de vanguarda. Recusando a ideia de um “movimento” ou mesmo uma “estética” que unia esses realizadores, o cineasta afirmava, no entanto, que “há indivíduos fazendo um cinema que, obedecendo a um movimento mundial, conseguiam banalizar o ato de filmar, dessacralizavam o processo de produção cinematográfica. Uma série de fatores nos levavam a isso, sobretudo a simplificação tecnológica, as pesquisas dramatúrgicas que invadiam o teatro e outras razões (o teatro na rua, sem palco, do *Living Theatre*, por exemplo, a revolução interpretativa que Brecht tinha proposto, décadas antes, mas que começava a ter seguidores, então; o teatro de Grotowski, do Arrabal, do José Celso Martinez Corrêa; ou o cinema de Philippe Garrel ou de Carmelo Bene, sem dizer, Jean-Luc [Godard]).” Geraldo Veloso, *O cinema através de mim: a longa trajetória de Theobaldo Odisseu de Almeida*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, 2015, p. 283.

aquela proposta nas *Manifestações Ambientais* de Oiticica e que veremos solidificada nesse *Mangue Bangue*. Segundo Xavier esse cinema, incluindo-se ainda alguns filmes “tropicalistas” do Cinema Novo, teria em comum com essas artes o

senso de uma provocação ao espectador, a ruptura com o regime de contemplação (museológica) ou de consumo (industrial) das imagens e encenações, afirmando o imperativo da participação que, nas artes visuais, significou uma ruptura com a superfície da tela, a passagem ao gesto, a provocação comportamental, desconcertos. No teatro, rompe-se o contrato da “boa condução” do espetáculo e da delimitação clara dos contornos da obra.³⁴⁰

O autor identifica assim nesses filmes uma tendência – radicalizada nas produções aqui em análise, como veremos – a acompanhar as movimentações dessas artes no rompimento da “quarta parede” (teatro) ou com o “objeto dado à contemplação” (artes visuais), levando-se ao limite essa possibilidade no suporte cinematográfico.³⁴¹

No plano temático, em uma evidente reação ao fechamento do regime, intensifica-se nessas produções a agressividade e frontalidade da representação, assinalada, como aponta Xavier, pelo “tom apocalíptico dos discursos, a referência à repressão, à violência, à tortura”³⁴² e, acrescentaria, pela proeminência de personagens marginais e marginalizados.

3.3 Experiências audiovisuais pré-*Mangue Bangue*

Mangue Bangue surge do encontro entre dois artistas então interessados em expandir os meios de suas práticas: o cineasta Neville D’Almeida e o artista Hélio Oiticica. Conhecendo o cineasta em 1968 após assistir e se entusiasmar com seu primeiro longa-metragem, *Jardim de Guerra*, Oiticica encontrava em Neville um parceiro para suas investidas no cinema e em demais práticas que implicariam meios audiovisuais (super-8, vídeo, “quase-cinemas”). Neville, desconhecendo até então o artista e suas obras, encontra não somente um parceiro nos “quase-cinemas” que realizariam juntos em 1973, mas também um interlocutor na realização desse *Mangue Bangue* – filme que

³⁴⁰ I. Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*, op. cit., p. 11.

³⁴¹ Id., *ibid.*, p. 56.

³⁴² Id., *ibid.*, p. 55.

ensaia uma aproximação entre o cinema e demais meios visuais e audiovisuais, consolidadas pela parceria nas *Cosmococas*.³⁴³

Segundo Neville, Oiticica havia se interessado sobretudo no uso que havia feito em *Jardim de Guerra* de *slides* (**Figura 3.1**) e pôsteres em espaços urbanos, como aqueles que continham imagens da cultura pop (a modelo Twiggy, Jimi Hendrix, Coca-cola (**Figura 3.2**) e de líderes políticos (Mao Tse-Tung, Che Guevara, Trotski).³⁴⁴ Como também certas fotografias (da guerra do Vietnã, das sufragistas (**Figura 3.3**), Black Panthers, beatniks etc.) e os *slides*, esses pôsteres eram interpostos no encadeamento narrativo do filme, referenciando diretamente aos diálogos e ilustrando o contexto histórico-político do período. Buchmann e Cruz veem o entusiasmo de Oiticica pelo filme sem surpresa, relacionando o interesse do artista pela apropriação das imagens do espaço público ao modo como o cineasta atritava a “lógica de distribuição cinematográfica, de um lado, e a codificação subcultural do espaço público por meio de cartazes e arte de rua de conteúdo político, de outro”.³⁴⁵

Temas incomuns no cinema brasileiro de então, como feminismo e poder negro, e questões caras às movimentações contraculturais do período, como legalização das drogas e sexo livre, são apresentados no filme. Há também cenas de tortura que remetiam indiretamente ao momento político brasileiro.³⁴⁶

Tanto o modo de apropriação de imagens icônicas da cultura de massa quanto o seu conteúdo remetiam diretamente aos filmes de Jean-Luc Godard realizados nos anos anteriores, tais como *Masculino-Feminino* (1966) e *A Chinesa* (1967), de grande influência sobre o cinema jovem do período. Pode-se dizer que, resumidamente, Neville buscava em *Jardim de Guerra*, como o diretor franco-suíço, retratar a sua geração, os

³⁴³ “Não conhecia o Hélio até então, nem seus trabalhos, nunca tinha ouvido falar dele. Mas nesse dia nos tornamos irmãos: conversamos longamente e decidimos fazer um trabalho que fosse a união do cinema com as artes plásticas.” Entrevista com Neville D’Almeida, 30 jun. 2016.

³⁴⁴ “É a primeira vez que eu vejo projeção de *slides* no cinema mundial!”, teria dito Oiticica a Neville nessa ocasião. Entrevista com Neville D’Almeida, 30 jun. 2016. Neville D’Almeida, “Entrevista de Neville D’Almeida a Katia Maciel”, in Katia Maciel (org.), *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra-Capa. 2009, p. 301.

³⁴⁵ Sabeth Buchmann e Max Jorge Hinderer Cruz (orgs.), *Hélio Oiticica & Neville d’Almeida: Cosmococa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014, pp. 18-19.

³⁴⁶ “[...] gostei muito também do ‘Jardim de Guerra’ de Neville: ficou trancado 2 anos pela censura e cortaram 15 mns. dele; pois bem, mesmo assim a parte ‘subversiva’ está fortíssima, pois aparecem torturas, que, se bem que muito mais soft do que as reais que aqui acontecem, invocam e aludem a essas mais fortes sem que se queira; fantástico, pois vai ser exibido em circuito comercial (eu vi o filme no MAM).” H. Oiticica, carta a *Tropicália Family* (Caetano e Dedé Veloso, Gilberto Gil, Sandra, Péricles, Rosa, Guilherme Araújo, Edward Pope), 30 abr. 1970. #0742/70. O filme permaneceu interditado pela censura, e somente em 2016 foi encontrada uma cópia sem os cortes.

“filhos de Marx e Coca-cola” brasileiros, usufruindo também de uma linguagem disjuntiva, fragmentada, em que o recurso à citação e à colagem são privilegiados na incorporação das imagens da cultura de massa ao tecido do filme. Como os demais cineastas tidos como “marginais”, Neville tinha como principal referência o cinema de autor, notadamente os cinemas novos que despontavam em todo o mundo na década de 1960, o que não somente se traduzia em termos estéticos e temáticos como também em relação ao modo de produção e circulação desses filmes: produções pequenas, que variavam nos termos de sua independência, mas que seguiam os modelos de divisão do trabalho constituídos e buscavam se inserir no mercado de distribuição e exibição de cinema convencional, mesmo que marginalmente nas salas de “arte e ensaio”.

Paralelamente, em agosto do mesmo ano da finalização de *Jardim de Guerra*, quando se deu o encontro entre os dois artistas, Oiticica atuaria junto ao parceiro da *marginália* Rogério Duarte e amigos passistas da Mangueira no filme *Câncer*, de Glauber Rocha. A participação nessa produção experimental, que se aproximava em diversos aspectos do dito cinema marginal, foi decisiva para o engajamento de Oiticica no cinema e em demais mídias audiovisuais a partir de então. Como procurei discutir em profundidade em minha dissertação,³⁴⁷ as operações formais do filme de Glauber se aproximavam em certos aspectos das *Manifestações ambientais* e das proposições *Suprasensoriais* de Oiticica, antecipando também o uso de procedimentos caros ao artista e a Neville em suas produções audiovisuais, tais como uso extensivo das improvisações dos atores em longos planos-sequência descontínuos; em uma atenção redobrada às performances dos corpos em cena; o aproveitamento máximo das tomadas captadas, relevando-se as possíveis “imperfeições” formais ou negligência técnica, de modo tal a aproveitar-se das contingências e abrir-se aos acasos da filmagem; o questionamento da posição contemplativa do espectador de cinema por meio de sua interpelação direta e demais operações anti-ilusionistas; a construção das cenas como jogos tenuamente estruturados pelo artista para a “apropriação” livre do participante, como uma atividade corporal lúdica.

Ao fim de 1968 e em 1969, em seu longo período em Londres, motivado inicialmente pela realização de sua única exposição individual em vida na Whitechapel

³⁴⁷ Theo Duarte, *Marcas do experimental no cinema: um estudo sobre Câncer*. 123f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

Gallery (ocorrida entre 25 de fevereiro e 6 de abril), Oiticica teria contato mais próximo e definidor para os encaminhamentos futuros de sua prática artística com movimentações e discursos contraculturais. Nesse contexto, iria também frequentar assiduamente sessões de cinema *underground* onde conheceria os filmes de Andy Warhol, determinantes para a criação de suas propostas audiovisuais. O artista afirmava que assistir a *Chelsea Girls* (1966), codirigido por Paul Morrissey, o teria motivado a utilizar o cinema por esse propor uma nova linguagem cinematográfica que romperia com a lógica narrativa convencional e que poderia apresentar com mais naturalidade a improvisação de conversas cotidianas, algo apenas esboçado em *Câncer*.³⁴⁸ *Chelsea Girls*, obra fundamental do *underground* norte-americano e de maior circulação fora do restrito campo do cinema experimental, consistia em doze planos-sequência com a duração de um chassis de uma câmera 16mm (aproximadamente 30 minutos) exibidos aleatoriamente em duas projeções simultâneas (a trilha sonora de uma delas seria a escolhida pelo projetorista no próprio momento da exibição).³⁴⁹ Em razão dessa não linearidade, cada projeção do filme seria singular. Cada bloco dedicava-se a certa documentação das improvisações de *junkies* e *stars* de Warhol no hotel Chelsea, envolvendo discussões cotidianas, uso de drogas, agressões verbais e físicas e premente conteúdo sexual. (Figuras 3.4 e 3.5)

Bastante influenciado por essa obra, por certo também informado dos eventos multimídia de Warhol na turnê *Exploding Plastic Inevitable* e em continuidade com o seu

³⁴⁸ “Creio que ter visto *Chelsea Girls* muito me influenciou, pois descobri o que já o fizera com fotografia, que o cinema pode exprimir coisas próprias que só ele o faz; *Chelsea Girls* é uma das maiores invenções de cinema que já vi: a linguagem é toda reinventada; é o que quero fazer com esse filme meu, ultra pessoal.” H. Oiticica, carta a Rubens Gerchman e Ana Maria Maiolino, 1969. #0983/69 “O filme que mais me impressionou em todos os tempos foi o *Chelsea Girls* do Warhol, procure vê-lo quando passar aí; é um filme *underground* (só vi 3 horas dele, mas o original possui 6), a linguagem se desintegra, é a coisa mais americana do mundo. Warhol é muito maior em cinema do que na época das proposições Pop.” H. Oiticica, carta a Lygia Clark, 23 dez. 1969, in L. Figueiredo (org.), *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*, op. cit. “[...] Já o filme de Warhol, *Chelsea Girls*, é muito mais complexo e monumental; uma verdadeira genialidade; tudo aquilo que lhe falei sobre New York é transmitido ali com uma força nunca vista; nada de descritivo, e as falas são intraduzíveis, você ou compreende a linguagem ou não, pois de objetivo quase nada se apreende; além de gírias americanas, a linguagem é continuamente ‘à vontade’, e me lembra uma experiência que eu queria fazer com Jerônimo [amigo da Mangueira, assassinado alguns meses depois], quando ele fuma algo, morou?; a linguagem dele é inimitável, então; se em grupo, mais forte ainda; em *Chelsea Girls* é o filme todo [...]. Warhol consegue com cinema o que não conseguiria com a arte pop que fazia, ou melhor, dá um verdadeiro sentido a toda a experiência pop; não há nada abstrato, e o que é melhor, é que cria uma nova linguagem-cinema; Glauber, se houvesse levado adiante a experiência que estava fazendo [*Câncer*], se lembra, inventou aquele pretexto de Saldanha ter roubado a fita com o som, um rolo, que poderia ter feito, porque na verdade queria é fazer filme pra festival.” H. Oiticica, carta a Lygia Pape, 9 set. 1969. #0928/69

³⁴⁹ A partir de sua distribuição comercial e depois repetida na sua digitalização em DVD, convencionou-se uma organização linear padrão dos blocos visuais e da trilha sonora.

Programa Ambiental, Oiticica escreve ainda em Londres o roteiro de *Nitro Benzol & Black Linoleum*, datado de 9 de setembro de 1969, no qual conjugava projeções de blocos em planos-sequência de até 30 minutos em três diferentes telas, trilhas musicais descontínuas e proposições para os participantes³⁵⁰ – marco inicial do que denominaria alguns anos depois como *quase-cinema*.³⁵¹ Prevvia também que outras pessoas filmassem algumas das partes, notadamente Lygia Pape.³⁵² Como descreveria em carta a sua mãe,

[...] “Nitrobenzol & Black linoleum”; é um filme-espetáculo, pois nem tudo se passa nas três telas; tem palco, interrupções e participação sempre da platéia; o lugar não poderá ter cadeiras fixas, onde será projetado [...] Lygia Pape fará uma parte e outras coisas aí; vou escrever para ela e creio que ela gostará muito pois vai ser a maior revolução; já projetei onze idéias, que são partes do filme.³⁵³

Como indica Basualdo, a noção dominante desse filme, assim como anteriormente a proposição ambiental *Apocalipopótese*, seria a de criar um ambiente no qual os trabalhos e ações de diferentes artistas seriam integrados em uma totalidade aberta à participação dos “espectadores”.³⁵⁴ Dentre as instruções para os participantes, em um ambiente com almofadas e colchões espalhados pelo chão, se incluía desde a inalação de benzina e jasmim até a experimentação de objetos sensoriais (a serem criados por Lygia Clark), passando por momentos de dança acompanhados por rock, jazz ou música ritual percussiva e o consumo de sorvete e Coca-cola. Como em seu *Projeto Ambiental*, o foco seria a própria vivência do participante, interpelado a atividades criativas e antirrepressivas, *suprasensoriais* – aqui reforçado as proposições que convocavam a sua

³⁵⁰ H. Oiticica, “Nitro Benzol & Black Linoleum” (1969), in C. Basualdo (org.), *Hélio Oiticica: quasi-cinemas*. Kolnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, The Ohio State University, 2001, pp. 81-88.

³⁵¹ “[...] quando há nitrobenzol no ar (meu filme se chamará Nitro Benzol & Black linoleum) – cinema deve ser forte como o *underground* (eu sou o *underground* da América Latina!), como *Chelsea Girls* que é América (do norte), mas serei mais forte: serei o trópico sol, serei a explosão minha e sua.” H. Oiticica, “Londodumento” (27 ago. 1969), in C. Oiticica, *Museu é o mundo*, op. cit., pp. 143-144.

³⁵² “[...] a Roda dos Prazeres é genial, e pensei em incluir num filme que estou planejando fazer; o filme seria filmado por várias pessoas, e tudo o que não tivessem coragem de fazer, seria feito, então; sendo ‘underground’ tem que ser em 16mm. e não passa por censura, pois não é exibido em circuito comercial grande; mas, aqui [Londres], dão mais dinheiro do que qualquer coisa; penso que este filme poderia ser algo bem importante, pois há certas coisas que quero fazer que só aí seriam feitas e obtidas; sinto-me bem entusiasmado depois que vi *Chelsea Girls* e o filme do [Jean] Genet ‘Chant D’Amour’, que são terríveis; nunca vi tanta violência subjetiva junta [...]. Creio que esse filme deve ser feito por várias pessoas, como já disse; não creio que seria ‘colagem’, mas algo mais profundo: uma estrutura; e evitaria a dispersão ou o esteticismo da colagem e da filmagem por uma só pessoa, etc.” H. Oiticica, carta a Lygia Pape, 9 set. 1969. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0928/69

³⁵³ H. Oiticica, carta a Dona Ângela, 1969. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0929/69

³⁵⁴ C. Basualdo, “Waiting for the internal sun: notes on Hélio Oiticica’s quasi-cinemas”, in *Hélio Oiticica: quasi-cinemas*, op. cit., p. 42.

sexualidade. No que também guardava semelhanças com a obra de Warhol e o filme a ser realizado por Neville, nas trilhas visuais e sonoras a serem projetados em *Nitro Benzol & Black Linoleum*, os atores – em grande parte amigos e parceiros de Oiticica como Guy Brett, Caetano Veloso, Ceres Franco, Edward Pope – seriam chamados a improvisar ou performar atos sexuais explícitos, desnudar-se e usar drogas. Como no filme de Warhol e em certa medida em *Mangue Banguê*, os blocos visuais e sonoros seriam autônomos, guardando apenas tênues relações entre si para além de uma ambientação geral comum.

Esse primeiro *quase-cinema* não é realizado em razão da impossibilidade de se obter algum apoio financeiro.³⁵⁵ De volta ao Brasil em 1970, Oiticica busca então pôr em prática outros projetos audiovisuais em parceria com cineastas e artistas brasileiros. Escreve o roteiro do filme *Boys & Men*, fortemente influenciado pelo cinema de Warhol, que consiste em oito indicações para improvisação dos atores em torno de motivos homoeróticos, também em tomadas únicas.³⁵⁶ Como afirmava, esse filme não teria “nada de montagens, dublagens e toda essa merda de cinema acadêmico: vai ser tudo direto”.³⁵⁷ Projeto menos ambicioso do que *Nitro Benzol & Black Linoleum*, *Boys & Men* não previa projeções múltiplas ou indicações para os participantes apesar de também aberto à colaboração de outras artistas.³⁵⁸ Protagoniza ainda a fotonovela “Arma Fálica”, de Antônio Manuel, e o filme de Rogério Duarte *Evang’Hélio*. Ainda nesse mesmo ano, para a exposição *Information* no Museum of Modern Art de Nova York – evento paradigmático para a história da arte contemporânea, reunindo pela primeira vez nos Estados Unidos obras de arte conceitual internacional –, Oiticica propôs inicialmente um ambiente para que o público, deitado em colchões, pudesse acompanhar a exibição de um vídeo em loop. Antes do esboço desse ambiente ser recusado pelo curador Kynaston

³⁵⁵ Em carta, Oiticica afirmava esperar conseguir apoio com uma herdeira milionária que financiava produções experimentais. “Em Paris vou ver se arranjo tutu para produção com a Silvina, uma milionária que solta grana para artistas (ela é filha do Cecil B DeMille). Tudo são possibilidades que crescem cada vez mais.” H. Oiticica, carta a Ceres Franco, 5 nov. 1969. #0986/69 Tratar-se-ia provavelmente de Sylvina Boissonnas, herdeira da rica família Schlumberger e figura maior da cultura *underground* parisiense, responsável pela produção e financiamento dos filmes do grupo de cinema experimental Zanzibar, em que se incluía jovens realizadores como Philippe Garrel, Jackie Raynal e Daniel Pommereulle.

³⁵⁶ H. Oiticica, anotações para *Boys & Men*, abr. 1970.

³⁵⁷ H. Oiticica, carta a Lygia Clark, 2 ago. 1970, in L. Figueiredo (org.), *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*, op. cit.

³⁵⁸ Em carta previa a colaboração do cineasta Rogério Sganzerla, que havia conhecido em 1970. “[...] Comecei a anotar ideias para um filme que quero fazer; Rogério disse que me arranja tudo: material, e quer que faça com ele; o filme será *Boys & Men*; estou procurando pessoas lindas.” H. Oiticica, carta a *Tropicália Family* (Caetano e Dedé Veloso, Gilberto Gil, Sandra, Péricles, Rosa, Guilherme Araújo, Edward Pope), 30 abr. 1970. #0742/70

McShine, Oiticica previa que o vídeo fosse realizado por Sganzerla, Miguel Rio Branco e Lee Jaffe “dentro de tresloucado improviso”.³⁵⁹

Assim, nesse contexto de parcerias em propostas audiovisuais experimentais, após tomar contato mais detido com os filmes *underground*, Oiticica retoma o contato com Neville, determinado a realizar o filme em conjunto como anteriormente planejado.³⁶⁰ Nessa época, o cineasta foi levado por Oiticica ao antigo Mangue, zona de prostituição no centro do Rio de Janeiro, no bairro do Estácio. Apresentado às amigas do artista que lá trabalhavam ou viviam, como Rose Matos, a travesti Pepa e Lana do Mangue – essa última vista em *Mangue Bangue* –, Neville ficou impressionado com o lugar e propôs então a realização do filme em parceria no local.³⁶¹ Segundo o cineasta, criou o roteiro do filme “em meia hora”, escrevendo a lista de cerca de 50 planos e mostrando-o ao artista logo em seguida. A falta de recursos de ambos impossibilitou a realização imediata do filme. Com o anúncio da mudança definitiva do artista para Nova York em janeiro de 1971, após receber uma bolsa Guggenheim, Neville combina então realizar o filme sozinho, mostrando o resultado ao artista em um futuro próximo.

³⁵⁹ H. Oiticica, “Acenda as velas: quero pelo menos outro século”, in *Correio da Manhã*, 6 abr. 1970. #0873/70

³⁶⁰ C. Basualdo, “Waiting for the internal sun: notes on Hélio Oiticica’s quasi-cinemas”, op. cit., p. 44.

³⁶¹ “Fiquei muito impressionado com o Mangue; impressionado com a miséria humana, com o descaso, com o preconceito, com a hipocrisia, com aquelas pessoas vivendo daquela forma miserável. Pessoas tão sensíveis, a margem da sociedade. Aquilo tudo me chocou muito, as pessoas que moravam naquela casa ao lado do Mangue, em casas de madeira em uma pequena favela perto da Central do Brasil. Aquelas pessoas maravilhosas, sinceras, verdadeiras, com muita dignidade, totalmente a margem de tudo, vivendo em situação miserável. Um contraste violento, desigualdade, injustiça social. Tudo aquilo foi chocante demais; resolvi fazer o filme como um vômito mesmo.” Entrevista com N. D’Almeida, 30 jun. 2016.

Figura 3.1

À direita, projeção de slide em *Jardim de Guerra* (1968)

Figura 3.2

Joel Barcellos imita Hitler em *Jardim de Guerra*

Figura 3.3

Fotografia de sufragistas mostrada em *Jardim de Guerra*

Figura 3.4

A esquerda, Marie Menken em cena improvisada com Gerard Malanga. A direita, Mario Montez durante performance em *Chelsea Girls* (1966), de Andy Warhol e Paul Morrissey.

Figura 3.5

A esquerda, Nico chora de frente para câmera. A direita, “Pope” Ondine prepara-se para injetar heroína em outra cena de *Chelsea Girls*.

3.4 Produção de *Mangue Banguê*

Tanto *Jardim de Guerra*, produção pequena, mas que ambicionava alguma inserção no circuito de exibição, quanto o longa-metragem seguinte de Neville, *Piranhas no Asfalto* (1970), foram interditados pela censura. Neville pode assim realizar esse *Mangue Banguê* apenas à margem da produção cinematográfica corrente, com pouquíssimos recursos e em um tempo breve, consideravelmente menor que desses dois filmes anteriores, sem sequer pretender enviar alguma cópia do filme à censura e,

consequentemente, distribuí-lo comercialmente nos cinemas brasileiros.³⁶² Nesse sentido, usou o filme Ektachrome 16mm reversível, em que o material captado se transformaria, após mais simples processamento laboratorial que outros tipos de filme correntes, no positivo para montagem e exibição, evitando-se assim a passagem por laboratórios profissionais brasileiros que teriam conhecimento de seu conteúdo. Também não tinha condições de gravar o som direto das cenas, de forma tal que *Mangue Banguê* foi concebido e filmado tendo em vista a ausência de diálogos e de futura edição e mixagem de som; a banda sonora seria preenchida em uma pista única, de músicas adicionadas na montagem.³⁶³ A produção e a equipe técnica eram mínimas, resumidas ao produtor-executivo Marcelo Pietsch França (creditado como Marcelus Marcandus) e ao fotógrafo Pedro de Moraes.³⁶⁴ Dessa forma independente, “clandestina”, que poderíamos associar à do cinema experimental, a produção do filme possibilitava enorme liberdade a seu autor, posta devidamente em prática, mais ainda se comparada ao que era então permitido durante o período mais duro da ditadura militar brasileira.³⁶⁵ Concordaríamos assim com

³⁶² “Fiquei à margem com a interdição do *Jardim de Guerra* (ainda antes do AI-5). Logo em seguida tive outro filme interditado, filmado no Rio de Janeiro, *Piranhas no Asfalto*. Daí perdi todos os amigos, todos os apoios; ninguém levantou uma frase pra defender esses filmes, essas interdições. Assim, depois desses acontecimentos a minha revolta foi muito grande. A censura, perdi tudo, gastei tudo, assumi dívidas, não tinha carro, não tinha casa, vivia num quarto. Uma revolta muito grande com essa coisa, com toda a classe, com a covardia do cinema brasileiro... E também com a indústria e também com a ditadura e também os filmes proibidos. Também havia sido detido pela polícia, fichado na passeata em revolta pela morte do [do estudante secundarista] Édson Luis, junto ao Guará [Rodrigues] e o Rogério Sganzerla. Passamos três dias presos, tivemos os cabelos cortados, como forma de humilhação.” Entrevista com N. D’Almeida, 30 jun. 2016.

³⁶³ “Já havia pensado antes que não teria diálogos, nem edição de som ou mixagem. Tudo emendado. Só podia fazer o filme desse jeito, era a única forma de fazer. Queria muito fazer um filme mudo também. Pensava em algo da montagem, mas foi o Geraldo que foi o maior responsável.” Entrevista com N. D’Almeida, 30 jun. 2016.

³⁶⁴ “Para a produção do filme chamei um tempo depois o Marcelo França (que mais tarde tornou-se cineasta e produtor) e chamei o Pedro de Moraes para ser fotógrafo, por recomendação da Vera Barreto Leite (ex-esposa dele). Ninguém ganhou nem um tostão. E consegui 9 latas de Ektachrome positivo e uma pequena câmera Rolleiflex 16mm emprestada, fazendo o filme em uma semana. Nem tinha carro, inclusive. O Cláudio Marzo nos emprestou o carro com a direção do Marcelo. Mais tarde o Pedro pediu pra trazer um eletricitista amigo dele, o Peçanha, que esteve presente lá um dia ou dois.” Entrevista com N. D’Almeida, 30 jun. 2016.

³⁶⁵ “Eu tinha a ideia de fazer o que eu jamais tinha visto no cinema. Nunca vi droga no cinema, nunca vi pico na veia no cinema, nunca vi o cara enfiar o dedo no rabo pra sentir o cheiro do próprio corpo, nunca vi ninguém cagando e limpando a merda no córrego, ficarem nuas... O cinema é o império da hipocrisia, o cinema é sempre essa coisa do ‘isso não pode, isso também não pode, isso não fica bem, isso não vai dar certo, se fizer assim não passa, se fizer isso não vai ser exibido, ou você vai ser preso, eles vão te matar, vão te torturar’. O cinema significava essa falta de liberdade. Assim eu queria fazer uma coisa nunca vista. Então você vê, a pintura: você pega o quadro e pinta o que você quiser, do jeito que você quiser, com as cores que quiser e você é livre. Na música você pega um instrumento, toca o que quiser e é livre. Na literatura as pessoas têm uma liberdade absoluta... E por outro lado o cinema não é nada, é essa palhaçada de arte industrial. E tem essa coisa da submissão dos criadores, todos submissos. Todos. Todos de joelhos. [...] E a falta de imaginação associada a isso.” Entrevista com N. D’Almeida, 30 jun. 2016.

Oiticica quando afirma que a inovação e experimentação do filme viria por “necessidade e negação”, mais do que por interesse exclusivo na renovação da linguagem; já se tratava de uma “obra de exílio, [...] livre das ‘obrigações culturais’ que parecem ser uma obsessão dos jovens cineastas brasileiros”.³⁶⁶ Essa produção se inseriria por certo, como veremos na análise, na concepção de Oiticica de uma *subterrânia*, em razão da integração produtiva de características fundamentais, como o seu caráter clandestino; de sua linguagem experimental, de exploração inventiva dos meios à disposição, de interesse pelas atividades comportamentais e renovação das sensibilidades dos espectadores; e, por fim, de resistência à “super paranoia, repressão, impotência, negligência do viver”.³⁶⁷

Além de Paulo Villaça (também o protagonista de *Bandido da Luz Vermelha* e presente em seu *Jardim de Guerra*), que Neville havia conhecido em Belo Horizonte durante uma turnê do ator, o elenco do filme se dividia em dois núcleos não imediatamente relacionados, duas comunidades marginais. De um lado, as prostitutas e crianças que viviam no Manguê, especificamente na “casa” da cafetina e passista Rose Matos e de Pepa, próximas a Oiticica.³⁶⁸ Do outro Maria Gladys e demais frequentadores do Bandeira Dois no bairro de Humaitá (Érico de Freitas, Carlos Guimas, Sérgio Bandeira e outros). Tratava-se de uma pioneira comunidade *hippie*, uma “comunidade

³⁶⁶ H. Oiticica, “Manguê Banguê” (2º Ensaio, 2 jul. 1973), in N. D’Almeida, *Além cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 115. H. Oiticica, ensaio para a apresentação do filme *Manguê Banguê* na Quinzena dos Realizadores no festival de Cannes (3º Ensaio, abr. 1974), in N. D’Almeida, *Além cinema*, op. cit., p. 120.

³⁶⁷ H. Oiticica, “Subterrânia” (1969), in C. Oiticica, *Museu é o mundo*, op. cit., p. 145. Sobre a *subterrânia*, Oiticica acrescentaria: “Para mim a idéia de underground passa a ter um caráter criador, ou seja, uma condição para a criação; toda a forma de criação moderna passa cada vez mais a isso: a *clandestinidade* da criação, que sempre existiu de certa forma, passa a ser de primeira importância, como uma *permanente revolução dos valores fixos*, universalistas: cada cultura-formação, além de sua auto modificação permanente, cria ‘faces novas universais’; depois que vi *Chelsea Girl* de Warhol, convenci-me ainda mais disso: só um artista em Nova Iorque poderia ter feito, ou comunicado, aquele tipo de coisa, etc. vi uns filmes vietnamenses feitos em Hanoi, mostrando a resistência deles aos americanos invasores: aquela forma de resistência, o otimismo permanente deles e a necessidade de *sobrevivência* criam uma forma de cultura revolucionária que se desconhece por aqui, ou se torna incompreensível até que alguém a expresse pelo filme, etc.; é a possibilidade de uma cultura não acadêmica, transformável.” H. Oiticica, carta a Nelson Motta, 29 nov. 1969. #0994/69

³⁶⁸ Waly Salomão assim as descrevia em uma de suas idas ao Manguê com Hélio: “[...] nós fomos para um setor chamado ‘manguê’, que era uma antiga região de manguê do Rio [...] ali no Estácio, a Vila Mimosa, de nome que evoca *la belle époque*, e ele conhecia uma daquelas casas, que quem dirigia era de um lado Rose Matos, filha de Zezé e Oto do Pó, nascida no morro de São Carlos, afilhada do grande Alcebíades (o Bide da dupla musical Bide-Marçal, responsável por obras-primas tais como *Agora é cinza* etc.). Rose era amiga dele e minha amiga, grande passista da Mangueira, que foi casada, foi casada não, teve um caso com um ex-presidente da Mangueira, Roberto Paulino, jornalista e dono da Companhia Cerâmica Brasileira. Então Rose, uma grande passista, uma mulher muito bonita, belíssima, uma verdadeira rainha, uma rainha do balacobaco, era uma das donas dessa casa junto com Pepa, uma ‘boneca’ muito atrevida e despachada. A casa abrigava uns oito, dez ou doze travestis, que iam caçar na zona sul, porque o Estácio é na zona norte” [sic]. Waly Salomão, *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?*, op. cit., p. 58.

germinativa”, de “vivência/criação”,³⁶⁹ como queria Oiticica,³⁷⁰ fundada e organizada pela atriz Célia Azevedo e seu marido, Luiz Carlos Maciel. Esse, por sua vez, já era reconhecido por sua coluna Underground no jornal *O Pasquim*, iniciada em 1969, na qual publicava textos e ensaios culturais de divulgação da contracultura e da cultura *hippie*, incluindo aí textos em torno do comunitarismo e liberdade sexual, assim como ensaios em torno da *marginália*, como o próprio panfleto *Subterrânia*, de Oiticica.³⁷¹

Logo após a filmagem, realizada em março de 1971, Neville mudou-se para Londres “por causa da ditadura, dos filmes interditados”, onde morou de 1971 a 1973, levando o filme consigo.³⁷² Apenas em 1972 o filme foi lá montado por Geraldo Veloso, no mesmo período em que montara *Crazy Love* e *Lágrima-Pantera*, ambos filmados no ano anterior por Júlio Bressane. Antes de ser considerado perdido, em março de 1973 teve a sua única exibição em Nova York, no MoMA, em uma sessão organizada pelo designer Quentin Fiore, colaborador de Marshall McLuhan, para Oiticica e demais amigos que lá estavam (Lee Jaffe, Maria Gladys, Marcelo França, Vera Barreto Leite, Kynaston McShine).³⁷³ Impactado pelo filme, Oiticica irá escrever logo em seguida dois ensaios sobre a obra; e reatará com Neville a parceria, que não pôde ser posta em prática em *Mangue Banguê*, nos *Blocos-Experiências in Cosmococas – programa in progress* quatro dias depois dessa exibição. *Mangue Banguê* é considerado perdido até ser reencontrado em 2003 nos arquivos do MoMA, sendo futuramente restaurado pela mesma instituição.³⁷⁴

³⁶⁹ G. Veloso, *O cinema através de mim: a longa trajetória de Theobaldo Odisseu de Almeida*, op. cit., p. 126.

³⁷⁰ “Há uma necessidade premente de pequenas comunidades, que cresçam, que germinem, assim como a de Timothy Leary nos Estados Unidos – ou a Onan City de Ginsberg – quantos americanos, na maioria jovens, mudaram seu comportamento, estruturam-se e já não aceitam o *american way of life* – viva o marginal! Viva o morro! Viva tudo que seja íntegro – essencial – tudo que ameaça essa sociedade podre – viva o artista que propõe demoli-la!” H. Oiticica, “Balanço da cultura brasileira” (1968), in C. Oiticica, *Museu é o mundo*, op. cit., p. 126.

³⁷¹ Intitulado incorretamente como “Subterrânea”. *O Pasquim*, n. 68, 7-12 out. 1970, p. 15.

³⁷² N. D’Almeida, “Entrevista de Neville D’Almeida a Katia Maciel”, op. cit., p. 298.

³⁷³ “Nessa sessão do Museu de Arte Moderna foi engraçado. Quentin veio especialmente, tava cheia, é, bom, só se ouvia, além do *soundtrack* que tem no filme, que não tem diálogo falado, uma cafunção de pó na platéia incrível, que era uma espécie assim de coisa incidental com a incidência acidental.” H. Oiticica, “HélioTape para Augusto e Haroldo de Campos” (mar. 1974), in S. Cohn, C. Oiticica e I. Vieira (org.), *Hélio Oiticica* (Encontros), op. cit., p. 126.

³⁷⁴ F. Coelho, “A redescoberta de Mangue-Banguê”, in Neville D’Almeida, *Além cinema*, op. cit., pp. 105-107. Segundo Neville, o filme encontrado estava intacto, sendo restaurado em sua íntegra. Geraldo Veloso recorda-se, no entanto, de uma cena de sexo entre Maria Gladys e Érico de Freitas a qual Oiticica também se referia no primeiro ensaio: “PEPA única artista ambiental q se possa ter admiração como a carne de GLADYS corpos q se encaixam GLADYS-ÉRICO como se todo o pieguismo e draminha idiota de cinema brasileiro de ‘arte’ tivesse sido esvaziado pra essência de concreções-cinema [...]”. H. Oiticica, “Mangue Banguê” (1º Ensaio, 9 mar. 1973), in Neville D’Almeida, *Além cinema*, op. cit., pp. 111-112. No envio do

3.5 O filme

Em um plano intensamente granulado, escuro, com algumas interferências luminosas, que nos confirma ter sido filmado com uma câmera 16mm com pouca iluminação natural, vemos as costas de uma travesti de biquíni, que parece lavar louça em uma área de serviços. Logo tem início uma melancólica canção instrumental³⁷⁵ que anuncia os créditos iniciais do filme de Neville D’Almeida, *Mangue Banguê*. Esse é entrecortado por planos aparentemente documentais, do mesmo modo da primeira cena, de travestis em atividades domésticas (**Figura M-1**) e uma mulher negra que amamenta seu filho – trata-se de planos documentais da região do Mangue, no Rio de Janeiro. Após um breve silêncio, a mesma música retorna e vemos, na banda visual, planos entrecortados de um peru, galos e de uma bolsa de valores que poderia se confundir, dada a continuidade da música e de planos sem som direto, com os créditos iniciais. A um longo plano da bolsa de valores em que a câmera gira descontroladamente segue-se, dando-lhe um sentido diegético de plano-ponto-de-vista, brevíssimos planos disjuntivos – como se tivessem sido “montados” na própria câmera, como certa prática de cinema experimental – do personagem de Paulo Villaça, aparentemente com enjoo. A música prossegue, mas na banda visual vê-se as personagens de Maria Gladys e Maria Regina dançando de frente para a câmera, como em um registro amador. No mesmo plano e nos que o sucedem surge um grupo em uma animada roda de violão e tambor, no que sabemos ser a casa onde vivia a comunidade Bandeira Dois.³⁷⁶ Como a música dos planos anteriores permanece, logo percebemos que não se trata mais dos créditos iniciais: o filme é silencioso e será acompanhado até o fim somente por músicas extradiegéticas, muitas delas tocadas em sua íntegra, e que se sucedem sem necessariamente relacionarem diretamente com a montagem visual; como um acompanhamento sonoro improvisado. Essa relativa independência entre banda visual e trilha sonora aproximava-se tanto de

filme à Quinzaine des Réalisateur no festival de Cannes em abril de 1974, encontrava-se uma *still* do filme, creditada a Ivan Cardoso e que pode ser vista no apêndice, da cena em questão entre os dois atores. Nesse mesmo documento encontra-se a informação de que o filme tinha 65 minutos, como futuramente confirmaria Neville d’Almeida em entrevista anterior ao reencontro de *Mangue Banguê*. O filme restaurado possui dez minutos a menos. N. D’Almeida, “Entrevista de Neville D’almeida a Katia Maciel”, op. cit., p. 296.

³⁷⁵ *Coral Del Nord*, de Dilermando Reis. A maior parte das músicas da trilha do filme são desse autor, todas elas do disco *Abismo de Rosas* (1960). Há ainda algumas músicas de capoeira não identificadas.

³⁷⁶ Atentemos também nessa cena para a relação entre a inaudível música intradieética – aqui o samba e em cena seguinte, o rock – e a dança como ato intuitivo e improvisado.

produções contemporâneas de *Mangue Bangue* em Super-8, nas quais dada a impossibilidade de gravação de som direto ou a edição de som na montagem, o autor escolhia improvisadamente discos para serem tocados nas projeções como acompanhamento sonoro ou como nos projetos audiovisuais de Oiticica acima descritos, nos quais previa-se disjunções entre os blocos visuais e sonoros. Como se Neville tivesse buscado acatar, na montagem, a sugestão de Oiticica aos cineastas “marginais” de tocar discos improvisadamente no momento da projeção, “o que daria um caráter de cinema aberto real”, distinto, portanto, da tendência da forma narrativa-representativa-industrial a apresentar a trilha sonora como consubstancial à banda visual.³⁷⁷

Esse procedimento embutido na montagem de *Mangue Bangue* podia dever também a outra mídia híbrida e tipo de apresentação pública de grande presença no campo das artes visuais brasileiras na década de 1970, denominado por parte de seus praticantes como “audiovisual”.³⁷⁸ Esse combinava a projeção automática de *slides* com uma banda sonora pré-gravada em fita magnética – de modo precário como no filme –, variando-se em termos de sua sincronia.³⁷⁹ Como possível “estrutura aberta”,³⁸⁰ os “audiovisuais” variavam em termos da aleatoriedade ou não da pré-formatação das relações entre *slides* e entre trilha sonora, assim como das possíveis interferências intencionais ou acidentais no momento da projeção, dadas principalmente pela variação de foco de luz, escurecimento e uso de mais projetores.

Vemos na montagem de *Mangue Bangue* uma tentativa de emulação de um aspecto dessa estrutura aberta, a já descrita dessincronização e relativa aleatoriedade das bandas visuais e sonoras – o que irá funcionar também nas futuras *Cosmococas*. Secundariamente, o filme também compartilharia com alguns desses “audiovisuais”, assim como com diversas outras experiências em mídias audiovisuais, da ênfase na dimensão plástica dos planos/*slides*, da recusa dos diálogos e da tendência à descontinuidade entre segmentos visuais e à uma organização rítmica.

³⁷⁷ H. Oiticica, carta a Rubens Gerchman e Ana Maria Maiolino, 1969. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0983/69

³⁷⁸ Para mais detalhes, cf. Frederico Morais, “Audiovisuais”, in Glória Ferreira (org.), *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, pp. 391-394; Aracy Amaral e Roberto Moreira Cruz, *Expoprojeção 1973/2013* (cát.). São Paulo: Sesc, 2013.

³⁷⁹ Como lembramos, no encontro entre os dois artistas o uso de *slides* como possível recurso expressivo os interessava mutuamente. O cineasta também pretendia nesse período realizar um filme de *slides*. Cf. N. D’Almeida, “Entrevista de Neville D’almeida a Katia Maciel”, op. cit., p. 298. Também lembremos do uso do filme Ektachrome 16mm reversível nesse *Mangue Bangue*, frequentemente utilizado para *slides* e futuramente utilizado nesse dispositivo na retomada da parceria dos dois artistas nas *Cosmococas*.

³⁸⁰ F. Morais, “Audiovisuais”, op. cit., p. 393.

Apontando-se novamente para o interesse em *Mangue Banguê* de hibridização da forma cinema com práticas e procedimentos em mídias então experimentadas por artistas visuais e fotógrafos, encontramos nessa sequência no *Bandeira Dois* uma outra convergência. Como veremos repetido em outras cenas, e discutiremos em maior profundidade, o modo de construção e o conteúdo dessa sequência se aparentam também ao de um registro familiar, um filme amador, como aqueles realizados no formato Super-8 nesse mesmo período por diletantes e artistas interessados na nova mídia que se popularizava. No registro amador, como parece ser o caso aqui, se coloca em jogo principalmente o próprio prazer da filmagem, “um prazer cinematográfico de cinema”³⁸¹ e algum interesse no registro de uma intimidade, que importam mais do que os possíveis aspectos sintáticos e simbólicos que essa cena também poderia evocar.³⁸²

Após um novo plano documental das travestis – que conversam sem que possamos entender o que dizem –, segue-se um novo plano de um galo de briga, que irá entrecortar todo o filme. **(Figuras M-2 e M-3)** Inicialmente, os breves planos de galos parecem se associar diretamente às discussões entre os corretores da bolsa de valores, em um sentido irônico. No entanto, como aqui, também na montagem os galos de briga serão associados aos demais “universos” do filme, sejam as travestis no *Mangue*, os *hippies* ou o personagem de Paulo Villaça. Nesse sentido, os planos dos galos seriam elementos de uma incomum “montagem de atrações”, como preconizado por Eisenstein: blocos de ações exteriores à composição e ao enredo vivido dos personagens justapostos aos demais blocos independentes com “o objetivo preciso de atingir um certo efeito temático final”.³⁸³ O objetivo aqui nos parece ser o de reforçar, de modo positivo, a animalidade dos personagens de todos esses universos e a jornada do protagonista a esse estado animal. Mas a principal função dessas justaposições nos parece ser, no entanto, de pontuar e organizar o ritmo da montagem do filme até o seu desenlace final, intermediando a alternância “musical” entre as duas séries semificcionais e a documental.

³⁸¹ H. Oiticica, “Mangue Banguê” (1º Ensaio, 9 mar. 1973), op. cit., p. 112.

³⁸² Como veremos no próximo capítulo, essa aproximação ao filme de família, característico de certo cinema experimental, será também de grande importância para a produção em Super-8 de Oiticica e, principalmente, para *Lágrima-Pantera*, o filme de Bressane inspirado por esses filmes-limite entre experimentação e registro amador.

³⁸³ Serguei Eisenstein, “Montagem de atrações”, in I. Xavier (org.), *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008, p. 191. Neville reivindicava a montagem posta em prática em *Mangue Banguê* por Geraldo Veloso como “eisensteiniana”. Entrevista com N. D’Almeida, 30 jun. 2016.

Em momento seguinte têm-se o primeiro plano, no qual o próprio diretor do filme aparece, de frente para a câmera. Em um plano fixo de dois minutos, no quintal do Bandeira Dois, este fuma um cigarro de maconha, encara o espectador e grita repetidas vezes com uma raiva e desespero intensificados pelo silêncio da trilha sonora. **(Figura M-4)** Esse grito desesperado do diretor em seu próprio filme não se conecta de imediato com os planos que o antecedem, podendo talvez direcionar-se aos planos que o sucedem, nos quais vemos o protagonista novamente na bolsa de valores. Poderia ser interpretado como expressão da aversão ao mundo burguês simbolizado nessa e nas demais sequências em que surge o protagonista (Paulo Villaça), que por sua independência parece indicar uma dimensão inarticulada e aberta de abjeção. Como veremos, essa sequência irá se conjugar a demais cenas nas quais vem a primeiro plano a pura expressão do horror – cena recorrente nas produções “marginais”.³⁸⁴ Como nas demais, essa sequência busca interpelar diretamente o espectador, de forma frontal e agressiva, rompendo-se com uma possível relação contemplativa deste com o que é posto em cena. Assim, consonante com práticas artísticas tropicalistas e pós-tropicalistas, em que o grupo Oficina tem destaque, busca-se um efeito de incômodo e repulsa no espectador – tomado como pertencente à classe média – que não mais é convocado a se identificar com os personagens ou ser conduzido por uma narrativa ilusionista, mas interpelado a despertar-se de sua passividade por meio do choque.

O vínculo catártico, próprio à narrativa clássica não se estabelece e, em seu lugar, se instaura uma relação em que o espectador se sente incomodado pelo deboche-agressivo, não conseguindo projetar sentimentos agradáveis no ficcional representado. A fruição poderá novamente se instaurar a partir de uma elaboração intelectual (não mais baseada na identificação catártica) que considere instigante a imagem do abjeto e do berro despropositado e gratuito.³⁸⁵

Na sequência seguinte se encadeiam na montagem os dois universos principais do filme. No primeiro, a personagem de Maria Gladys prepara uma grande porção de maconha na comunidade *hippie*. No segundo, documenta-se, com atenção aos pequenos

³⁸⁴ “O horror com seu lado grotesco, com seu lado repulsivo, seu lado de terror, é um dos elementos característicos do Cinema Marginal. O horror sem medida, que atinge a tudo e a todos, e que tem em sua imagem exemplar o berro histérico e convulsivo, que percorre de ponta a ponta os filmes marginais.” “A imagem do berro nos aparece como o significante característico do horror. Longos e exasperados, costumam interromper o desenvolvimento linear da narrativa para serem significados detidamente. O berro histérico e convulsivo aponta em direção aos fantasmas mais arcaicos de dilaceramento do ego presentes no sujeito.” F. Ramos, *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*, op. cit., pp. 118-119;120.

³⁸⁵ Id., *ibid.*, p. 121.

detalhes, a personagem de Lana do Mangue preparar pacientemente, triturando, fervendo e, enfim, injetando anfetamina, o que é entrecortado por breves planos de galos de briga. **(Figura M-5)** Pode restar algo da busca pelo choque do espectador acima discutido nessa descrição pormenorizada de uso de droga injetável, apesar do sentido de agressão presente anteriormente parecer estar apaziguado; o consumo da droga não surge como algo abjeto como demais representações no filme, mas como mais um dos elementos cotidianos a serem registrados no universo do Mangue. Antecipando as *Cosmococas* em certo sentido, a representação do uso de drogas em *Mangue Bangue* surge como signo de resistência passiva dos marginalizados frente às convenções burguesas e, mais especificamente, como melhor veremos na análise de outras cenas, como práticas de lazer como ativante não repressivo, *suprasensorial*, em contraposição ao trabalho alienado.

Em sequência seguinte, delimitada pela canção “Noite de Lua”, vemos a personagem de Maria Gladys caminhando pela rua, tomando um café e, ao fim, com flores no cabelo, chorando de frente para a câmera por mais de um minuto. **(Figura M-6)** Esse plano-retrato remete àquele em que Neville nos encarava anteriormente, como mais um signo de impotência desesperada, guardando semelhanças também com os *screentests* warholianos. Mas pode ganhar outro relevo, dado que as ações da Gladys nessa sequência são entrecortadas pelo plano-retrato da mulher que amamenta o filho e retratos pintados de uma mulher e de Jesus envolto por flores.³⁸⁶

Após um intervalo marcado por um plano em que se mostram os galos de briga, apresentam-se novamente as cenas iniciais das travestis, agora em detalhes, como uma continuação. A câmera se movimenta na mão do operador pelo espaço do Mangue, atentando-se para os corpos das travestis em atividades domésticas aparentemente espontâneas. **(Figura M-7)** De um plano frontal de uma das travestis, que tanto pela proximidade da câmera ao corpo quanto pela textura do filme reforça o aspecto tátil da imagem, passa-se inadvertidamente a uma das crianças que observam a filmagem. Vemos em um plano ainda mais granulado, com pouca luz ambiente, algumas crianças, filhos de prostitutas que trabalhavam no Mangue, até a câmera enquadrar, em primeiríssimo plano, uma dessas crianças a trocar olhares com o operador e a câmera. **(Figuras M-8 e M-9)** Essa cena, marcadamente documental, integra as personagens ao espaço do Mangue, um ambiente arruinado, precário, como a captação pela câmera.

³⁸⁶ Sabendo-se que o retrato é da mãe da atriz, como confirmado por Neville, a cena se fecha em um significado mais preciso.

Apesar de pouco incomuns dentro do panorama do cinema moderno, mesmo do Cinema Novo brasileiro, a inserção de planos marcadamente documentais como esses fazia o filme se distinguir da produção “marginal” produzida no mesmo período, caracterizada pela estilização narrativa, pela absorção de elementos do cinema de gênero e o excesso performático de seus atores, que os distanciava dos parâmetros realistas mais caros à produção cinemanovista. O documentário, como lembra Ramos, seria completamente abandonado no que ele denomina “estética marginal” em prol de um “intenso caráter ficcional de seu universo diegético [...] marcadamente fantasista”.³⁸⁷ Não é o que vemos em *Mangue Bangue*, não somente pela recorrência desses planos do Mangue como por certa ênfase documental, de registro de ambientes e comunidades reais nos segmentos semificcionais em que performam os personagens do filme, como o Bandeira Dois e a bolsa de valores. Nesse sentido, dentro da filmografia “marginal” se aproximaria de *Lágrima Pantera*, no qual seria também enfatizado o caráter documental de suas tomadas; no entanto, como veremos em detalhes no próximo capítulo, mais em razão da tibieza dos elementos ficcionais e de formalização de uma diegese do que de um esforço de registro de espaços e comunidades reais.

Se o encontro com essas personagens do Mangue por Neville foi determinado pela aproximação com Oiticica, no sentido de uma repetição, ainda que tímida, de sua experiência de “deslocamento social” e pelo mesmo interesse nas figuras dos marginalizados, principalmente pelo que representavam como contraponto aos valores burgueses, o modo de representação dos dois se distinguia. A começar por esse olhar documental sobre o Mangue, alheio aos interesses do artista e mesmo ao seu entendimento sobre esses trechos no filme de Neville. Se concordamos com Oiticica que *Mangue Bangue* não é um rele “documento naturalista vida-como-ela-é ou busca de poeta artista nos puteiros da vida”, resta um aspecto documental, de registro dos signos indiciais, como ambicionado na fotografia “artística” ou “documental”, recusado pelo artista em seus trabalhos com essa mídia.³⁸⁸ Por certo interessa a Neville em *Mangue Bangue*, principalmente nessa sequência, “gadunhar a plasticidade sensorial do ambiente que quer como se fora ‘artista plástico’”, operando a câmera “como uma luva sensorial

³⁸⁷ F. Ramos, *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*, op. cit., pp. 126;131.

³⁸⁸ H. Oiticica, “Mangue Bangue” (1º Ensaio, 9 mar. 1973), op. cit., p. 111.

pra tocar-cheirar-circular”, o que se coaduna à variação intensa da textura do filme.³⁸⁹ Vem a primeiro plano assim a potência plástica e afetiva dos corpos, luzes e do espaço captados, trazidos à cena como efêmeras “frestas-fragmentos filme-som de elementos concretos”, organizadas mais em razão de uma lógica dessas intensidades do que pelas relações entre os “fatos” ou uma narrativa.³⁹⁰ Mas isso não anula, no entanto, a ambição documental coexistente. Permanece aí um interesse na representação fotográfica do mundo e dos fatos, no registro imprevisível de um ambiente real e da integração desses corpos no espaço físico do Mangue, a ser devolvido ao espectador ainda como captação direta e vivida de eventos, como se “arrancados” do fluxo da vida.

Também distante do discurso e prática artística de Oiticica, há um tom melancólico na contemplação do cotidiano e ambiente em ruína do Mangue, reforçado pela música de Dilermando Reis, pela iluminação soturna e pela intercalação de planos de encenação do desespero dos personagens semificcionalis. Desse modo, na fatura geral do filme os segmentos documentais como esse acabam por se integrar ao polo discursivo de desesperança melancólica, portanto passiva diante da conjuntura política opressiva ou das obrigações do trabalho alienado, superadas efetivamente apenas ao fim pela ação dos personagens semificcionalis. Apesar da dignidade conferida aqui aos retratados, os marginais sociais, a esses não é dado o poder de ação inconformada, o dom da violência libertadora, e a vitalidade do gesto identificada anteriormente por Oiticica nos marginais. E que ainda pode mover os personagens *hippies* e o protagonista, mesmo que aplacada pelo clima “barra pesada” do período. Contemplados em breves “frestas-fragmentos”, em uma relação pacífica com a câmera, os marginais do Mangue, em sua representação, contrastam assim com a vivacidade dos demais personagens, que podem errar mais livremente pelo espaço e confrontar continuamente o ponto de vista da câmera em longos planos-sequência.

A representação das travestis que moravam no Mangue, as “Pepa’s Girls” como as chamava Oiticica, contrastava também com a representação do travestismo tornado

³⁸⁹ H. Oiticica, “Bloco-experiências in Cosmococa: programa in progress” (3 mar. 1974), in Sabeth Buchmann e Max Jorge Hinderer Cruz (orgs.), *Hélio Oiticica & Neville d’Almeida: Cosmococa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014, pp. 96-97.

³⁹⁰ H. Oiticica, “Mangue Banguê” (1º Ensaio, 9 mar. 1973), op. cit., p. 111. “NEVILLE era e é o ideal MANGUE-cineasta — porque? — nem aristocrata-idealista demais nem naturalista-banal: certo-justo bom-nonsense pra se jogar na situação q é nele cinema: nisso circunstancial: dando adeus às sérias banalidades do cinema sério brasileiro ao bullshit literário de filósofos de província: tricks de situação: achados e perdidos.” H. Oiticica, “Clouds in my Coffee” (Carta a Daniel Más), 18 fev.-6 mar. 1973. #0481/73

frequente nas produções audiovisuais do artista na década de 1970, como no Super-8 *Agrippina é Roma-Manhattan* (1972) e na não narração *Neyrótica* (1973), por sua vez motivados por trabalhos similares de Andy Warhol e Jack Smith.³⁹¹ Se importava ao artista a autorrepresentação performática do travestismo, a experimentação subjetiva pela máscara, a ambiguidade e indefinição dos corpos e de suas imagens e, por fim, o realce de uma sexualidade nos gestos e figurinos, em *Mangue Banguê* persistia, como já dito, um naturalismo documental na aproximação com esses corpos, destituídos de suas potências performativas e sensuais. Esse contraste se acentua pela atenção à rotina doméstica e banal dessas personagens, desglamorizada, associada mais imediatamente à miséria social do ambiente em seu entorno e simbolicamente, por vezes, à animalidade dos galos de briga.

Em seguida, tem-se um longo plano-sequência de sete minutos, no qual Neville, Gladys e o músico Damião Experiência enrolam e fumam um cigarro de maconha, comem uma maçã roubada de um mercado em cena anterior, tiram a roupa, fingem brigar etc., da mesma forma como anteriormente registrava-se a comunidade *hippie*. A câmera se desloca pela casa,³⁹² passa pelos pôsteres de bandas de rock, ora se afasta e se aproxima dos personagens, que frequentemente olham e interagem com ela. **(Figuras M-10 e M-11)** Na banda sonora têm-se o restante da canção de Dilermando Reis iniciada anteriormente, um longo silêncio e então um rock instrumental que se aproximaria enfim do universo retratado, terminando logo após a sequência. A presença totalmente desinibida da câmera, do próprio diretor e demais atores em cena, captados em um momento de intimidade, reforçam a filmagem como uma brincadeira, como o registro

³⁹¹ A influência se evidencia no trabalho de Oiticica, para além de seus próprios depoimentos e escritos, na participação e representação “tropicamp” da *drag queen* Mario Montez em *Agrippina*, que o artista chamava de “travesti do Warhol” e foi revelada no cinema nos primeiros filmes de Smith. Christine Nazareth *apud* Marcos Bonisson, *Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978): Experiência em campo ampliado*, 2010. 127f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010, p. 211. “Pepa’s Girls” era uma referência e comparação direta com as “Chelsea Girls” de Warhol.

³⁹² Tratava-se da casa de Damião (ou Daminhão Experiência, Daimeão Experiência etc.), uma possível “ponte” entre os dois universos marginais do filme: tendo trabalhado como cáften na região do Mangue, Damião também teve prodigiosa e prolífica carreira como músico naif-experimental-psicodélico, sob a inspiração da banda ícone da cultura *hippie*, Jimi Hendrix Experience. Ao fim dos anos 1960, estava próximo dos artistas marginais, como Torquato Neto, Jards Macalé e Oiticica: “lembro q conheci DAMIÃO há 3 anos no MANGUE: apresentei-o a [Jards] MACALÉ q o achou engraçado: eu o adorei: HENDRIX e gritos-pulos-cair no chão”. H. Oiticica, “Clouds in my Coffee” (Carta a Daniel Más), 18 fev.-6 mar. 1973.

amador dessa “família” marginal em um encontro improvisado.³⁹³ *Mangue Banguê* se aparenta nessa sequência a um filme de família, no qual se flagram momentos fugidios de lazer de seu autor e amigos que “interpretam” a si mesmos. Como observava Ramos em relação a algumas produções “marginais”, há uma tendência, justificada pelo clima evidenciado de envolvimento afetivo entre a equipe do filme e de abertura à criação coletiva e improvisação, da filmagem voltar-se a si mesma, contemplando em planos alongados indefinidamente a interação dos que se apresentam em cena.³⁹⁴

O ato de filmar aparece como um ato essencialmente lúdico e a representação encontra sua validade na medida em que proporciona prazer aos que a realizam. A tendência dos marginais é, então, evoluir cada vez mais em direção a essa produção “familiar”, desvinculada de qualquer relação mais efetiva com os ditames e necessidades do mercado exibidor.³⁹⁵

No entanto, nessa cena não temos a “gratuidade ou falta de objetividade” do filme amador, como observava Oiticica, na medida em que possui, como veremos, um intencional propósito reflexivo e, a partir dessa mesma ludicidade da encenação, busca atentar-se à dimensão plástica dos corpos em transformação.

O artista observava no contexto geral da obra, mas que encontraríamos mais solidificado nesses fragmentos “amadores” desconectados, uma tendência de seu autor à experimentação, entendida como uma nova posição processual (“como bem diz JOHN CAGE: experimentar não é mais preparar algo para um resultado acabado mas já algo em si: um processo q se junta [mais] ao comportamento do indivíduo do que à contemplação – prazer do acabado”).³⁹⁶ Nesse sentido, guardaria semelhanças com produções do *underground* norte-americano, como o filme aqui diversas vezes citado *Chelsea Girls*, nos quais a atenção do realizador desloca-se somente para o processo da filmagem, que registra “atos espontâneos de criação”, dispensando a pós-produção ou montagem em uma forma acabada. Como esses cineastas que emulavam esse “amadorismo” da encenação, Neville afirmaria aqui também uma posição em prol de “inerente inutilidade

³⁹³ Poder-se-ia dizer, como Parente, que nessa cena “o encontro é a falha pela qual os personagens, como também o próprio filme, atravessam a linha que separa a ficção do real, o filme do não filme”. André Parente, *Narrativa e modernidade*. Campinas: Papirus, 2000, p. 123.

³⁹⁴ F. Ramos, *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*, op. cit., p. 94.

³⁹⁵ Id., *ibid.*

³⁹⁶ H. Oiticica, “Mangue Banguê” (2º Ensaio, 2 jul. 1973), op. cit., p. 114.

dos distintos fragmentos que constituem o trabalho como processo”³⁹⁷ contra a sua possível fatura final como resultado objetificável. Assim, para o artista, *Mangue Banguê*

como “resultado” mostra q não é resultado (ou aboutissement) da afluência criativa (como GODARD / PICASSO / STRAVINSKY) mas proposição fragmentária de linguagem – necessidade q resultou dos restos magros de gratuidades levianas de prazer de filmar (quase home – movie hippie – turístico – em família) e q só tem razão de ser de ter sido montado apresentado e proposto como filme porque uma necessidade vital maior o comandou: a independência de fragmento pra fragmento e mesmo a repetição de cortes/ meta-comentários para o galo-briga mostra a simplicidade magra e necessária da não preocupação em conscientizar a linguagem-cinema em termos de inovação formal (se bem q termine por sê-lo no todo) mas em termos de concretização necessária q define uma posição de insatisfação do autor com a própria linguagem e como q poderia ser pensamento sobre essa linguagem.³⁹⁸

Discutiremos mais profundamente essa posição de Oiticica em relação ao filme como um todo, ressaltando aqui a importância do caráter de “*home movie hippie*” dessa cena como busca de desviar-se da forma cinema convencional. Nessa sequência, como em outras, não se esconde o aparato cinematográfico; pelo contrário, os atores olham e se direcionam diretamente à câmera, rompendo e questionando explicitamente com as convenções ilusionistas do cinema ficcional hegemônico. O próprio ato de filmar se integra assim à cena, tornando evidente os rastros de sua presença. O que certamente seria considerado como uma imperfeição ou desleixo em um filme ficcional se apresenta aí explicitamente, não somente reforçando o seu caráter “documental”, mas também questionando a imaginária “quarta parede” do cinema ao se quebrar o isolamento entre mundo diegético e olhar do espectador. Já como em grande parte do cinema moderno, principalmente aquele de inspiração brechtiana, objetivava-se com esses procedimentos reflexivos interpelar o espectador para uma postura mais ativa na fruição do filme, como também pretendia Oiticica em suas proposições, audiovisuais ou não.

Esse plano-sequência seria também o mais representativo no filme do que Oiticica denominaria “situações-limite”; tomadas de “não narrativas” nas quais a improvisação dos atores e não atores organizam a cena. A nosso ver, essa e algumas outras cenas do filme se integravam à certa tendência cinematográfica dos anos 1960 que futuramente Deleuze situaria como um “cinema do corpo”.³⁹⁹ Esta tendência, caracterizada pela atenção aos corpos em cena, reuniria e aproximaria diferentes cinemas, como aquele de

³⁹⁷ C. Basualdo, “Waiting for the internal sun: notes on Hélio Oiticica’s quasi-cinemas”, op. cit., p. 45.

³⁹⁸ H. Oiticica, “Mangue Banguê” (2º Ensaio, 2 jul. 1973), op. cit., p. 115.

³⁹⁹ Gilles Deleuze, *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990, pp. 227-266.

Andy Warhol e certos cineastas independentes que se apropriariam de determinadas possibilidades dadas pelo cinema direto, como Shirley Clarke e John Cassavetes. Indica-se que nesse cinema buscar-se-ia dar a ver as transformações dos corpos na duração da cena, sem a necessidade de mediação de uma intriga ou de um fim simbólico. Para o objetivo proposto, como observa Deleuze, esses filmes operariam diferentes estratégias, como ao se constituírem em uma atenção obsessiva ao corpo cotidiano, no sentido de dar a ver algo não perceptível na cotidianidade (como em Warhol) ou, como nos parece ser o caso dessa e outras cenas de *Mangue Banguê*, ao construir uma cerimônia de qualquer tipo – iniciática, litúrgica, paródica, violenta ou simplesmente sem propósito, como nessa cena –, de modo a enfatizar, nesse processo, as atitudes e posturas dos corpos desses atores, a passagem de um estado a outro nesse encontro improvisado, sem se referenciar por uma intriga ou por alguma propriedade abstrata.⁴⁰⁰ Nesse cinema há a tendência de que os acontecimentos e personagens não devam preexistir ao filme, a partir das indicações de um roteiro, da estruturação narrativa etc., mas constituir-se no próprio encontro possibilitado pela filmagem, como em um documentário de cinema-direto. Como se as personagens fabricassem a si próprias, se ficcionalizassem, à medida que os atores improvisam diante da câmera, tendo a filmagem o papel de *revelador* das atitudes corporais e de seus encadeamentos. Esses “cineastas do corpo” não buscariam a identidade dos personagens (seja real ou fictícia), mas apreender, no encontro entre câmera e atores, as marcas do tempo nos corpos. Como nessa cena do filme, e repetida nas cenas seguintes em que os personagens desnudam-se e performam de frente para a câmera, a atenção às transformações dos corpos ao improvisarem se sobrepõe aos encadeamentos da intriga e a uma possível dimensão ficcional que estes atores também encarnavam ou poderiam encarnar (a personagem de Damião, por exemplo, não adquire qualquer importância no possível enredo do filme).

Esse “ritual” sem propósito filmado se alimentaria assim das relações imprevisíveis entre os atores, tornados aqui algo como os “participantes” de uma estrutura germinativa de Oiticica. De certo modo, a cena funciona como pretendia o artista em suas *Manifestações Ambientais* ou nos *quase-cinemas* aqui antecédidos: uma tênue estrutura processual, “germinativa”, de abertura radical à espontaneidade dos atores-participantes, às suas atividades corporais lúdicas. A vivência do participante animaria essas estruturas

⁴⁰⁰ Id., *ibid.*, p. 231; A. Parente, *Narrativa e modernidade*, op. cit., p. 106.

imprevisivelmente, sendo que a subjetividade, a espontaneidade e a imaginação criativa daquele daria outra dimensão à proposta apresentada. Seria uma espécie de “autoteatro”, no qual não haveria por parte dos participantes “a urgência de criar nada: a autoperformance de cada um, seria a tarefa-goal que liga tudo”.⁴⁰¹ O interesse concentraria-se também, como nas *Manifestações Ambientais* e futuramente nas *Cosmococas*, nos comportamentos, nos modos como a situação criada poderia atuar na “ampliação da consciência, liberação da fantasia, renovação da sensibilidade” –, o que se coadunava inevitavelmente às práticas contraculturais.⁴⁰² Uma antiarte como “pura disponibilidade criadora, ao lazer, ao prazer, ao mito de viver” em oposição ao “lazer como dessublimação programada que sustenta períodos-hora de trabalho-produção alienado”.⁴⁰³ Ou, como definiria, como *Crelazer*, um

lazer criador (não o lazer repressivo, dessublimatório, mas o lazer usado como ativante não repressivo) [...] Os “estados de repouso” seriam invocados como estados vivos nessas proposições, ou melhor, seria posta em xeque a “dispersão do repouso”, que seria transformado em “alimento” criativo, numa volta à fantasia profunda, ao sonho, ao sono-lazer, ou ao lazer-fazer não interessado.⁴⁰⁴

Certa renúncia à produção individual do artista estaria assim prevista por estas estruturas materializadas como “exercícios para o comportamento”, colocando o coletivo também como sujeito da criação. O papel do artista neste jogo seria, assim, o de catalisar as vivências, as “energias não opressivas” de uma “comunidade germinativa” ou “grupo aberto”, por meio de uma “nucleização organizada”.⁴⁰⁵ Um “grupo aberto”, como o

⁴⁰¹ H. Oiticica, Anotações para serem traduzidas para o inglês: para uma próxima publicação (1 set. 1971). #0271.71

⁴⁰² C. Favaretto, *A invenção de Hélio Oiticica*, op. cit., p. 127.

⁴⁰³ H. Oiticica, “Perguntas e respostas para Mário Barata” (15 maio, 1967), in L. Figueiredo (org.), *Aspiro ao grande labirinto*, op. cit., p. 100. H. Oiticica, “Mundo abrigo” (16 jul. 1973-27 out. 1973), p. 8. Essa conceituação e oposição se baseava principalmente, incluindo em sua linguagem, como nota Basualdo, nas leituras de *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud* (1955) e *Homem unidimensional: a ideologia da sociedade industrial* (1964), de Herbert Marcuse, que certamente tiveram grande importância para Neville, assim como para toda a cultura *hippie* e a arte de vanguarda brasileira do período. De modo bastante resumido, pode-se apontar como fundamentais para o discurso e prática desses artistas a discussão de Marcuse sobre alienação no trabalho e a sociedade de consumo como um todo, e a possibilidade de liberação do indivíduo pela reconquista do corpo. Também nos parece essencial a esses a discussão sobre os grupos minoritários e marginalizados da sociedade industrial como efetivos “sujeitos revolucionários”, substituindo o proletariado como agentes transformadores da história, pois não conciliados com o *status quo* e o sistema de dominação.

⁴⁰⁴ H. Oiticica, “A obra, seu caráter objetal, o comportamento” (1968), in C. Oiticica, *Museu é o mundo*, op. cit., p. 141.

⁴⁰⁵ H. Oiticica, “A trama da terra que treme (o sentido de vanguarda do grupo baiano)” (set. 1968) e “Balanço da cultura brasileira” (1968), in C. Oiticica, *Museu é o mundo*, op. cit., pp. 120 e 127.

Bandeira Dois ou dos “participantes” dessa cena, já que se trata de “um grupo em que participem pessoas ‘afins’, isto é, cujo tipo de experiências sejam da mesma natureza”, que tem como ponto comum a predisposição a admitir “a direta interferência do imponderável: a desconhecida ‘participação coletiva’”.⁴⁰⁶ Algo como o “ambiente total comunitário do *Crelazer*”, um lugar-lazer, em que uma comunidade poderia crescer sem repressões, que Oiticica ambicionava pôr em prática a partir de 1968 junto ao seu “grupo-Rio”. Era aí ensaiado o que denominaria *Barracão*, apesar do clima repressivo, antes do redimensionamento do projeto pelo artista nos *ninhos* em Londres e em sua casa em Nova York.⁴⁰⁷ Próximo à sensibilidade contracultural e às comunas *underground* como a do Bandeira Dois, a proposta do *Barracão*, no entanto, se diferenciaria dessas pela possível mobilidade do grupo e por uma tentativa de “representação livre da estrutura familiar”.⁴⁰⁸

Voltando-se à análise das sequências do filme, em seguida a essa cena de improvisação vê-se de modo mais evidente na montagem a contraposição entre dois universos antitéticos apresentados, a bolsa de valores e os distintos marginalizados – entre eles os *hippies* do Bandeira Dois, as travestis e crianças do mangue. De um lado, planos descontínuos de Paulo Villaça na bolsa de valores, ainda em aparente mal-estar, são entrecortados pelos planos de galos de briga. Do outro, Maria Gladys tira a roupa de frente para a câmera – jogando inclusive os seus sapatos em direção a ela – e parece retirar de

⁴⁰⁶ H. Oiticica, “Apocalipopótese” (18 ago. 1968), in C. Oiticica, *Museu é o mundo*, op. cit., p. 111. Em 1968 Oiticica escrevia, comentando as famosas vaías recebidas por Caetano Veloso em eliminatória de Festival da Canção no TUCA, que “seria urgente e necessário ao grupo a criação de um teatro experimental, ou simplesmente de um recinto onde pudessem fazer experiências com o público, como se fazem pelo mundo afora, principalmente a experiência interior grupal ‘consigo mesmo’ [...] É quase suicida procurar romper o que já está podre, inclusive muito do que poderia ser comunicado perde-se: a solução que é ainda a mais eficaz é essa espécie de nucleização organizada, se bem que expostas sempre à sabotagem, poderão assumir um caráter próprio e terão mais força do que os atos de heroísmo isolados. Como dizia-me José Celso, hoje em dia fazer teatro no Brasil é arriscar diariamente a vida, heroicamente. E nas artes plásticas? Creio que se fizer, hoje, as experiências a que me venho conduzindo, em público, serei linchado. Daí a necessidade de grupos, a que denomino ‘comunidades germinativas’, de certo modo segregadas ‘dentro’ da sociedade (dentro e não fora, à espera de dias melhores) dispostas a ‘virar a mesa’ a qualquer custo”. H. Oiticica, “A trama da terra que treme (o sentido de vanguarda do grupo baiano)” (set. 1968), op. cit., p. 120

⁴⁰⁷ H. Oiticica, “Mundo abrigo” (16 jul. 1973-27 out. 1973), p. 9. “Na verdade como eu pensara e quisera não foi: a situação geral de desintegração do q é experimental no Brasil tornou impossível e suicida a experiência: e me fez ver algo: q o sentido e a natureza do projeto BARRACÃO é a de *estrutura adaptável* e cujas origens e diretivas podem dar origem e erigir a experiência em outras circunstâncias não limitada a lugar ou tempo; se o q houve no BRASIL castrou a experiência ainda em projeto ela como semente q é não se limita a essa circunstância-limite: ela é *circunstância aberta: projeto circunstancial*: que é a natureza mesma dela: se o lazer tomado como experimentalidade está submisso a circunstâncias de ordem social-ético-política ao dia-a-dia na própria sequência de vida dos indivíduos q nela se envolvem e q nem se sabe se é sequer possível ser experimentado mesmo nos princípios gerais e mesmo q de modo superficial seja abordado então não se pode querer limitá-lo a programa limitado a *deadlines* mesmo q amplas: é *programa pra vida*: é programa q se discute e no qual a discussão da razão de ser dos valores deva ser constante.”

⁴⁰⁸ H. Oiticica, “Mundo abrigo” (16 jul. 1973-27 out. 1973), p. 9.

sua vagina um rolo de papel, do qual lê seguidamente algumas palavras incompreensíveis de frente para a câmera.⁴⁰⁹ Como na cena anteriormente citada e em algumas cenas seguintes, interessa nesse plano sobretudo registrar, mesmo que brevemente, a gestualidade da atriz, que parece se divertir junto à câmera na leitura das palavras e na filmagem.

Os planos de Paulo Villaça tem continuidade em uma longa sequência – paradigmática do modo de representação da aversão nos demais filmes “marginais” – na qual o personagem vomita continuamente até, sem forças, cair e rastejar na lama. (**Figura M-12**) Como em demais produções “marginais”, como *Copacabana Mon Amour* (1970) e *Perdidos e Malditos* (1970), esse ator era convocado a representar, como novamente observava Ramos, a exasperação do personagem que encenava, demonstrando “uma capacidade singular para expressar nos berros e em sua expressão facial a dimensão do inmensurável horror”.⁴¹⁰ Aqui voltado mais diretamente ao trabalho alienado e à vida burguesa representados na bolsa de valores. Logo em seguida, têm-se o início da regeneração desse personagem da vida como corretor da bolsa, a partir do encontro com a personagem de Gladys e sua introdução ao LSD. A “parábola da emancipação pessoal e social” do protagonista, sua “revolução existencial” ou *drop out* – da rejeição física ao mundo burguês e ao trabalho alienado em direção ao *desbunde* – aproxima-se, assim, do seu desfecho.⁴¹¹

Vemos constituída no mundo ficcional do filme a alternância que Ramos identificava como antinomia básica do dito “cinema marginal” entre uma “curtição” e o “horror”.⁴¹² O primeiro termo referia-se a uma nova relação com o prazer, como apresentado em relação ao *Crelazer* de Oiticica, ligado diretamente à cultura *hippie* norte-americana, em que as atenções do sujeito voltam-se essencialmente ao seu próprio corpo e a sua liberação imediata. Esse *desbunde* identificava-se assim, em oposição tanto à moral burguesa, à ditadura, e certo quadro ideológico da esquerda brasileira, ao uso de drogas, sexo livre, vida comunitária, o lazer sem finalidade etc., possíveis apenas fora

⁴⁰⁹ Neville afirma que seriam palavras afins ao imaginário *hippie*, como “amor”, “compreensão”, “entendimento”, “natureza”, apesar de não conseguirmos identificar nenhuma delas. Entrevista com N. D’Almeida, 30 jun. 2016.

⁴¹⁰ Id., *ibid.*, p. 105.

⁴¹¹ “Ele tem uma revolução existencial. Deixa de ser um engravatado para se tornar um animal vivendo nas folhas, quase um animal. E começa essa revolução existencial pelo início, pelo próprio corpo.” Entrevista com N. D’Almeida, 30 jun. 2016. Luis Pérez-Oramas, “Comentários introdutórios para o filme *Mangue Banguê* no MoMA” (1 nov. 2010), in N. D’Almeida, *Além cinema*, op. cit., p. 133.

⁴¹² F. Ramos, *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*, op. cit., p. 31.

desse panorama repressivo geral, como representado quase didaticamente no filme. Como refletia Geraldo Veloso sobre *Mangue Bangue* e demais produções “marginais”, como *Sagrada Família* (1970), de Sylvio Lanna, e de seu próprio *Perdidos e Malditos* (1970), tratava-se da

documentação do *dropping out* de uma geração que se recusa a participar de um esforço de desenvolvimento estéril e mediocrizante, do *Brasil Grande*. O apelo à pobreza hedonista, à economia alternativa, à construção de comunidades de proteção contra o mundo repressivo e diabolicamente massacrante, a busca da liberdade do vácuo a-ideológico (e extremamente ideologizado, por isso mesmo), é uma constante nesses filmes.⁴¹³

Também de modo bastante evidente representa-se o “horror” e a “abjeção” em contraposição extremada às possibilidades do prazer ilimitado à margem dessa mesma sociedade. Os gritos inaudíveis, o vômito, a melancolia e a exacerbação dramática dos personagens parecem expressar o terror e abjeção à brutal repressão da conjuntura política e, também aqui podendo ser associada, a vida burguesa e o trabalho alienado representada na bolsa de valores, apesar dessa expressão radical não ser nomeada ou indicar uma ação possível.

Após novos planos documentais dos travestis e crianças do mangue, seguem-se misteriosos planos-retratos da personagem de Liége Monteiro de branco durante a noite, que havia sido mostrada em momento anterior do filme. Essas cenas surgem como um intervalo antes do desfecho de *Mangue Bangue*. Nesse, conclui-se a libertação e regeneração do personagem de Paulo Villaça, aproximado mais uma vez ao ator-autor do filme. No quintal do Bandeira Dois, Paulo Villaça, nu, acompanhado por uma música de capoeira que segue até o fim do filme, grita para a câmera, toca as suas partes íntimas, come e cheira uma planta que colhe. Ao contrário do que ocorre nas cenas de Neville e Maria Gladys, no mesmo quintal os gestos de Villaça não parecem de revolta ou desespero, mas de aquiescência a uma nova forma de vida, próxima da natureza. Esse sentido se consolida em razão das cenas que se sucedem, todas acompanhadas pela mesma música. Na seguinte, vemos novamente Maria Gladys nua a encarar a câmera, com a palavra “renascer” inscrita no corpo. Em seguida, vemos Neville nu, que urina, toma banho e faz a barba também de frente para a câmera, reforçando o sentido de purificação e renascimento implicados anteriormente. Esse sentido se integra, por certo, à nova relação com o corpo e o prazer provindo da contracultura, como vimos. Na cena

⁴¹³ G. Veloso, *O cinema através de mim: a longa trajetória de Theobaldo Odisseu de Almeida*, op. cit., p. 126.

final, o personagem de Villaça conclui assim a sua jornada do mal-estar e desespero até uma espécie de retorno idílico à natureza e animalidade. A aproximação com o animalesco aqui não remete portanto, como em demais produções marginais e outras cenas do filme, a uma imagem de degradação ou aversão.

Mangue Bangue constitui-se assim em uma afirmação desesperada da marginalidade diante do cenário repressivo em uma proposta *subterrânea*, de radical e coerente experimentação em seus vários homólogos aspectos. Como vimos, no filme se conjugava – sempre “por necessidade e negação” – uma produção clandestina à censura e ao modelo semi-industrial cinematográfico à tematização do *dropping out*; a potência libertária do precário *desbunde* com a liberdade de experimentação permitida pela clandestinidade e catalisada pela precariedade dos meios técnicos à disposição; a experimentação formal nos limites da forma cinema com a representação da experimentação de modos de vida de seus personagens-atores-autor “à margem” da sociedade. No mesmo sentido, como mais em seguida discutiremos, a encenação no filme da libertação comportamental e da ampliação da sensibilidade poderia se apresentar aos espectadores de modo distinto ao modelo narrativo-representativo-industrial hegemônico do cinema, os convocando a atentar-se aos detalhes, ao ritmo da montagem, a aparência sensível da luz, das cores, dos objetos em cena assim como as transformações dos corpos no tempo. Conjuntamente era também proposto, por meio da interpelação pelo olhar e por demais recursos anti-ilusionistas que evidenciavam os rastros da presença do aparato cinematográfico, uma relação menos mediada com esses espectadores. Buscava-se assim provocá-los a uma reação mais sensória, não mediada ou apaziguada pelo discurso verbal, com a expressão inarticulada do horror, assim apresentada dada a considerada impossibilidade de intervenção concreta na realidade, de uma reação articulada e redentora à causa desse horror: resta como saída provisória um problemático retorno à vida animal, à margem da própria linguagem. Ou a experimentação clandestina, de existência e resistência precárias, mas irrecuperáveis pela “convi-conivência”. Em espera criadora, “germinativa”, por dias melhores, quando pudesse voltar à baila a articulação de ações coletivas, “situações de invenção e ação política” no espaço público então inexistente.⁴¹⁴ Afinal, como se colocava para Oiticica em sua *subterrânea*, mas poder-se-ia referir-se aqui ao cineasta e sua representação,

⁴¹⁴ Gonzalo Aguilar, *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira 1964-1980*. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016, p. 26.

o jogo de forças do fora já não tem a ancoragem do momento ético, da mudança política comunitária que parecia anunciar-se no início dos anos 1960. A ética é substituída pela própria vida, pela necessidade de sobreviver e de construir um plano de imanência que servisse de combustível para a máquina sensorial que o artista é.⁴¹⁵

3.6 *Mangue Bangue* filme-limite

Como antecipado, o dado que nos parece mais singular do filme se encontra na forma como esse abdica, também “por necessidade e negação” do discurso verbal, ferramenta fundamental do cinema narrativo-representativo-industrial ou mesmo de grande parte do cinema nas margens da indústria. Como já observava Oiticica, essa opção no filme negava de imediato a predominância das referências teatrais ou literárias sobre o cinema, fazendo sobrepor uma exploração plástica dos fragmentos filmados a uma teleologia e encadeamentos dramáticos, onde se privilegiaria a comunicação e a narração.⁴¹⁶

Observa-se já em parte considerável das produções “marginais” um esgarçamento radical da narrativa, de modo tal que parecem constituir-se de blocos autônomos, com poucas articulações entre si e em torno de uma intriga. Esses blocos que independem de um encadeamento narrativo nos filmes marginais também contém frequentemente momentos de exacerbação expressiva da abjeção e horror, não necessariamente motivados, dados a ver em longos planos esvaziados. Como afirma Ramos

O dilaceramento da própria narrativa aparece como forma possível, como linha de comunicação direta entre a exaltação dramática, o horror, a abjeção em níveis extremos, e sua comunicação. No limite desta postura se rompe a tessitura existente entre a representação e seu referente: almeja-se a significação de estados dramáticos em si mesmos, em sua própria concretude material. Se tivermos como parâmetro o costureiro dobrar-se da representação sobre seu referente, diversas sequências do Cinema Marginal pertencem ao universo do “não sentido”, não se articulando em função de uma instância outra do que sua constituição em imagem. Em boa parte dos filmes (mas não em todos) este fechamento sobre si mesmo da representação é articulado em torno da imagem da exacerbação dramática⁴¹⁷.

⁴¹⁵ Id., *ibid.*, p. 27.

⁴¹⁶ “NEVILLE não se deixou nunca levar nem por sublitteratices pseudocinematísticas nem por facilidades água com açúcar nem sentou à espera q a maldição o atingisse: NEVILLE é debochado demais pra aturar draminhas psicossentimentais de cineminha brasileiro.” H. Oiticica, “Mangue Bangue” (1º Ensaio, 9 mar. 1973), *op. cit.*, p. 111.

⁴¹⁷ F. Ramos, *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*, *op. cit.*, p. 136.

Em *Mangue Bangue*, como vimos, há por certo uma radicalização desse procedimento, dado que diversas sequências do filme constituem-se nesse “fechamento sobre si”, em que o grito, o vômito, o choro etc. como expressão de um horror inominável é a única situação dada a ver e perscrutada com insistência no plano-sequência. A ausência da palavra falada no filme se coadunaria com essa predileção por planos de pura expressão dramática, de laços tênues com uma intriga ou narração subjacente, nos quais o sentido lógico-verbal é suspenso. Mas não somente essas sequências da exacerbação expressiva revelam esse “fechamento sobre si”; nos planos mais marcadamente documentais, os aparentemente “amadores” e aos demais que independem dos desígnios da magra intriga do filme percebe-se um deslocamento do interesse para a exploração plástica da imagem em termos fotográficos (“its striking Super 8 visual plasticity”),⁴¹⁸ sua aparência sensível, e, como já analisado, pela gestualidade e transformações dos corpos.

Na soma desses procedimentos radicalizados do cinema de vanguarda do período e aparentados às práticas contemporâneas em mídias visuais e audiovisuais – valorizadas por seu inacabamento e potencialidades anarrativas –, Oiticica tomava *Mangue Bangue* como um “filme-limite”. Seria uma experiência “limite”, como também considerava o *Ovo* de Lygia Pape ou *Colidouescapo* de Augusto de Campos, experiências artísticas que se encontravam “à beira de um colapso ou abismo entre um tipo de linguagem e [...] [a] negação de linguagem como instituição de produção de resultados (obras)”; “um tipo de experiência q se coloca nos limites de um tipo de produção positiva e de negação de produção: q não quer ser obra mas q quer manifestar-se no tempo e no espaço e q por isso mesmo é contradição e limite”.⁴¹⁹

Mangue Bangue seria assim “filme-limite”, por sua recusa do sentido lógico-verbal, pela não linearidade, pela abertura a uma lógica experimental/processual e pela fragmentação – possibilitada pela simplicidade da estrutura e rarefação das ligações significativas entre blocos –, podendo, para Oiticica, servir como proposta de experimentação aberta aos participantes, como um “instrumento”. Como afirmava,

MANGUE-BANGUE não deveria então ser considerado, de um ponto de vista que espera que ele proponha ‘a busca por uma nova forma de cinema’, ou como uma simples metacrítica do atual, mas como um experimento-

⁴¹⁸ H. Oiticica, Ensaio para a apresentação do filme *Mangue Bangue* na Quinzena dos Realizadores no festival de Cannes (3º Ensaio, abr. 1974), in N. D’Almeida, *Além cinema*, op. cit., p. 120.

⁴¹⁹ H. Oiticica, carta a N. D’Almeida, 21 jun. 1973, in N. D’Almeida, *Além cinema*, op. cit., p. 136.

limite aberto e que propõe uma experimentação indeterminável ao colocar o produto – o filme acabado – como instrumento, ou seja, não como expressão, o que seria um fim-em-si-mesmo para a sétima arte, mas como um instrumento de experimentação aberta, livre do peso da categoria de arte.⁴²⁰

O artista considerava assim *Mangue Banguê* de modo semelhante à projeção de filmes em suas proposições audiovisuais, como *Nitro benzol & Black Linoleum*, isto é, “como instrumento de algo que o incorpora”, perdendo assim a sua autonomia como meio artístico.⁴²¹ Incorporação essa para um “novo tipo de linguagem” que exigiria a fragmentação, inacabamento, a recusa da verbalidade e que permaneceria como processo, aberto a novas transformações.⁴²²

Atentemos ao fato de a abordagem do artista em seus textos sobre *Mangue Banguê* ser mais propositiva e especulativa do que analítica, buscando, no filme de Neville, principalmente pontos de contato com as suas próprias *não narrações e quasi-cinemas* – como a disjunção semialeatória entre blocos visuais e sonoros – e potencialidades para desenvolvimento nos trabalhos seguintes e na renovada parceria nas *Cosmococas*.⁴²³ Como notava Basualdo, a mais urgente questão artística proposta por Oiticica nos anos 1970 seria a de “como superar a natureza representativa da imagem – intimamente ligada, para ele, à narração e, portanto, à lógica linear e ao dualismo sujeito-objeto – por meio de trabalhos que são levados a cabo tendo imagens como base”.⁴²⁴

Assim, interessava-lhe em *Mangue Banguê*, como a nós, a forma como Neville buscava colocar em primeiro plano, na fatura do filme, a plasticidade visual e cinética dos planos, o modo como fazia “a glorificação do visual: da cor-comida de sensualidade

⁴²⁰ H. Oiticica, Ensaio para a apresentação do filme *Mangue Banguê* na Quinzena dos Realizadores no festival de Cannes (3º Ensaio, abr. 1974), in N. D’Almeida, *Além cinema*, op. cit., p. 122. No original: MANGUE-BANGUE should not be considered then, from a point of view which expects it to propose ‘a search for a new form of cinema’, or as a simple metacritique of the actual one, but as a limit-experiment opened and proposing indeterminable experimentation, by placing the product – the finished movie – as an instrument, that is, not as an expression which is an end-in-itself or the 7th Art, but as an instrument of open experimentation freed from the heaviness of the category of art. [Trad. A.S.]

⁴²¹ H. Oiticica, “Mangue Banguê” (2º Ensaio, 2 jul. 1973), op. cit., p. 113.

⁴²² Id., *ibid.*

⁴²³ “Penso nele [*Mangue-Banguê*] como se pensando na evolução de GODARD o que mais me interessam não são as ‘inovações de cinema’ dele mas a medida em q essas inovações como que devoram a razão de ser do cinema: HAROLDO DE CAMPOS deve ter experimentado a mesma coisa quando diz q ESTRANGULADOR DE LOURAS de BRESSANE a loura primeira a ser estrangulada é a linguagem-cinema como devorada na sua verbalidade [...] Em experiências extremas de cinema toda ‘inovação’ e ‘devoração’ e numa tentativa de ver mais além é o ‘fim do cinema’ como linguagem de importância: cinema passaria a ser instrumento?” H. Oiticica, “Mangue Banguê” (2º Ensaio, 2 jul. 1973), op. cit., p. 113.

⁴²⁴ C. Basualdo, “Waiting for the internal sun: notes on Hélio Oiticica’s quasi-cinemas”, op. cit., pp. 50-51.

pictórica”, contrapondo-a à narratividade e ao sentido lógico-verbal.⁴²⁵ Aspectos esses dominantes nas produções anteriores do cineasta e na estabelecida “forma cinema” como linguagem ficcional, narrativa “verbo-voco-visual”, próxima assim à literatura e ao teatro.⁴²⁶ Interessa-lhe de tal modo que crê ver esses aspectos “convencionais” totalmente rejeitados em *Mangue Banguê*.

Nesse mesmo sentido, o artista enfatizava também a desarticulação entre as partes e fragmentos do filme, descrevendo a montagem como tênue articulação aleatória e não linear de blocos autônomos, considerados assim “mosaicos-fragmentos”.⁴²⁷ Essa estrutura do filme apontava, e segundo o artista já colocava em prática, a possibilidade de construção como “mosaico”, “na qual as várias partes e fases constitutivas coexistem em uma relação de pura simultaneidade”,⁴²⁸ contra qualquer tipo de teleologia ou narrativa. Como resumia, em *Mangue Banguê*

existe uma intencionalidade constante em direção à plasticidade visual e cinematográfica, como se ao invés de questionar os conceitos e os destinos de uma expressão em crise, o realizador concentrasse aqui em episódios-blocos, cada um franco e completo, e editasse como se submetido a uma espécie de operação do acaso: não há intenção de ‘construir profundos complexos de significações’ por meio do todo editado: nem em questionar seu limite.⁴²⁹

Desse modo compreendido, Oiticica não atentava para o fato de, apesar de constituído por blocos relativamente autônomos, em *Mangue Banguê* predominava ainda uma montagem rítmica – que eventualmente impõe continuidades, causalidades, relações simbólicas e de temporalidade diegética entre segmentos, como recorrente na montagem cinematográfica – e portanto longe de ser aleatória.⁴³⁰ Também não levava em consideração, intencionalmente,⁴³¹ o modo de construção relativamente convencional em

⁴²⁵ H. Oiticica, “Bloco-experiências in Cosmococa: programa in progress” (3 mar. 1974), op. cit., p. 92.

⁴²⁶ Id., ibid., p. 95; A. Parente, “A forma cinema – variações e ruptura”, in K. Maciel (org.), *Transcineas*, op. cit.

⁴²⁷ H. Oiticica, “Mangue Banguê” (2º Ensaio, 2 jul. 1973), op. cit., p. 114.

⁴²⁸ C. Basualdo, “Waiting for the internal sun: notes on Hélio Oiticica’s quasi-cinemas”, op. cit., p. 44.

⁴²⁹ H. Oiticica, Ensaio para a apresentação do filme *Mangue Banguê* na Quinzena dos Realizadores no festival de Cannes (3º Ensaio, abr. 1974), in N. D’Almeida, *Além cinema*, op. cit., p. 121. No original: there is a constant intentionality towards the visual and cinematographic plasticity, as if instead of questioning about concepts and the destinies of an expression in crisis, the film-maker concentrated here in episodes-blocks, themselves straightforward and complete, and edited as if submitted to a kind of chance operation: there is no intention in ‘building up deep complexes of significations’ through the edited whole: nor in questioning: it is limit. [Trad. A.S.]

⁴³⁰ H. Oiticica, “Bloco-experiências in Cosmococa: programa in progress” (3 mar. 1974), op. cit., p. 92.

⁴³¹ “Não me importam considerações culturalistas de q a linguagem-cinema q nele se dá de fragmentos-cinema ou cinema quase-cinema é constituída de clichês ou de restos de outras linguagens-forma etc.: que sejam!” H. Oiticica, “Mangue Banguê” (2º Ensaio, 2 jul. 1973), op. cit., p. 114. “O que importa é q essa

termos de “linguagem-cinema” do percurso narrativo linear do protagonista em uma parábola *hippie*. Enfim, antecipando os passos que daria na retomada da parceria com Neville nas *Cosmococas*, o artista tomava *Mangue Bangue* já como obra processual e aberta à participação do espectador, articulada em seus segmentos de modo predominantemente descontínuo e aleatório, apesar dessa não o ser efetivamente, como vimos nessa análise, ao menos não do modo radical como Oiticica a descrevia. O mesmo poderia ser dito em relação ao fato de o filme constituir-se como uma negação do cinema como linguagem narrativa ou de recusa de significações gerais a partir de seu fechamento como obra acabada.

Apesar de não ser o foco deste trabalho, importa notar como as cinco primeiras *Cosmococas*, realizadas em parceria por Neville e Oiticica, constituem uma continuidade das obras, roteiros, proposições e discursos anteriores de ambos os artistas no início dos anos 1970. Ressalta-se aqui a convergência na experimentação com a forma cinema em interface com distintas mídias visuais e audiovisuais – em “filmes-limite” que teriam nesse *Mangue Bangue* o seu momento de maior consistência antes da passagem aos quase-cinemas. O movimento de experimentação que perpassa o filme poderia, assim, indicar ou mesmo implicar, como já considerava Oiticica como característica fundamental da vanguarda brasileira, a “construção de novos objetos perceptivos (táteis, visuais, proposicionais etc.), onde nada é excluído, desde a crítica social até a penetração de situações-limite”.⁴³² Nesse sentido, podemos melhor compreender como esse novo “objeto perceptivo”, o *Bloco de Experiências in Cosmococas – Programa in Progress* se constituía como “um prolongamento da experiência de cinema de Neville”.⁴³³

Como exemplo da experimentação “além-cinema”, logo após a realização de *Mangue Bangue*, o cineasta pretendeu realizar, dada também a falta de recursos em seu exílio londrino e a dificuldade de distribuição de seus três filmes anteriores, um “filme de *slides*”, como os “audiovisuais” referidos anteriormente.⁴³⁴ Pensado como uma continuação de *Mangue Bangue*, nesse “filme-limite” que se denominaria *Cosmococa* o

obra como situação tem mesmo q permanecer num ponto q é crítico/móvel/ de crise-linguagem mesmo o q seja paródia de clichê.” H. Oiticica, “Mangue Bangue” (2º Ensaio, 2 jul. 1973), op. cit., p. 115.

⁴³² H. Oiticica, “Situação da vanguarda no Brasil” (1966), op. cit., p. 104.

⁴³³ H. Oiticica, “HélioTape para Augusto e Haroldo de Campos” (mar. 1974), op. cit., p. 123. “Os cinco primeiros BLOCOS nasceram de minha ligação com NEVILLE D’ALMEIDA e EU jamais teria a necessidade de inventar esse tipo de experiência não fossem as longas conversas e caminhadas pela linguagem limite criada por MANGUE-BANGUE de NEVILLE.” H. Oiticica, “Bloco-experiências in Cosmococa: programa in progress” (3 mar. 1974), op. cit., p. 90.

⁴³⁴ N. D’Almeida, “Entrevista de Neville D’almeida a Katia Maciel”, op. cit., p. 298.

cineasta pretendia não somente experimentar, como aqui, com as possibilidades da recusa ao discurso verbal como também com a negação da imagem em movimento.⁴³⁵ A obra teria ainda uma estrutura narrativa, de modo que as imagens fixas se encadeassem como “nas histórias em quadrinhos ou nas fotonovelas”.⁴³⁶

Paralelamente, Oiticica faria em Nova York seus primeiros filmes em Super-8 “não narrativos”, como discutiremos no próximo capítulo, e tomaria conhecimento das *live performances* de Jack Smith, nas quais o próprio cineasta e *performer*, como um mestre de cerimônias, organizava a projeção de filmes e *slides* no espaço de seu *loft* em uma organização aleatória, como também o acompanhamento sonoro de velhos discos de vinil. A essas *performances*, que incluíam também a montagem espontânea dos fragmentos projetados, Oiticica denominaria como “quase-cinema”, termo pelo qual iria também se referir aos *Blocos de Experiências in Cosmococas – Programa in Progress*.⁴³⁷

Arriscamos então propor, no sentido de melhor compreensão das propostas de experimentação com a forma cinema que moviam o cineasta e que perpassam esse *Mangue Banguê*, uma artificiosa separação dos aportes criativos e conceituais singulares de Oiticica e Neville na realização dos cinco primeiros *Blocos de Experiências in Cosmococas – Programa in Progress*.⁴³⁸ cremos que Oiticica, como antecipado em seus roteiros e filmes em Super-8, mas também ao discutir demais experiências audiovisuais como as *live-performances* de Jack Smith e o próprio *Mangue Banguê*, como vimos, ambicionava superar a narração e a linearidade implicadas nas práticas correntes com

⁴³⁵ H. Oiticica, “HélioTape para Augusto e Haroldo de Campos” (mar. 1974), op. cit., p. 124. “Como imaginar q o cinema pudesse vir a ser algo q não sequência e constância do fluir temporal: constância verbo-voco-visual: ??? : yeah : eis a questão.” H. Oiticica, “Bloco-experiências in Cosmococa: programa in progress” (3 mar. 1974), op. cit., p. 96.

⁴³⁶ N. D’Almeida, “Entrevista de Neville D’almeida a Katia Maciel”, op. cit., p. 298.

⁴³⁷ “No dia dessa projeção de *slide* com *sound track*, era esse o ambiente: chamava-se ‘Travelogue of Atlantis’, em suma, tudo começou às dez e meia, três horas depois, e só nos três primeiros slides ele ficou meia hora; mudou a tela de lugar, de modo que os slides sofriam um corte ao serem projetados, e ele movia o projetor de lugar para dar o corte devido a cada um: o resto do slide se espalhava pelo ambiente: incrível; a espera e ansiedade que me dominou, valeram: foi uma espécie de quase-cinema, para mim tão cinema quanto tudo que se possa imaginar: a mesma simplicidade complexa que se poderia sentir em godard: maior a meu ver que este: as imagens a duração de cada slide na tela, etc eram geniais e importantíssimas: *soundtrack* de música AM rádio, música latina, malagueña, coisas incríveis, ruídos: telefone, carros em tráfego, etc.” H. Oiticica, carta a Waly Salomão, 24 abr. 1971. #1111/71

⁴³⁸ Artificiosa pois, apesar de ser possível identificar nos próprios discursos de ambos os artistas sobre os *Blocos* certos interesses singulares, esses não seriam separáveis de uma interlocução de anos e de um ambiente cultural relativamente comum. E como já explicitamente lembrava Oiticica, “não tem mais sentido ‘obra conjunta’ de autoria de artistas (integrativas): EU-NEVILLE não ‘criamos em conjunto’ mas incorporamo-nos mutuamente de modo q o sentido da ‘autoria’ é tão ultrapassado quanto o do plágio”. H. Oiticica, “Bloco-experiências in Cosmococa: programa in progress” (3 mar. 1974), op. cit., p. 97.

imagens em movimento.⁴³⁹ Para tal fim, seguindo as propostas de John Cage e Jack Smith, o artista recorria à aleatoriedade dos encadeamentos entre fragmentos visuais e sonoros, por sua vez desierarquizados na estrutura geral – como ocorria nessas *Cosmococas*.⁴⁴⁰ Nelas, essas unidades básicas denominados “blocos” obedeceriam não mais a uma ordem sucessiva, mas se apresentariam como intensidades ou simultaneidades.⁴⁴¹

Observando-se o que era pensado pelo cineasta em seu “filme de *slides*” *Cosmococa*, percebemos uma tendência no seu trabalho em direção a uma maior fragmentação e condensação dos “blocos” de imagem, que se desdobra nas *Cosmococas*, no que Oiticica irá denominar de “momentos-frame”. Como se os blocos de “situações-limite” que surgem em *Mangue Banguê*, condensadas em planos-sequência relativamente autônomos, pudessem ser ainda mais condensados em algumas imagens fixas fragmentadas, “explodindo em *slides*” nas *Cosmococas*, como um “avanço estrutural na obra de Neville”, sua “suíte lógica”.⁴⁴² Os blocos formados por milhares de fotografias encadeadas a 24 quadros por segundo se apresentariam nas *Cosmococas* como algumas poucas imagens fixas projetadas em um mesmo espaço – como já pretendia Neville em seu “audiovisual”.

No entanto, a proposta de apresentação simultânea e aleatória desses blocos fragmentados em uma “montagem por contiguidade” nas quatro paredes e teto do ambiente não estava nos planos do cineasta. Cremos que Oiticica que proporia que a duração dos blocos projetados, agora imagens estáticas, fosse dada somente pela montagem aleatória e pelo eventual “*timing interior*” dos participantes, que decidiriam sobre a atenção dada a eles, as suas durações, suas composições e progressões, como um

⁴³⁹ “JACK SMITH com seus slides fez algo q muito tem a ver com o q almejo com isso: do seu cinema extraiu – em vez de visão naturalista imitativa da aparência – um sentido de não fluir não narrativo: os slides duravam no ambiente sendo q o projetor era por ele deslocado de modo a enquadrar a projeção em paredes-teto-chão: o sound track era justaposto acidentalmente (discos).” H. Oiticica, “Bloco-experiências in *Cosmococa*: programa in progress” (3 mar. 1974), op. cit., p. 96.

⁴⁴⁰ Mesmo que, comparando-se às estruturas das *live performances* de Jack Smith e de alguns dos próprios Super-8s de Oiticica, o sequenciamento permutacional das fitas de áudio em *loop* e de rotação dos *slides* fosse relativamente fixo, modular e, portanto, reencenável e realocável nos mesmos parâmetros. H. Oiticica, “Bloco-experiências in *Cosmococa* – programa in progress”, op. cit., pp. 39-40.

⁴⁴¹ Id., *ibid.*, p. 14. “a ideia de BLOCOS, que já é usada por HAROLDO DE CAMPOS como estrutura formativa das GALÁXIAS dele, é o fundamento [...] prescinde da sucessão unívoca [...] eles pelo contrário se enriquecem com o embaralhar e com shifts: BLOCOS e GALÁXIAS são simultaneidades e não sucessão conclusiva de uma para outra: CONTIGUAÇÕES [...]” H. Oiticica, carta a Andreas Valentin, 28 abr. 1974. #1387/74

⁴⁴² H. Oiticica, “Bloco-experiências in *Cosmococa*: programa in progress” (3 mar. 1974), op. cit., p. 96.

“quase-cinema” distinto dos “audiovisuais”.⁴⁴³ Quase-cinema pois possibilitaria uma espécie de decupagem da experiência do cinema, da relação em contínuo movimento entre blocos estáticos, apresentados anteriormente aos espectadores em um filme como *Mangue Bangue* necessariamente de modo sucessivo, mesmo que em uma montagem disjuntiva, paralela etc.

Até então alheio às pretensões do cineasta, a Oiticica importava questionar também a fixidez da projeção e da posição do espectador no espaço entre tela e projetor, condições solidamente estabelecidas da forma cinema.⁴⁴⁴ Projetados nas paredes, em diferentes tamanhos e perspectivas, os blocos seriam dados a ver não mais em uma cadeira de cinema, mas em redes, areia revestida, colchonetes junto a balões, esponjas, lixas de unha etc.

E assim, mais importante, como prolongamento de todas as suas *manifestações ambientais*, *Barracão*, *ninhos* etc., o artista se propunha a expandir a estrutura aberta ao espectador de *Mangue Bangue*, efetivada pelo rompimento de convenções ilusionistas do cinema, o inacabamento e fragmentação da forma e demais recursos que interpelavam os espectadores para uma posição mais ativa. Assim, pretendia tornar as proposições processuais “incorporadas” pela comunidade germinativa nas cenas do filme *suprabertas* também aos “espectadores”, tornados participantes nas instruções dadas nas *Cosmococas*.⁴⁴⁵ Os “blocos” de imagens serviriam, agora efetivamente, mais como um

⁴⁴³ H. Oiticica, “HélioTape para Augusto e Haroldo de Campos” (mar. 1974), op. cit., p. 126. “As coisas ficam assim como se fosse assim uma espécie de momentos-*frame*, entende? Não é essa coisa de audiovisual [...]. É um quase-cinema, que na realidade tem mais da linguagem de cinema do que de fotografia. A sequência não é uma sequência naturalista, mas é uma sequência de contiguidades.” H. Oiticica, “HélioTape para Augusto e Haroldo de Campos” (mar. 1974), op. cit., p. 133.

⁴⁴⁴ “A mim me anima insuflar experimentalidade nas formas mais ESPETÁCULO-ESPECTADOR q continuam a permanecer virtualmente imutáveis.” H. Oiticica, “Bloco-experiências in Cosmococa: programa in progress” (3 mar. 1974), op. cit., p. 96. “Na verdade esses BLOCOS-EXP. são uma espécie de quase-cinema: [...] uma aventura incrível no meu afã de I N V E N T A R. – de não me contentar com a ‘linguagem-cinema’ e de me inquietar com a relação (principalmente visual) espectador-espetáculo (mantida pelo cinema – desintegrada pela TV) e a não ventilação de tais discussões: uma espécie de quietismo quiescente na crença (ou nem isso) da imutabilidade da relação: mas a hipnotizante submissão do espectador frente à tela de super-definição-visual e absoluta sempre me pareceu prolongar-se demais: era sempre a mesma coisa: porque? [...] pode-se vislumbrar q o cinema venha a prescindir dessa NUMBNESS q aliena o espectador cada vez mais impaciente na cadeira-prisão: como soltar o CORPO no ROCK e depois prender-se à cadeira do numb-cinema?” H. Oiticica, “Bloco-experiências in Cosmococa: programa in progress” (3 mar. 1974), op. cit., pp. 90-92.

⁴⁴⁵ “JOGOS-PERFORMANCE e o q mais se quiser: vêm as INSTRUÇÕES q se dirigem às PERFORMANCES particulares com pouca gente (indoors ou outdoors) e às PERFORMANCES públicas q visam experiências-jogos de grupos: seguir as INSTRUÇÕES é abrir-se ao jogo e à experiência participatória q é a razão de ser das COSMOCOCAS: ignorar as INSTRUÇÕES é fechar-se e não participar da experiência: qual é?” H. Oiticica, “Bloco-experiências in Cosmococa: programa in progress” (3 mar. 1974), op. cit., p. 97. “O fundamental do trabalho de Hélio Oiticica teve seu impulso traduzido, nos anos 1960-70, por um cinema de invenção cujo dispositivo – imagem em movimento projetada na tela –

instrumento para “exercícios para o comportamento”, experiências, “suprasensação” dos participantes no ambiente em que se dão as projeções aleatórias, do que como suportes para representação.⁴⁴⁶

Já a Neville, na própria diferenciação proposta por Oiticica, importava ainda experimentar com linguagem-cinema em uma ordem “positiva”, na qual a produção de resultados palpáveis, “objetificáveis”, ainda possuía importância para além de servir como “instrumento”, assim como o comportamento dos participantes não se colocava como fim último de suas propostas.⁴⁴⁷ Tendo-se como base as suas demais obras e propostas de então, e a análise desse *Mangue Banguê*, percebe-se que Neville propunha até então experimentar com formas narrativas em diferentes mídias, mesmo naquelas que não as demandavam em sua prática corrente, como os “audiovisuais”. Ainda que em obras estruturadas em blocos de imagens (planos cinematográficos ou *slides*) relativamente autônomos, fragmentados, descontínuos, esses eram “geometricamente enquadrados no corte-montagem” em uma forma fixa, não aleatória, com vistas à criação de algumas intencionais relações causais, temporais, rítmicas, simbólicas e narrativas.⁴⁴⁸ Esse seu aporte era, portanto, apagado nas *Cosmococas*.

Como vimos, importava ainda ao cineasta o problema da imagem, tanto como representação indicial e “naturalista” do mundo, eventualmente simbólica, quanto pela plasticidade visual da representação fotográfica, que Oiticica julgava ter superado em sua prática artística com a *Manifestação Ambiental Tropicália* e que retorna nessas *Cosmococas*.⁴⁴⁹ Também se colocava nesses quase-cinemas, como em *Mangue Banguê*,

estabelecia os limites de seu experimentalismo, limites só ultrapassados no espaço das instalações que inscrevem o corpo e o gesto do espectador-usuário num dinamismo que compõe uma interação com as imagens que, indo além do olhar e da escuta, se faz efetivamente tátil, cinestésico, campo de uma absorção que não é de mesmo tipo que a vivida pelas figuras que vemos a rodar na tela, mas pode gerar uma imersão que mostra a sua afinidade com as evoluções de um parangolé ou das viagens pelo espaço-tempo das *Cosmococas*.” I. Xavier, “Corpos em rotação: o espírito lúdico-poético e suas reverberações”, in A. Parente, *Circuladô*. Rio de Janeiro: +2, 2013, p. 31.

⁴⁴⁶ “a IMAGEM não é o supremo condutor ou fim unificante da obra: o q realmente aponta a posição experimental do artista hoje não é somente a rebeldia no q se refere às categorias de arte não multimedia: o deslocamento da supremacia e da constância da IMAGEM é o cerne disso tudo: o q não significa q o visual deixe de contar: ele é até enriquecido: não é mais aquilo que unifica: é parte-play do jogo fragmentado q origina das posições experimentais levadas a limite.” H. Oiticica, “Bloco-experiências in *Cosmococa*: programa in progress” (3 mar. 1974), op. cit., p. 94.

⁴⁴⁷ H. Oiticica, carta a N. D’Almeida, 21 jun. 1973, in N. D’Almeida, *Além cinema*, op. cit., pp. 136-137.

⁴⁴⁸ H. Oiticica, “Bloco-experiências in *Cosmococa*: programa in progress” (3 mar. 1974), op. cit., p. 92.

⁴⁴⁹ “TROPICÁLIA era tentativa-limite não superrealista de checar esse deslocamento da IMAGEM (visual e sensorial: O TODO IMAGEM) numa espécie de salada multimedia sem muito ‘sentido’ ou ‘ponto de vista’: as araras e o ambiente fundo de quintal eram tão pouco ‘realistas’ ou ‘meta-realistas’ quanto os olhos no poema POPCRETO do AUGUSTO DE CAMPOS: nada com POP ART nem com SUPERREALISMO europeu (e recentemente americano): tão concreto quanto o q parecia evocar: fundação fragmentada de

a problemática da imagem fotográfica como ato corporal expressivo, em que as marcas do fazer artístico se apresentam como índices no campo registrado. A notar também a importância dos arranjos dos objetos e das carreiras de cocaína nos *slides* das *Cosmococas*, determinados pelo cineasta.

Em resumo, a experimentação poética do realizador se volta à produção de objetos artísticos a serem vistos com atenção em sua completude, em um quadro determinado em uma superfície bidimensional, construídos em uma necessária sucessão temporal de blocos de imagens – mesmo que fragmentados, descontínuos, fixos –, que por sua vez se apresentam como registros de signos indiciais, como captação “direta” de eventos vividos e que também importam por sua plasticidade cromática, arranjo espacial e temporal, expressividade etc. – ao cinema como forma artística, enfim. Mesmo que, como em *Mangue Banguê*, no limite de sua autonomia como meio, em “contaminação” potencial com práticas artísticas em distintos meios visuais e audiovisuais. E que poderia desembocar, em um ato de incorporação mútua, nas experiências em “campo expandido” *Cosmococas*, mas que pode ainda hoje sugerir outras experiências limítrofes na persistente, restrita, mas ainda estética e politicamente potente forma cinema.

limites da não representação.” H. Oiticica, “Bloco-experiências in Cosmococa: programa in progress” (3 mar. 1974), op. cit., p. 94.

Fotogramas de *Mangue Bangue*

Figura M-1

Figura M-2

Figura M-3

Figura M-4

Figura M-5

Figura M-6

Figura M-7

Figura M-8

Figura M-9

Figura M-10

Figura M-11

Figura M-12

4. Re-visão de *Lágrima-Pantera*

Lágrima-Pantera, a Míssil, ou *Lágrima Pantera a Míssil*, ou, como mais conhecido, *Lágrima-Pantera* foi filmado em agosto de 1971 por Júlio Bressane, “em uns quinze dias”,⁴⁵⁰ na cidade de Nova York, onde o diretor esteve por breves períodos nos anos de 1971 e 1972, durante seu exílio. Realizado em 16mm, com uma câmera Éclair e outra Bolex, com fotografia do jovem Miguel Rio Branco, o filme foi revelado em um laboratório em Nova York para então ser montado em Londres, onde Bressane viveu de 1970 a 1972.⁴⁵¹ A metragem original do filme era de aproximadamente duas horas, tendo sido montado em uma versão de 95 minutos por Gilberto Macedo e, em um segundo momento, por Geraldo Veloso e Bressane.⁴⁵² Ambas as versões são consideradas pelo autor como perdidas, restando apenas uma versão denominada “fragmento”, de 51 minutos, montada pelo próprio diretor e Moa Batsow a partir do material arquivado pelo laboratório nova-iorquino e encontrado em 2006 para restauração digital e exibição no festival de Turim desse mesmo ano.⁴⁵³

O filme foi rodado nas casas nova-iorquinas de Miguel Rio Branco, da atriz do filme, Honey, na casa de campo dos pais do artista Lee Jaffe e, principal e decisivamente, no apartamento-ateliê de Hélio Oiticica na segunda avenida do *East Village*, que o artista chamava de *Babylonests* ou *ninhos babilônicos*.⁴⁵⁴ O ateliê era uma espécie de instalação permanente – parecida com os *recintos-proposição* que havia criado nos dois anos anteriores em exposições na Inglaterra (a *Sussex Univeristy Experience* e a *Whitechapel Experience*, em 1969) e em Nova York (na exposição *Information*, jun-ago. 1970) –,

⁴⁵⁰ Júlio Bressane, “Júlio Bressane: Trajetória” (entrevista), in Ruy Gardnier (org.), *Julio Bressane Cinema Inocente*. Rio de Janeiro: CCB/RJ, 2002, p. 18. De acordo com cartas de Hélio Oiticica, Bressane e Rosa Dias teriam chegado no dia 26 de julho, iniciado as filmagens de *Lágrima-Pantera* já na primeira semana de agosto e terminado na terceira semana do mesmo mês, quando retornaram a Londres. Hélio Oiticica, carta a Torquato Neto, 10 ago. 1971; carta a Rogério Duarte, 13 ago. 1971; carta a Ivan Cardoso, 24 ago. 1971; carta a Waly Salomão, 27 ago. 1971.

⁴⁵¹ Segundo Oiticica, Bressane “filmou com uma eclair por 2 dias, e o resto fez com uma bolex que comprou em segunda mão”. H. Oiticica, carta a W. Salomão, 27 ago. 1971.

⁴⁵² Carlos Adriano Rosa e Bernardo Vorobow (orgs.), *Júlio Bressane / Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno, 1995; entrevista com Geraldo Veloso, 3 jun. 2016.

⁴⁵³ Segundo informações dadas pelo próprio autor. J. Bressane, apresentação de *Lágrima-Pantera (Fragmento)* no Torino Film Festival. Turim: 2006. Na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi depositada pelo diretor, em 2009, o internegativo do “copião montado” do filme, com cenas adicionais e uma montagem radicalmente distinta desse “fragmento”, com cerca de 90 minutos de duração.

⁴⁵⁴ H. Oiticica, carta a T. Neto, 10 ago. 1971; carta a W. Salomão, 27 ago. 1971; carta a Rubens Gerchman, 2 set. 1971.

formada por estruturas de rede, jogos de luz, materiais de madeira, plástico e tecido; aparelhos de TV, projetores de cinema, máquinas de escrever, moviola de Super-8, laboratório de fotografia etc. O artista desejava com esses ninhos “transformar o dia todo, inclusive o lazer e a preguiça, numa coisa assim de estado permanentemente inventivo. Por isso eu comecei a transformar o lugar que eu moro, o ideal era esse, morar na própria obra”.⁴⁵⁵ Esse “mundo abrigo” onde passou a viver no fim dos anos 1970 seria o *set* de filmagens de seus próprios filmes, realizados em Super-8 a partir de então.

Bressane havia se impressionado com os ninhos do artista quando o encontrou em Nova York em 1971.⁴⁵⁶ Mas, como atesta o diretor em diversas entrevistas, o que lhe despertou mais interesse na visita aos *ninhos* foram os curtos filmes em Super-8 que Oiticica vinha realizando. Em maio, quando foram também exibidos alguns dos seus filmes na cidade,⁴⁵⁷ o cineasta e Oiticica se encontraram para a gravação de uma curiosa conversa entre eles discutindo também os Super-8s realizados pelo artista e o seu projeto de um filme em torno do *Inferno de Wall Street*, do poeta romântico Sousândrade.⁴⁵⁸ Combinaram assim um novo encontro criativo para o mês de agosto, que se concretizaria com a realização de *Lágrima-Pantera*.⁴⁵⁹

Segundo o próprio Bressane, interessava-lhe a aproximação selvagem de Oiticica com o cinema, o seu amadorismo, as suas dificuldades em realizar os filmes, o desconhecimento dos padrões cinematográficos e sua sensibilidade artística de interesse multidisciplinar, bastante distinta daquela dos profissionais do cinema.⁴⁶⁰ Extenuado do

⁴⁵⁵ H. Oiticica *apud* Celso Favaretto, *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

⁴⁵⁶ “O cenário principal era o laboratório, o atelier de um pintor de *Metrópolis*. O de Eliseu Visconti foi um atelier-laboratório de um pintor do século XIX, o de Hélio era um atelier de um pintor do século XXV, entende? Outros materiais, outras concepções, outras ideias, outro mundo, outro tudo. Um laboratório e um observatório. Pontos de luzes, jogos de *texturas*, você tinha que entrar através de uma textura, sentir a *textura* da pele, algo muito sofisticado.” J. Bressane, “Uscire da sé, la forza aborigena del cinema” (entrevista), in S. Fina e R. Turigliatto (orgs.), *Julio Bressane*. Turim: Torino Film Festival, 2002, p. 274.

⁴⁵⁷ Foram exibidos ao menos *Matou a família e foi ao cinema* (1969), *O anjo nasceu* (1969) e *A família do barulho* (1970).

⁴⁵⁸ H. Oiticica e J. Bressane, “HélioTapes: Júlio Bressane / Glauber's Loft” (28 maio 1971). #0502/71; H. Oiticica, carta a Lygia Pape, 7 jun. 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0244/71.

⁴⁵⁹ “Sua visita [em maio] foi uma coisa maravilhosa. Me deu vontade de fazer coisas; de escrever e reformular ideias. [...] Como você vê as visitas sua e de Haroldo [de Campos] foram as mais legais, porque antes delas eu me estava sentindo bem desencorajado a tomar certas iniciativas; ter com quem conversar e discutir é muito importante, quando a coisa se dá no nível que se quer; seus filmes foram o centro disso, o que é ótimo, e mostra a vitalidade que os cerca; tenho impressão que quando você vier em agosto a coisa vai ferver.” H. Oiticica, carta a J. Bressane, 22 jun. 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #1150/71.

⁴⁶⁰ “Ele não sabia nada sobre cinema. Não era diretor. Não fazia cinema mas era um homem com uma mente sensível que tinha comprado uma câmera e queria ver como era a imagem em movimento. Ele tinha uma abordagem sensível, a partir de fora. Quando vi o filme que ele havia feito lhe disse: ‘Eu quero fazer

modo de produção de seus filmes anteriores, por demais construídos, excessivamente devedores da tradição cinematográfica, Bressane via nesses breves filmes de dois ou três minutos “uma maneira de desaparecer, de desaprender, de desprender-me de mim, do clichê, de recomeçar. Encontrei nestes fotogramas incertos, tateantes, uma imprevista e ideal passagem...”,⁴⁶¹ “uma maneira de sair de mim mesmo, [...] ficar fora do cinema”.⁴⁶² Como melhor descreve:

O Hélio não sabia de cinema, não era um cineasta, mas justamente como um homem sensível e com interesse multidisciplinar, ele comprou uma câmera de Super-8 e começou a fazer imagens para perceber o que era o cinema, para perceber essa coisa que você não pode perceber a não ser que você faça. Não é como literatura, como música, que você aprende de outra forma. A imagem, ela tem essa surpresa e essa dificuldade. Ele comprou uma camerazinha super-8 e uma moviolinha manual e começou a filmar imagens para se aproximar do cinema, para se acercar do cinema, para tentar uma aproximação sensível com aquela imagem. Ele me mostrou uma porção de filminhos em super-8 que eu achei espetaculares justamente porque estava buscando uma coisa que eu também buscava, o cinema fora do cinema. E ali eu tinha achado uma pessoa que estava buscando fazer um cinema, estava buscando se aproximar do que era imagem em movimento e foi com isso que eu fiquei fascinado. Então eu fiz um filme parodiando e imitando o processo dessa natureza: se aproximar de uma coisa que para você é muito conhecida, e ir justamente até a dobra onde ela é desconhecida. O *Lágrima Pantera* é uma impressão dessa impressão do que eu senti do Hélio buscando uma imagem. Quando eu o vi, eu fiz o filme em cima daquilo ali, é uma espécie de aprendizado, de aproximação com alguma coisa, com alguma imagem, como uma imagem em movimento. *Lágrima Pantera* é isso, eu fiz em cima dessa conversa e dessa minha visão desses filmes super-8 experimentais do Hélio, que mais tarde chamou-se de quase-cinema.⁴⁶³

Em uma investigação sobre o seu próprio cinema, Bressane encontrava nos filmes de Oiticica uma linha de fuga e uma fonte para a sua reinvenção.⁴⁶⁴ Como no restante de sua obra, essa interrogação se concentraria em formas cinematográficas que o permitiriam operar traduções, “ou seja, aquela busca de estilo capaz de imprimir, na imagem e no som, os traços de invenção que podem remeter à literatura ou à partitura musical”.⁴⁶⁵ Em

isso’. Aderi completamente. E fiz *Lágrima-Pantera*.” J. Bressane, “Uscire da sé, la forza aborigena del cinema” (entrevista), op. cit., p. 274.

⁴⁶¹ J. Bressane, *Deslimite*. Rio de Janeiro: Imago, 2011, p. 12.

⁴⁶² J. Bressane, “Uscire da sé, la forza aborigena del cinema” (entrevista), op. cit., p. 274.

⁴⁶³ J. Bressane, “Júlio Bressane: Trajetória” (entrevista), op. cit., p. 18. Em outro depoimento, afirmava que “o filme nasceu da minha percepção do cinema de Oiticica. Esses filmes em Super-8 que ele rodou e me mostrou em uma moviola manual. E cuja tela era deste tamanho (faz um gesto para dizer que era muito pequeno)”. J. Bressane, “Uscire da sé, la forza aborigena del cinema” (entrevista), op. cit., p. 276.

⁴⁶⁴ “Este filme surgiu de uma vontade de fazer. Vontade de continuar a fazer. Vontade de continuar a fazer cinema... Cinema autotransformação!” J. Bressane, *Deslimite*, op. cit., p. 12.

⁴⁶⁵ Ismail Xavier, “Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética”. *Revista Alceu*, n. 12, v. 6, 2006, p. 8.

Lágrima-Pantera essa busca se voltaria aos traços de invenção dessa nova linguagem artística que então interessava Oiticica, híbrido de cinema experimental, arte ambiental, fotografia, “audiovisual”, cinema amador – ainda em estágio embrionário nos filmes em Super-8 e nos seus roteiros, e que se constituiria nos anos seguintes em suas *não narrações* e *quase-cinemas*. Para Bressane, nem cinema nem anti-cinema, mas “uma outra coisa que o cinema poderia seguir”.⁴⁶⁶

Como visto no capítulo anterior, Oiticica já demonstrara grande interesse pelo cinema e por proposições que envolviam mídias audiovisuais, participando de algumas produções e iniciando alguns roteiros antes mesmo de sua mudança para Nova York ao fim de 1970, como em *Nitrobenzol & Black Linoleum* (Londres, 1969) e *Boys & Men* (Rio de Janeiro, 1970).⁴⁶⁷ Em fevereiro de 1971, iniciou um curso semanal de produção cinematográfica na New York University,⁴⁶⁸ adquirindo também na cidade uma câmera Super-8 e uma moviola que instalou em casa. No mês seguinte, conclui o plano-roteiro de *Brasil Jorge* e o filma a partir de abril, como um exercício experimental para o curso de cinema.⁴⁶⁹ Nas palavras de Bressane, Oiticica “testava, testava a si. Não era cineasta. Queria sentir as dificuldades de filmar, de enquadrar, de improvisar, de espacializar corpos em movimento, em outro campo...”.⁴⁷⁰ Realizado em homenagem ao poeta e amigo Jorge Salomão, o curto filme de pouco mais de 3 minutos, como indicado pelo roteiro, teria parte das cenas planejadas em detalhes anteriormente à filmagem, como aquela em que se enche uma banheira de água; ou aquela em que Lee Jaffe penteia o cabelo de costas e, como continuação, a cena em que uma mão limpa algumas plantas com uma escova. **(Figuras 4.1 e 4.2)** Outros detalhes também foram planejados, como a trilha sonora, o modo de representação e posicionamento dos atores, a futura ampliação para 16mm, os créditos iniciais e a estrutura geral da obra.⁴⁷¹ Ainda inseguro em relação

⁴⁶⁶ J. Bressane, “Uscire da sé, la forza aborigena del cinema” (entrevista), op. cit., p. 276.

⁴⁶⁷ Cf. Beatriz Morgado Queiroz, *Hélio Oiticica e o não cinema*, 2012. 184f. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Comunicação e Estética) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

⁴⁶⁸ “Estou fazendo [o curso] desde o dia 1 : curso de 3 meses uma vez por semana até maio : chris também está nele comigo : é ótimo pois se aprende tudo de mais novo como informação, além de filmes que projetam: o teor do curso é só para film production, sem entrar em estética do cinema e outras coisas (graças a deus): apesar de ter muita coisa que jamais farei ou utilizarei, fica-se capacitado a fazer qualquer coisa com cinema.” H. Oiticica, carta a Raimundo Amado e Andréia, 17 fev. 1971.

⁴⁶⁹ “I am planning to start on vídeo-tape field, but for time being i prefer to make these unpretentious super 8 for training.” H. Oiticica, carta a Guy Brett, 16 mar. 1971. #1102/71

⁴⁷⁰ J. Bressane, *Deslimite*, op. cit., p. 12.

⁴⁷¹ H. Oiticica, roteiro de *Brasil Jorge* e anotações, mar. 1971. #0244/71 Plano-roteiro de *Brasil Jorge* está incluído no anexo.

à fotografia, convocou Miguel Rio Branco para a filmagem de algumas cenas. Como indica Bonisson, esse filme seria também possivelmente o único que o artista montou em sua moviola, apesar de não tê-lo finalizado.⁴⁷²

No entanto, a preocupação com esses procedimentos técnicos não impediria Oiticica de experimentar com a montagem e a estrutura narrativa do filme, aproximando-o de produções não convencionais do cinema experimental ou do cinema amador. Os planos de *Brasil Jorge* são pequenos blocos autônomos, sem hierarquia, descontínuos, que não se organizam em alguma linha narrativa identificável, mas “por mosaico”.⁴⁷³ Há ainda algumas relações de continuidade criadas na montagem entre os planos; no entanto, esses poucos vínculos são bastante tênues (como a já citada relação de continuidade entre plano do pente e da escova ou os *raccords* e *jump cuts* na sequência dos transeuntes que encenam sua caminhada). Essa organização paratática das sequências de *Brasil Jorge* seria claramente devedora dos filmes de Andy Warhol, notadamente *Chelsea Girls*, como vimos no capítulo anterior. Nesse filme, os blocos de planos-sequência descontínuos não são decupados, organizados em uma montagem linear, em uma progressão narrativa. Em razão da sua autonomia, os blocos aparentam poder ser organizados em distintas ordens, sem a necessidade de um início e uma conclusão. É o que ocorre em *Brasil Jorge*.

Os outros filmes realizados por Oiticica antes da filmagem de *Lágrima-Pantera* – os demais “filminhos” que chamaram a atenção de Bressane – não foram sequer montados em uma etapa distinta da filmagem. Esses filmes têm a duração dos rolos de um Super-8 (pouco mais de 3 minutos), e seus planos estão dispostos na ordem em que foram feitas as tomadas – como filmagens casuais comuns nessa bitola.⁴⁷⁴ Bonisson crê que a eliminação do procedimento de montagem em suas experiências cinematográficas posteriores a *Brasil Jorge* se deva à própria dificuldade do processo:

É de se supor que, em pleno verão nova-iorquino, deveria ter sido extenuante, montar um filme Super 8: cortar e colar pedaços de película com menos de um centímetro de largura, juntar os fotogramas mínimos em cortes precisos, tentando evitar todo tipo de poeira para que não grudasse na emulsão do filme e não o arranhasse, algo comum no manuseio de filmes Super 8. Esse trabalho ocuparia muito tempo do artista e seria quase que

⁴⁷² Marcos Bonisson, *Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978): Experiência em campo ampliado*, 2010. 127f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010, p. 106.

⁴⁷³ H. Oiticica, “‘Nosferatu’, de Ivan Cardoso”, 3 maio-17 jun. 1972. #0379/72

⁴⁷⁴ A equiparação da duração do filme à duração do rolo do filme poderia estar associada à prática de Warhol de igualar a duração de seus filmes e planos-sequência à duração de um rolo 16mm. No entanto, Oiticica não pretendeu relacionar a duração das tomadas àquelas de um rolo Super-8.

impossível ser realizado apropriadamente, sem um espaço específico, apropriado e refrigerado para tal intento.⁴⁷⁵

Em um primeiro momento, Oiticica pretendia montar e finalizar esses pequenos filmes. No entanto, a dificuldade desse intento se aliaria a outros de seus interesses conceituais e formais no uso das mídias audiovisuais. Para o artista, esse modo de (não) organização do filme estaria afeito a uma nova relação entre obra e espectador “teveizado”, na qual este absorveria “por mosaicos”, isto é, preenchendo as lacunas entre os blocos descontínuos como um participante mais ativo do que o “passivo” espectador de filmes narrativos.⁴⁷⁶ Essa crença do artista estava afeita ao pensamento do teórico da comunicação Marshall McLuhan, que dividia os meios entre os “quentes”, como o cinema, que prolongaria um dos sentidos (a visão) em “alta definição”, fornecendo saturada informação visual aos espectadores; e os meios “frios”, como a televisão ou a história em quadrinhos, que forneceria menos estímulos visuais e que portanto, ao contrário dos meios quentes, requereria participação ativa dos espectadores.⁴⁷⁷

Interessava também a Oiticica o uso dos meios audiovisuais mais “frios”, como o Super-8, como uma nova “forma de conhecimento por atos espontâneos de criação”⁴⁷⁸ em que a montagem apareceria como uma mediação excessiva em contraste com o imediatismo da captação do Super-8 e de sua apresentação como material bruto. No ano anterior já previa que, inspirado nos filmes de Warhol, seu filme não possuiria “nada de montagens, dublagens e toda essa merda de cinema acadêmico: vai ser tudo direto”.⁴⁷⁹ E

⁴⁷⁵ Marcos Bonisson, *Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978): Experiência em campo ampliado*, op. cit., p. 106.

⁴⁷⁶ H. Oiticica, “‘Nosferatu’, de Ivan Cardoso”, op. cit.

⁴⁷⁷ Marshall McLuhan, *Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media)*. São Paulo: Cultrix, 1969.

⁴⁷⁸ H. Oiticica, “Experiência Londrina: Subterrânea” (27 jan. 1970). Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0290/70

⁴⁷⁹ H. Oiticica, carta a Lygia Clark, 2 ago. 1970, in Luciano Figueiredo (org.), *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. Em consonância com Oiticica, Lygia Pape consideraria a ausência da montagem nas produções em Super-8 uma de suas principais potências, ainda mais se associada a um consequente descolamento de projeções comerciais. Para ela, “o Super-8 é realmente uma nova linguagem, principalmente quando também está livre de um envolvimento mais comercial com o sistema. É a única fonte de pesquisa, a pedra de toque da invenção, hoje”. [Durante anos] “acompanhei o dia-a-dia do cinema nacional. G. B., assisti a horas de projeções de copiões da Líder. Vi as coisas mais incríveis – estruturas abertas – plenas de criatividade. Depois começava o processo de castração: montagem. A limpeza do material mais interessante em nome do lugar-comum, da média do gosto, exigida pela bilheteria ou pela falta de informação mais aberta do autor-diretor. Mais tarde o corte profundo reduzindo tudo ao horário comercial e ainda por cima a música descritiva e o texto ou diálogo bobocas. Enfim, de uma coisa viva, pulsante – o resultado amorfo bem-comportado e cinemanovista”. L. Pape *apud* Aracy Amaral, “Algumas ideias em torno da *Expo-Projeção 73*” (1973), in Glória Ferreira (org.), *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 386.

na realização de *Agrippina é Roma-Manhattan*, no ano seguinte, Oiticica poderia afirmar que o

filme não tem montagem. São rolos de Super 8 de três minutos cada um que eu vou juntar todos e fazer um *strip*, para mim montagem é uma técnica muito velha que não me interessa. Quero dizer quando eu filmo assim uma extensão de três minutos de filme, eu penso em usar tudo. Eu nunca penso em cortar, montar e não sei o quê.⁴⁸⁰

O artista decidiu assim que esses filmes fossem registros mais espontâneos de um certo momento e que desse modo permanecessem “inacabados”: sem cortes, sem uma organização mais detida. Como os filmes amadores, o prazer de filmar (“me interessa muito o mood da ‘hora de filmar’, o que acontece, etc.”)⁴⁸¹ e o interesse pelo registro livre interessariam por si, sem a necessidade de se constituir em uma obra montada, acabada.

Como exemplo desses registros mais casuais têm-se os cinco filmes da série *Fillmore East* ou *The Last Days of Fillmore East*, em que Oiticica filmou a famosa casa de shows de rock nos últimos meses de funcionamento, em maio e junho de 1971. O artista era um frequentador assíduo do *Fillmore* – local importante para a sua imersão no cenário rock norte-americano do período –, que estava localizado a duas quadras dos *ninhos babilônicos*. Desde fevereiro já pensava em filmar o local para incluir no filme *Babylonests* e, depois, em *Brasil Jorge* como mais uma cena cotidiana de sua *Babylon*.⁴⁸² A filmagem seria como um “documento”⁴⁸³ dos últimos dias do *Fillmore*, não estando, portanto, organizada mais detidamente por um plano-roteiro. Os quatro primeiros filmes têm em torno de 3’20” (incluindo as pontas), enquanto o último tem apenas 2’ de duração, todos silenciosos. Tratam-se principalmente de registros da fachada e arredores do local em diferentes dias e horários, com uma grande atenção aos letreiros (que anunciam shows de Frank Zappa, Allman Brothers Band, Jethro Tull e outros) e ao público que se concentrou na entrada do teatro à noite. Os planos são razoavelmente longos (em torno de 20” e 30”), quase fixos (apesar da aparente intenção de fixidez, a câmera não é

⁴⁸⁰ Entrevista concedida a Alfredo Herkenhoff presente no vídeo *Héliophonia* de Marcos Bonisson, 2002 *apud* Marcos Bonisson, *Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978): Experiência em campo ampliado*, op. cit., p. 62.

⁴⁸¹ H. Oiticica, carta a L. Pape, 7 jun. 1971. #0244/71.

⁴⁸² H. Oiticica, carta a Daniel Más, 6 maio 1971; carta a I. Cardoso, 11 maio 1971, #1144/71. No anexo pode-se ler o Plano-roteiro de *Babylonests*, fev. 1971. #0243/71

⁴⁸³ H. Oiticica, carta a I. Cardoso, 11 maio 1971. #1144/71. “Como o fillmore vai fechar estou aproveitando para filmar lá (outside) para o filme que faço e para documentar também; filmei à noite a entrada às 23hs. para zappa, e parece babilônia mesmo, tanta gente, etc.; a calçada aqui não pára a noite toda.” H. Oiticica, carta a Geraldo Theivers (Thomas), 8 jun. 1971. #1146/71

posicionada sobre um tripé) e um pouco oscilantes, em razão da natureza frágil da captação e revelação do filme de 8mm. Em *Fillmore East 1*, por exemplo, têm-se encadeados seis planos quase fixos que enquadram, de diferentes ângulos e distâncias, a fachada do teatro durante o dia. **(Figura 4.3)** Como em *Brasil Jorge* e nos filmes posteriores, a câmera não hesita em movimentos pelo espaço como talvez seria de se esperar de um amador com uma pequena câmera na mão. Seria possível considerar que o artista vacila nesses filmes sobre como enquadrar o lugar de destaque, optando por suceder todas as tentativas (“Ele não sabia se enquadrava aqui ou ali, isso é o que achei incrível, isso é o que eu queria imitar”,⁴⁸⁴ afirmaria Bressane). No entanto, Oiticica já previa em demais roteiros enquadrar uma mesma situação ou lugar por vários ângulos, o que nos leva a crer que nessa série de filmes era essa a intenção, e não um gesto de indecisão ou amadorismo.⁴⁸⁵ Distingue-se no segundo *Fillmore East* um plano do próprio Hélio comendo sopa em uma lanchonete (depreende-se que logo antes de ir à casa de shows), o que aponta para a ideia de registro pessoal, como uma pequena nota de um diário. **(Figura 4.4)** Nos cinco filmes o interesse do artista reside nos letreiros do *Fillmore* e, à noite, também nas luzes que piscam e nas placas de neon ao redor (principalmente em *Fillmore East 5*).⁴⁸⁶ **(Figura 4.25)** Como veremos adiante, esses planos parecem ser evocados mais diretamente em determinado momento de *Lágrima-Pantera*.

Outro pequeno filme de Oiticica, realizado em abril ou maio de 1971, teria alguns pontos de contato com o longa de Bressane: trata-se de *Battery Park*, curta da duração de um rolo Super-8 (3’25’’ com as pontas), em que, sozinho, o artista filmou em cinco planos fixos o parque localizado ao sul da ilha de Manhattan. Inicialmente previsto para ser incluído em *Brasil Jorge*,⁴⁸⁷ a sequência ou o filme seria uma homenagem ao poeta romântico Sousândrade, “pois battery park figura no inferno de wall st. [segmento do poema *Guesa*], com o nome de batérias; é lindíssimo o lugar, um pouco menos malassombrado que o resto da ilha”.⁴⁸⁸ Como veremos, o poeta será também de grande

⁴⁸⁴ J. Bressane, “Uscire da sé, la forza aborigena del cinema” (entrevista), op. cit., p. 274.

⁴⁸⁵ H. Oiticica, anotações para *Boys & Men*, abr. 1970. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0336/70

⁴⁸⁶ Oiticica afirma que de sua janela era possível ver de perto a “marquisesfuziante” do *Fillmore East*. H. Oiticica, carta a I. Cardoso, Sidiny Garcia Filho, Ricardo Barreto e kids, 23 fev. 1971.

⁴⁸⁷ H. Oiticica, carta a I. Cardoso, 11 maio 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #1144/71; carta a L. Pape, 7 jun. 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0244/71.

⁴⁸⁸ H. Oiticica, Carta a W. Salomão, 3 abr. 1971. “A ideia de fazer um shot incluído no filme, no battery park, foi pensando em sousândrade: ele se refere em “inf. de wall st” ao parque como BATÉRIAS: foi onde hendrick hudson desceu e comprou a ilha malassombrada: filmei rasteiro ao chão de modo que tudo parece se erguer numa perspectiva intencional; ficou legal.” H. Oiticica, carta a L. Pape, 7 jun. 1971. #0244/71.

importância para *Lágrima-Pantera* e para a realização de *Agripina é Roma-Manhattan*, de Oiticica, que inicia o seu roteiro a partir dessas filmagens no parque. Nesse *Battery Park* chama a atenção o rigor formal da composição dos quadros, como aquele em que o céu e as nuvens ocupam um terço do quadro (**Figura 4.5**) e, principalmente, aquele em que duas árvores em primeiro plano nas laterais do quadro enfatizam no centro, em segundo plano, as torres gêmeas do World Trade Center, ainda em construção, “vermelhas, como torre de babel”.⁴⁸⁹ (**Figura 4.6**) Nota-se aí também o interesse de Oiticica por planos cinematográficos que se aproximam da fixidez da fotografia, o que seria futuramente desenvolvido pelo artista no formato de *slides* e em seu conceito de *momentos-frame*.

No final de junho ainda filmou os três filmes da série *Gay Pride*, em que documenta a segunda parada de orgulho LGBT de Nova York, das ruas de Manhattan até o Central Park. Também com a mesma duração dos rolos de Super-8, essa série se diferencia dos demais “filminhos” de Oiticica por colocar em primeiro plano as pessoas e a multidão que protesta ao invés da paisagem urbana. (**Figura 4.7**) A documentação do evento parece ser mais espontânea que os demais Super-8 em razão da imprevisibilidade das movimentações e da ausência de um plano de filmagem; há movimentos de câmera mais acentuados, incluindo *zooms* ausentes nos demais filmes. Ao final do terceiro filme, o artista registra – em planos curtos e mais aproximados, que denotam a intimidade com aqueles diante da câmera – três homens que conversam sentados e deitados no parque. (**Figura 4.8**) A aproximação por *zooms* nos rostos e corpos dos três “personagens” contrasta com a frieza e distância dos planos fixos de longa duração dos demais filmes. Na dicotomia que estabelece entre filmes planejados e “filmes impressionistas, caseiros”, prevalece na série *Gay Pride* a segunda opção.⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ H. Oiticica, carta a L. Pape, 7 jun. 1971. #0244/71.

⁴⁹⁰ H. Oiticica, carta a Júlio Bressane, 22 jun. 1971. #1150/71

Figura 4.1

Brasil Jorge (1971)

Lee Jaffe penteia o cabelo

Figura 4.2

Plantas são escovadas

Figura 4.3

Fillmore East 1 (1971)

Fachada do *Fillmore East*

Figura 4.4

Fillmore East 2 (1971)

Hélio toma sopa em um balcão

Figura 4.5

Battery Park (1971)

Figura 4.6

As torres gêmeas do World Trade Center “vermelhas, como torre de babel”.

4.1 *Lágrima-Pantera*, cinema amador

Ressalta-se mais uma vez a ausência da montagem em continuidade, assim como o caráter fragmentário e inconcluso de todos esses “filminhos” que Oiticica sequer incluiu em sua filmografia e que apenas nos anos 2000 foram reencontrados. cremos estar na influência dessas obras uma das principais razões para a fragmentação das sequências que constituem *Lágrima-Pantera*. Segundo Bressane o material filmado “não era para ser montado de maneira alguma, era como um super-8, feito em 16mm. [...] Era como um super-8, era uma imagem atrás da outra”⁴⁹¹. Em comum com a prática do cinema amador, do filme de família e dos “filminhos” de Oiticica, *Lágrima-Pantera* se constituía já em sua primeira versão de planos e sequências descontínuas, não decupadas, desierarquizadas, com raríssimas relações causais, que avançam em uma temporalidade fluida.⁴⁹² Apesar de usarmos o termo “montagem”, Bressane reitera em todos os seus depoimentos que os planos de *Lágrima-Pantera* teriam sido somente “organizados”, seja na versão de 1972 ou em 2006. Nunca tinha sido a sua intenção montá-lo como os seus filmes anteriores.

No entanto, os demais filmes de Bressane também eram fragmentados; não se articulavam em função de um enredo ou em razão do desenvolvimento de personagens. Já também afrontavam diretamente a teleologia narrativa na qual todos os movimentos se encadeiam e se organizam em função de um desenlace definido. Como melhor define Xavier, a sucessão nos filmes de Bressane é “de tipo paratático, sem encadeamentos, subordinações. Faz-se de séries descontínuas. Cada sequência é um recomeço que permite uma liberdade de operações do olhar que parecem ‘arbitrárias’, porque não motivadas pela situação que focalizam”.⁴⁹³ O mesmo autor irá falar de “estrutura em mosaico” para se referir aos filmes de Bressane, indicando uma organização desierarquizada na qual são escassos os vínculos sintáticos e causais entre sequências. A fragmentação dos filmes de Bressane se traduzia também na mistura de estilos e na interpolação de materiais diversos,

⁴⁹¹ J. Bressane, “Júlio Bressane: Trajetória” (entrevista), op. cit., p. 18.

⁴⁹² “[Nos filmes de família] as imagens-sequência são montadas (mostradas, melhor dizendo: se deixam ver) umas atrás das outras. Descontinuidade interna como externa. De tal modo que elas são também muitas vezes confundidas com fins de filme, que são eles próprios fragmentos de um todo – enquanto os filmes de família apresentam o seu todo em sua própria fragmentação”. Eric de Kuyper, “Aux origines du cinéma: le film de famille”, in Roger Odin (org.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995, p. 15.

⁴⁹³ I. Xavier, “Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética”, op. cit.

se configurando pelo uso de outros filmes, de texturas de imagem estranhas ao estilo dominante na obra, da mudança de registros de encenação; enfim, pela colagem de fragmentos diversos da cultura.

As condições de trabalho na maior parte de suas produções também não se alteraram drasticamente, como aponta Xavier, sendo realizados com baixíssimo orçamento, com equipes mínimas e métodos que poderíamos aproximar mais de um modelo “artesanal” – como *Lágrima-Pantera* e os “filminhos” – do que industrial.⁴⁹⁴ Como o autor lembra, não faltaram alusões na obra bressaneana ao gênero “filme de família”, ao *divertissement* entre amigos e demais produções amadoras: uma recorrência que poderia ser tomada como formadora de um estilo e que em *Lágrima-Pantera* será dominante.⁴⁹⁵

Entretanto, como se pretende analisar, a tendência à fragmentação e ao inacabamento presente em toda a obra bressaneana é radicalizada em *Lágrima-Pantera*. Como no programa de Oiticica em seus filmes em Super-8 de “virar as costas ao acabado”⁴⁹⁶ Bressane apresenta *Lágrima-Pantera* como um processo não acabado, constituído por uma organização desierarquizada, “em mosaico”, no qual restam pouquíssimo vínculos entre os planos e o senso de sintaxe que ainda permanecia nos seus demais filmes. Os planos e sequências “pulam” de um para outro com raríssimos *raccords* e demais recursos de continuidade e homogeneização; as rupturas e saltos se evidenciam na maior parte das transições.⁴⁹⁷

Entendendo que a construção de uma narrativa supõe, como coloca Roger Odin, “que l’ensemble des actions proposées puisse être disposé sur un même axe sémantique et conduire à une transformation de contenu opposant le début à la fin”, em *Lágrima-Pantera* ela praticamente inexistente, nem mesmo sequer como em suas narrativas fragmentadas anteriores.⁴⁹⁸ Como num filme de família, não são explicitadas as razões e relações entre as ações realizadas pelos personagens; de modo geral as ações nem sequer

⁴⁹⁴ Id., *ibid.*, p. 9.

⁴⁹⁵ Id., *ibid.*

⁴⁹⁶ H. Oiticica, anotações sem título, 11 out. 1971-15 set. 1973. #0210/71

⁴⁹⁷ Segundo o montador Geraldo Veloso o seu trabalho, posterior à primeira organização de Gilberto Macedo, se resumiu a selecionar e trocar a ordem de alguns planos buscando apenas algumas poucas associações entre elas. Como um filme em Super-8 em que “a ordem em que você filmou permanece”, a ideia era de não mexer muito no material filmado em *Lágrima-Pantera*. Entrevista com G. Veloso, 3 jun. 2016.

⁴⁹⁸ R. Odin (org), *Le film de famille: usage privé, usage public*, op. cit., p. 28.

se completam ou têm continuidade em sequências posteriores. As relações temporais entre sequências e ações são de difícil definição (com a exceção da cena final).

A ausência de diálogos ou qualquer som reforçaria a aparência de um filme amador ou copião de uma obra por vir; as emendas, pontas, fotogramas superexpostos e demais “restos” excluídos de produções convencionais e presentes de modo deliberado em algumas cenas dos filmes anteriores de Bressane vão se multiplicar por quase todas as sequências de *Lágrima-Pantera*.⁴⁹⁹

O modo de produção artesanal característico do cinema de Bressane é também algo radicalizado em *Lágrima-Pantera*. A equipe técnica se resumia ao fotógrafo Miguel Rio Branco e o próprio diretor, que dividiam a operação da câmera. A maior parte dos atores não era profissional, como a companheira de Bressane, Rosa Dias, Hélio Oiticica e o também artista Cildo Meireles. Esse modo de produção repetia assim o formato das filmagens de Hélio em Nova York, que contava predominantemente com amigos e artistas próximos como atores e o próprio Miguel Rio Branco como fotógrafo.⁵⁰⁰

O amadorismo em *Lágrima-Pantera* – da mesma maneira que para diversos cineastas do *underground* norte-americano, como Stan Brakhage e Jonas Mekas – não será somente uma fonte de inspiração formal contra os filmes “bem-feitos” do cinema comercial, mas também poderia ser considerado um modelo emancipador de produção cinematográfica em relação aos de formato profissional. A produção individual do cineasta amador, como aquela dos pintores e poetas, foi valorizada por esses cineastas por sua demonstração de independência e autonomia, em oposição ao grande número de colaboradores profissionais e hierarquizados por trás da produção de um filme comercial.⁵⁰¹ Essa aspiração de independência se manifestaria também na adoção de câmeras mais leves e dos mesmos formatos do cinema amador e semi-profissional, como o super-8 e o 16mm; em *Lágrima-Pantera*, especificamente, até com a imitação de certos

⁴⁹⁹ O montador Geraldo Veloso afirma que Bressane estava decidido a não cortar nenhum desses “restos”, respeitando-se sempre a “integridade do fotograma”. Entrevista com G. Veloso, 3 jun. 2016.

⁵⁰⁰ Além de ter sido creditado como fotógrafo em *Brasil Jorge*, Miguel Rio Branco já realizara também filmes experimentais em Super-8, como *Waiting for the Man* (1971) e *Burning Gloves* (1971), que, segundo o próprio, eram “praticamente anotações de situações que me impressionaram bem forte e sobre as quais impus uma ação realçadora”. Miguel Rio Branco *apud* Aracy Amaral e Roberto Moreira Cruz, *Expoprojeção 1973/2013* (cát.). São Paulo: Sesc, 2013. s/p. Morando em Nova York no início dos anos 1970, incluindo alguns meses nos *ninhos*, estava interessado então em aspectos da pobreza da cidade, a prostituição, a região do Bowery – como notara posteriormente Bressane. J. Bressane, “Uscire da sé, la forza aborigena del cinema” (entrevista), op. cit., p. 276. Esse interesse parece ecoar nos planos de *Lágrima-Pantera* filmados em um bordel porto-riquenho.

⁵⁰¹ Colette Piault, “Films de famille et films sur la famille”, in *Journal des anthropologues*, n. 94-95, 3-7, 2003, pp. 131-132.

aspectos da estética da produção amadora em super-8, como a ausência da montagem. Como melhor veremos adiante, a aproximação com a intimidade dos atores também se beneficiará desse modo de produção.

Em relação à circulação, *Lágrima-Pantera* destinava-se somente a exibições privadas, como um filme amador a ser exibido aos próprios participantes, pares e ao círculo de amigos íntimos, como efetivamente foram exibidos os primeiros filmes em Super-8 de Oiticica.⁵⁰² Lembremos que nesse mesmo contexto cineastas brasileiros no exílio filmavam suas viagens pelo mundo em Super-8 e em 16mm como registros despretensiosos, sem a intenção de montá-los ou exibi-los para um público maior.⁵⁰³ Como observava Veloso, o grupo de cineastas “marginais” no exílio, dado o distanciamento da perspectiva industrial, descobriam no Super-8 um cinema “como busca da imediatização da criatividade, como extensão poética do cotidiano. A busca hedonista e a anulação dos destinos individuais, vão dirigindo as preocupações desse grupo. O cinema torna-se imediato e descartável”.⁵⁰⁴

Compreendendo *Lágrima-Pantera* como um registro de viagem, Bressane não precisaria produzir uma estrutura narrativa nem uma construção coerente, pois estas estariam na memória dos seus participantes/espectadores. A diegese ausente para os espectadores comuns poderia ser reconstruída pelos participantes, como “uma recriação mítica do passado vivido”.⁵⁰⁵

No entanto, apesar da proximidade com essas produções amadoras *Lágrima-Pantera* não é um simples registro da viagem do cineasta a Nova York, como melhor veremos. Bressane previa ainda a exibição em uma sala escura, para um público que assistiria à obra com atenção do início ao fim, o que se distinguiria tanto dos posteriores *quase-cinemas* de Oiticica e Neville D’Almeida quanto dos filmes de família ou registros

⁵⁰² Segundo Bressane, *Lágrima-Pantera* foi um filme que ele fez para si mesmo e por isso não esperava apresentá-lo para um público maior. Partes do filme foram mostradas para Oiticica em Nova York e para o grupo de amigos de Bressane em Londres. H. Oiticica, carta a D. Más, 6 maio 1971. No entanto, segundo o cineasta, o filme não foi mostrado por inteiro a ninguém, nem em sessões públicas. J. Bressane, “Uscire da sé, la forza aborigena del cinema” (entrevista), op. cit., p. 276.

⁵⁰³ Entre esses registros estão *A vida é estranha*, de Glauber Rocha e Mossa Bildner (1971); *Fora do baralho*, de Rogério Sganzerla (1971); *Forofina*, de Sylvio Lanna (1973); e *A fada do Oriente*, do próprio Bressane (1972), filmados em viagens pela África. Também se tornou comum entre os artistas expatriados o envio de rolos de Super-8 pelo correio para parentes e amigos distantes com registros cotidianos variados, o que já se colocava como prática e modo de circulação possível para os que filmavam nessa bitola. Entrevista com G. Veloso, 3 jun. 2016.

⁵⁰⁴ G. Veloso, *O cinema através de mim: a longa trajetória de Theobaldo Odisseu de Almeida*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, 2015, p.127.

⁵⁰⁵ R. Odin (org), *Le film de famille: usage privé, usage public*, op. cit., p. 32.

de viagem. Em todos esses os acontecimentos ocorridos durante a projeção se integrariam ao filme, como nas demais experiências de cinema expandido. Os *quase-cinemas* se adequavam a uma ambientação particular, a interferências livres e acidentais em um espaço onde o papel do público seria redefinido para uma posição de maior atividade, incluindo a atividade corporal lúdica. A projeção dos filmes de família funcionaria de modo semelhante, “mais próximas do *happening* ou da festa do que da projeção cinematográfica tradicional” pois se alimentariam da atividade imaginária, mnemônica, verbal *in situ* dos próprios participantes/espectadores em relação ao que foi captado em filme e vivido anteriormente.⁵⁰⁶ Além da quebra do silêncio quase religioso da projeção tradicional, seria também razoável em uma projeção desses filmes a intervenção dos espectadores para pará-la ou para se repetir uma cena, tendo assim uma duração e recepção indefinida.

Apesar da aparência de filme de família ou de registro de viagem, além da ausência de banda sonora (ou apenas o possível ruído da projeção em 16mm), convidativas para a intervenção de possíveis espectadores/participadores, nesse ponto cremos que o filme de Bressane não se distinguiria das produções cinematográficas tradicionais.

4.2 Lágrima-Pantera, fragmento

No “fragmento” do filme a que temos acesso, é possível supor que trechos da obra original estão ausentes, assim como a sua organização se difere em vários termos. Sabendo-se disso, não se deve perder de vista o caráter de re-criação proposto na organização dos fragmentos do filme em 2006, que não recompunha fielmente a primeira montagem, mas organizava em outro momento o material salvo. No entanto, em confluência com os depoimentos de Bressane, Oiticica e Veloso cremos que o modo de encadeamento entre os planos e sequências restantes, a aparência de inacabamento, não se diferiria sobremaneira do proposto na primeira montagem, o que nos permitiria ao menos analisar os aspectos gerais, os procedimentos e a estrutura fragmentada da obra como proposição original e não como acidente de percurso.

⁵⁰⁶ R. Odin (org), *Le film de famille: usage privé, usage public*, op. cit., p. 37.

O primeiro plano de *Lágrima-Pantera (fragmento)* parece comentar essa nova organização das imagens que restaram mais de 30 anos depois de sua filmagem. Em *ralenti*, no qual cada fotograma se distingue dos demais, vemos Bressane e outra figura (provavelmente o fotógrafo Miguel Rio Branco) empunhando câmeras diante de um espelho. Em razão da intensa variação de luz, da presença de *foguete*s (fotogramas velados característicos do início e fim dos rolos), das marcas na película características, e do fim abrupto do plano cremos tratar-se dos últimos fotogramas de um rolo. **(Figura 4.9)**

Bressane, em 2006, inicia assim o filme restituindo a sua imagem como diretor da obra de 1971 em um duplo gesto reflexivo. O diretor que se filmava por meio de um espelho se interroga mais de 30 anos depois por meio de uma nova organização dos planos sobre as imagens que filmara no passado, recentemente reencontradas. Trata-se, no entanto, de um fragmento da metragem anterior do filme; a recomposição da obra não poderá ser completa nem sequer fiel à montagem original, que resta somente na memória dos poucos que a assistiram. Sujeita às perturbações do tempo e da memória, a retomada do filme se dá também em uma base material frágil, fragmentada, algo fantasmática, como uma antiga fotografia em decomposição, como o fim de um antigo rolo de filme 16mm reencontrado. Assim, as emendas, os *foguete*s, a duração das pontas e demais “defeitos” comumente excluídos de um produto cinematográfico convencional vão ganhar importância para além de um rele indicador reflexivo, anti-ilusionista. Esses resíduos também poderão ser vistos como signos de uma memória vulnerável à corrosão do tempo. Bressane figuraria, por meio da apresentação da fragilidade do material reencontrado, a tensão entre essa tentativa de recomposição e um passado ausente que se perdeu. Ao final do filme, como pretende-se detalhar em maior profundidade, o cineasta irá utilizar recurso semelhante.

Imediatamente após essa brevíssima introdução reflexiva sobre a retomada de imagens e memórias do passado, segue uma panorâmica quase circular do alto do edifício onde morava Oiticica em Nova York. O local e o entorno onde ocorrerá a maior parte das ações dos personagens do filme é assim circunscrita. A primeira “personagem” apresentada é a de Rosa Dias, que casualmente lê e folheia *ReVisão de Sousaândrade*, de Augusto e Haroldo de Campos, em alguns breves planos filmados despretensiosamente

com uma câmera na mão, que parece tatear o espaço circundante.⁵⁰⁷ **(Figura 4.10)** Ao lado das escadas de incêndio filmadas nesse entorno surgem então outros “personagens”, como o fotógrafo e Bressane, que não hesitam em olhar, sorrir e se exhibir diretamente para a câmera. **(Figura 4.11 e 4.12)** O filme permanece assim em um registro muito semelhante ao do cinema amador, como uma filmagem familiar casual ou talvez o registro da produção de um filme. Como é comum no cinema de Bressane, imagens desconexas e descontínuas, aparentes falhas de filmagem e demais possíveis sobras descartadas da montagem final são inseridas (muitas vezes como uma espécie de “trailer” ou *making of* do próprio filme). No entanto, em *Lágrima-Pantera*, a distinção entre essas “sobras” de montagem e entre sequências montadas tendo em vista uma construção de uma diegese, narração, de construção dos tipos dos personagens, das cenas etc., será ainda mais tênue que nos seus demais longas-metragens. Em razão do já evidenciado amadorismo da produção, de sua radicalizada construção paratática e da ausência do som (como um filme de família ou o copião de um filme “profissional”), não será mesmo possível falar de um mundo diegético em contraste com um extradiegético: tem-se a impressão de que o filme é formado apenas por elementos residuais, em que até as cenas mais construídas se apresentam também como material bruto.

A câmera, como em seus demais filmes, mas também em proximidade com o cinema amador, desloca-se de uma possível encenação, dos personagens e mesmo da função de criar ambientação, flutuando com extrema liberdade por diferentes posições e movimentos, como na panorâmica circular e nos movimentos em torno da escada citados acima. Ela ganha autonomia e preponderância sobre os demais aspectos de estilo, configurando-se em razão de um olhar que perscruta a realidade circundante, que busca surpreender ao acaso tanto os atores como o cenário, a paisagem, o espaço fora da cena. Como afirma Xavier, no cinema de Bressane

a câmera é a instância efetiva de enunciação e se reserva o direito de se afastar da cena, estar atenta ou não às personagens, pois estas compõem apenas uma das facetas do jogo. Há um espaço de reflexão que não depende das ações, embora possa estar referido a elas, espaço que se enriquece pelo estilo disjuntivo de um olhar que descarta o princípio clássico de que tudo deve girar em torno da cena. A câmera, em Bressane, diverge. E o mundo diegético se fragmenta, podendo chegar a uma presença radicalmente

⁵⁰⁷ Não foi possível confirmar que se trata mesmo desse livro. No entanto, cremos sê-lo em razão da importância central da obra para o filme e do relato de Oiticica em que afirmava que nas semanas da filmagem de *Lágrima-Pantera* “rosa lia a revisão de sousândrade, ensaio dos irmãos campos, sem parar”. H. Oiticica, carta a W. Salomão, 27 ago. 1971.

residual. Mesmo quando mais encorpado, ele não “segura” a câmera, pois esta busca outras paragens e produz material para interpolações, ora observando sem pressa o mar e a montanha, ora um rosto fixo, a rua, os jardins em paz. Ela perambula, cria seu próprio interesse, ou se assume como extensão do corpo.⁵⁰⁸

Antecedido por *foguetes* característicos de início e final de rolo – o que se repetirá na transição de diversas sequências ao longo de todo o filme –, vê-se então a primeira indicação de se tratar do início de um filme “profissional”, ou ao menos de um registro sobre esse filme: em uma estrutura de papel dependurada, “uma espécie de móbile suspenso”, vemos então, em diversos planos e ângulos, os créditos de *Lágrima-Pantera, a Míssil* com o nome do filme, diretor, atores e fotógrafo.⁵⁰⁹ Criado por Oiticica especialmente para o filme, o letreiro, denominado *Lágrima-Pantera*, devia se aparentar a “uma lágrima verde penetrando em um pequeno rincão de terra ocre”.⁵¹⁰

Como em seus demais filmes, a pequena equipe e o diretor aparecem em cena na realização da filmagem. Esse procedimento, recorrente no cinema moderno dos anos 1960, tinha frequentemente a função de explicitar e desconstruir o ilusionismo da representação cinematográfica, quebrar o cerimonial do espetáculo, ficando associado ao que Noel Burch definiria como “estruturas de agressão”. Essa era a função predominante nos primeiros filmes de Bressane, como aponta Xavier, ganhando um sentido de choque e agressividade que se coadunava com a violência e questionamento da ordem moral encenadas.⁵¹¹ Segundo o mesmo autor, esse procedimento muda o seu sentido com uma série de variações e amplificações da estrutura de linguagem que se solidificaria a partir de *O Rei do Baralho* (1973). Nesse filme, a presença da equipe na abertura tem a função de definir desde o início a postura informal e despojada com que irá evocar as chanchadas e demais relações intertextuais. Em *Lágrima-Pantera*, filme imediatamente anterior, esse procedimento já define também uma postura de informalidade e de registro familiar, em que “o diálogo entre filme e espectador se desloca para um patamar de relações mais desarmado, sem cerimônia ou agressão”.⁵¹² Essa postura informal novamente remete ao filme de família (e grande parte dos filmes “curtidos” de Oiticica), nos quais o próprio prazer de filmar e a necessidade de registro de uma intimidade, de uma memória de um

⁵⁰⁸ I. Xavier, “Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética”, op. cit., p. 9.

⁵⁰⁹ J. Bressane, “Uscire da sé, la forza aborigena del cinema” (entrevista), op. cit., p. 274.

⁵¹⁰ J. Bressane, *Deslimite*, op. cit., p. 12.

⁵¹¹ I. Xavier, “Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética”, op. cit., p. 11.

⁵¹² Id., *ibid.*

grupo de pessoas, de uma paisagem, predomina sobre os possíveis aspectos semânticos e sobre a ideia de acabamento. O diretor se apresenta como mais um participante, como um agente catalisador em cena que reúne um grupo de “familiares” para uma filmagem despretensiosa. Como em certas cenas de *Mangue Bangue*, como vimos, a proximidade com os atores – captados no cotidiano e em momentos de intimidade – e a presença desinibida do próprio diretor em cena indicam a filmagem como um jogo, como parte de um momento de lazer, características fundantes do filme de família. O cinema experimental, principalmente o *underground* norte-americano nos nomes de Jonas Mekas, Marie Menken, Gregory Markopoulos, Andy Warhol etc., irá também produzir, a seu modo, verdadeiros filmes de “família” onde também são celebrados os laços de amizade e os dias felizes dessa pequena sociedade de artistas e cineastas.

Essa postura lúdica, que se solidifica como traço da poética bressaneana, não seria menos exigente que a postura agressiva anterior, pois

o convite à conversa mais íntima – como aquela entre leitor e escritor em Machado de Assis – é também um desafio para que se observe atentamente o mínimo gesto, o mínimo elemento formal (da câmera, do ator). O lance decisivo pode estar na presença de um foco de luz, na semelhança entre o desenho da paisagem e o perfil de um ator; e é preciso reagir de forma menos ansiosa à duração do plano: dar-se o tempo de efetivamente ver e ouvir.⁵¹³

Em *Lágrima-Pantera*, em especial, a atenção volta-se para a própria espontaneidade da encenação, da câmera errante que capta os rostos e mínimos gestos dos atores na produção de um filme ou em momentos de lazer. Há assim um interesse que poderíamos chamar de documental sobre os atores e ambiente informal da encenação que se sobrepõe às parcas construções ficcionais provenientes das atuações no filme. Essa visada documental que se atém aos rostos, aos movimentos espontâneos, às transformações dos corpos, aos detalhes do plano se evidencia em sequência seguinte: após vermos por mais de três minutos um plano fixo do que parece ser um mapa de uma cidade,⁵¹⁴ seguem-se planos fixos de quase dois minutos de dois atores – Cildo Meireles e Bob Grasse⁵¹⁵ – que encaram a câmera. (**Figuras 4.13 e 4.14**) Como anteriormente em

⁵¹³ Id., *ibid.*

⁵¹⁴ O “layout gráfico do assalto [...] em azul e branco” foi também feito por Oiticica a partir de um de seus *metaesquemas*. J. Bressane, *Deslimite*, op. cit., p. 12. “Minha última ‘obra’; hehehe”, ironizaria o artista. H. Oiticica, carta a T. Neto, 10 ago. 1971.

⁵¹⁵ Segundo Bressane, Bob Grasse, jogador de basquete, era namorado de Oiticica no período. J. Bressane, “Uscire da sé, la forza aborigena del cinema” (entrevista), op. cit., p. 276. Já Hélio afirmaria tratar-se de um

Matou a família e foi ao cinema e em *A família do barulho*, Bressane dedica alguns planos fixos de longa duração, dissociados do entrecho narrativo, para retratar, em ângulo frontal, os rostos de seus atores. **(Figuras 4.15 e 4.16)** Nos filmes anteriores, esses planos remetem mais diretamente aos antigos “retratos de família”, às fotografias que fixavam em imagem as estâncias organizações patriarcais. Esses planos-retrato de *Lágrima-Pantera* poderiam se adequar também à ideia de “retratos de família” (de uma comuna *underground* de artistas expatriados em Nova York), se atentarmos para a proximidade dessa prática cultural com aquela dos filmes de família que o filme parece evocar com mais intensidade. Retratos em movimento como esses, tanto individuais como do grupo “familiar” também são comuns nos filmes de família, como um resquício da velha prática dos retratos fotográficos que os originaram. Ambas as práticas se desviavam do uso artístico dos meios utilizados, atendo-se à função de imortalizar os retratados em imagem, de proporcionar ao grupo, família e descendentes no futuro a memória afetiva dessas pessoas e do momento de captação. No entanto, em *Lágrima-Pantera* os planos-retratos não ganham essa função de produzir lembranças de certo momento e ambiente de intimidade como podem ganhar as demais sequências do filme, nas quais há um maior interesse pelos momentos espontâneos do convívio entre amigos. Não ganham também algum sentido simbólico de maior envergadura, como nos filmes anteriores, nem servem ao desenvolvimento dos personagens retratados ao longo de *Lágrima-Pantera*. Os dois retratos funcionam de modo bem similar aos famosos *Screen Tests* de Andy Warhol, como aparentes filmagens de teste (da câmera e dos atores), nos quais a atenção é direcionada à presença instável e ambígua das expressões faciais dos “atores” (e, eventualmente, ao extracampo implicado pelo quadro fixo) na duração da tomada. **(Figuras 4.17 e 4.18)** O interesse da cena reside no que ela apresenta de imediato à contemplação do espectador, sem estabelecer uma ambientação, sem projetar uma possível interioridade do personagem ou criar relações simbólicas, narrativas etc. com demais sequências do filme. Como afirma Steven Shaviro – a respeito da aproximação aos corpos e rostos dos atores no cinema de Warhol –, esse procedimento esvaziaria os significados e conteúdos para assim capturar e apresentar a *estúpida* presença dos corpos.⁵¹⁶ Estúpida pois passiva e indiferente; plasticamente aberta a qualquer força e

desconhecido que encontraram na rua. H. Oiticica, carta a T. Neto, 10 ago. 1971. Cildo viveu em Nova York de 1971 a 1973, quando tornou-se próximo de Oiticica.

⁵¹⁶ Steven Shaviro, *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, pp. 207-208.

estímulo, mas não determinada por nenhuma delas. Presença também sedutora, pois não permitindo a satisfação do desejo de uma compreensão e controle incitaria os espectadores à uma continuada, irrequieta e inconclusiva contemplação.

O entendimento do próprio Bressane em relação ao uso de planos-sequência com câmera imóvel como esses é similar ao modo como foi compreendido no cinema de Warhol. Mais do que os planos-sequência comuns, esse tipo, segundo o próprio Bressane, intensificaria a percepção da duração do tempo e fortaleceria a evidência da própria materialidade da linguagem cinematográfica.⁵¹⁷ No estilo poético-alusivo que caracteriza os seus escritos, Bressane continuaria afirmando o caráter reflexivo do recurso ao plano-sequência imóvel:

Aí o cinema se depara com o cinema em um jogo de espelhos, cara a cara, o tempo estendido ao máximo em sua duração, desmascara a ilusão, mascarando outra ilusão, a do filme, que fotograma a fotograma, grão a grão, em obsessão temporal infinita, nos acerca, com seus pontos de luz, de nosso corpo, deslocando-o. Deslocando-o para outro estado sensível, outro fluxo nervoso, que estabelece um jogo de perspectivas, quebrando assim a casca do gesto, da (in)formação, normatizada.⁵¹⁸

Como lembra Eric de Kuyper, foi também o cinema de Warhol que marcou historicamente a aproximação e apagamento das fronteiras entre filme amador e cinema ficcional, seja o narrativo-industrial ou mesmo o experimental.⁵¹⁹ Se é possível apontar diversos predecessores nessa fecunda aproximação, nos parece que no cinema de Warhol Bressane encontrou um modelo ao também prescindir da montagem, pós-produção e finalização, atendo-se somente ao próprio processo espontâneo de captação de imagens.

Bressane estava por certo informado pelo cinema e método warholiano na realização de *Lágrima-Pantera* e efetivamente se deixou influenciar por ele nessa obra, o que nos autoriza as aproximações realizadas anteriormente.⁵²⁰ Como vimos, esse interesse

⁵¹⁷ J. Bressane, *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 11.

⁵¹⁸ Id., *ibid.*

⁵¹⁹ E. de Kuyper, “Aux origines du cinéma: le film de famille”, *op. cit.*, p. 21.

⁵²⁰ “Gostava de Warhol. Ele é um cineasta que me deu muitos estímulos, muita segurança. Há dois cineastas, um que conheci agora e outro que eu conheci lá em Nova York, que me deram uma sensação de segurança. Eles são Andy Warhol e Guy Debord. Quando vi os filmes destes dois cineastas, eu disse a mim mesmo: sou eu. Eles me dão um lugar, um território para continuar a avançar. [...] Vi no Brasil *Sleep*, *Empire*. *Chelsea Girls* eu vi em Nova York, é um filme genial. Todos os filmes de Warhol me interessaram: *Sleep*, *Trash*, *Lonesome Cowboys*, *Chelsea Girls* [o segundo dirigido e o terceiro e quarto co-dirigidos por Paul Morrissey com a produção de Warhol]... Eu gostei muito e me deixei ser influenciado. Mas Hélio foi mais radical, já fazia não cinema.” J. Bressane, “Uscire da sé, la forza aborigena del cinema” (entrevista), *op. cit.*, p. 277.

era também compartilhado por Oiticica, que em seus filmes em Super-8 se alimentava de aspectos relativos ao método e à forma dos filmes de Warhol. Nos filmes em Super-8 e mesmo nos roteiros anteriores à realização dessas obras, como em *Nitrobenzol & Black Linoleum* e *Baylonests*, estão presentes, por exemplo, os planos-retratos e tomadas do mesmo tipo, em longos planos fixos com rarefeita atividade em cena.⁵²¹

De modo efetivamente menos radical que as produções de Warhol e Oiticica que o informavam, no filme Bressane irá construir parte considerável das sequências de *Lágrima-Pantera* como blocos de planos-sequência descontínuos, muitas vezes imóveis, não decupados. Como já mostrado, as sequências do filme, muitas delas formadas por planos-sequência, seriam organizadas em mosaico, sem encadeamentos, subordinações e vínculos causais entre elas. Em razão da evidente independência, as sequências de *Lágrima-Pantera* aparentariam poder ter sido organizadas como em *Chelsea Girls*: em uma ordem aleatória, sem a necessidade de início e conclusão claros. No entanto, apesar da aparência de a maior parte das sequências ser intercambiável, apesar da efetiva independência em relação às demais, um olhar mais atento sobre o filme pode perceber alguns princípios lineares mínimos de organização dos blocos – principalmente as cenas inicial e final de *Lágrima-Pantera*. A tendência à aleatoriedade de organização proposta por Warhol não seria total.

⁵²¹ Sobre esses roteiros e aproximação com o cinema de Warhol cf. Beatriz Morgado Queiroz, *Hélio Oiticica e o não cinema*, op. cit.

Figura 4.7
Gay Pride 2 (1971), de HO

Segunda Parada do orgulho Gay de NY

Figura 4.8
Gay Pride 3 (1971), de HO

Plano intimista no Central Park

Figura 4.9

Lágrima-Pantera (1971)

Miguel Rio Branco e Júlio Bressane

Figura 4.10

Rosa Dias

Figura 4.11

Lágrima-Pantera (1971)

Júlio Bressane

Figura 4.12

Rosa Dias

Figura 4.13

Lágrima-Pantera (1971)

Cildo Meireles

Figura 4.14

Bob Grasse

Figura 4.15

Renata Sorrah e Marcia Rodrigues
em *Matou a Família e foi ao Cinema* (1969)

Figura 4.16

Helena Ignez em
Família do Barulho (1970)

Figura 4.17

Screen Tests (1964-1966), Andy Warhol

Screen Test: Ann Buchanan (1964)

Figura 4.18

Screen Test: Marcel Duchamp (1966)

4.3 Marginais no inferno de Wall Street

Há em seguida algumas sequências mais estruturadas, encenadas a partir de longos planos-sequência, que abrem um possível enredo do filme. Em um raro encadeamento de planos, passa-se de uma lua sob nuvens para um plano pouco identificável do que parece ser um bordel,⁵²² no qual estão presentes as três personagens femininas do filme, até um quadro em que se veem dois pés femininos. Do plano detalhe quase imóvel das pernas de uma mulher, a câmera se move em seguida para as pernas de outras duas mulheres (Rosa Dias e Honey), que, como se confirma pelo movimento ascendente da câmera, se beijam. Ainda no mesmo plano, vê-se logo ao lado a outra personagem feminina (Patricia Simpson),⁵²³ que desliga um telefone e começa a dançar com as mãos, encarando diretamente a câmera, como os personagens retratados anteriormente. Na continuação desse longo plano-sequência iniciado na fixidez do enquadramento das pernas de Patricia, a câmera se movimenta para outro cômodo da casa, onde os três personagens masculinos (Cildo, Bob e Oiticica) aparentam discutir como assaltar (ou talvez realizar um ataque terrorista com bomba)⁵²⁴ um banco localizado no mapa mostrado anteriormente. **(Figuras 4.19, 4.20, 4.21, 4.22)** Esse longo plano-sequência tem continuidade em outro cômodo da casa, onde as três mulheres, seminuas, se acariciam até que a câmera retorna à discussão dos três homens e então, por fim, focaliza a sala vazia e termina.

Esse plano-sequência indica a associação entre as ações das personagens femininas e masculinas do filme, que, apesar de mostradas como grupos separados, dividem o mesmo espaço de transgressão. Em cumplicidade, aquelas se dedicam ao amor livre (entre elas) e esses ao assalto a um banco, sendo conectados nos diferentes cômodos em que se situam pelo movimento ininterrupto da câmera no plano-sequência. Ao menos é o que podemos depreender a partir da cena e do entendimento do próprio diretor em relação ao plano-sequência como figura sintática ideogramática, pois “permite sem corte

⁵²² Segundo Bressane, a cena foi filmada em um bordel porto-riquenho na *Lafayette Street*. J. Bressane, "Uscire da sé, la forza aborigena del cinema" (entrevista), op. cit., p. 275. Supõe-se que tenha sido levado pelo fotógrafo Miguel Rio Branco, anteriormente interessado pelos aspectos da pobreza e prostituição no centro de Manhattan.

⁵²³ Patricia Simpson e *Honey* eram atrizes norte-americanas. J. Bressane, "Uscire da sé, la forza aborigena del cinema" (entrevista), op. cit., p. 276.

⁵²⁴ Bressane afirma tratar-se de “bandidos”, de um “bando que está planejando um assalto”, o que é confirmado por carta de Oiticica. Mas em momento posterior do filme vê-se um desenho de uma bomba no mesmo mapa, o que poderia sugerir também um ataque terrorista. J. Bressane, "Uscire da sé, la forza aborigena del cinema" (entrevista), op. cit., pp. 275-276; H. Oiticica, carta a T. Neto, 10 ago. 1971.

e sem interrupção, copular, combinar, planos, imagens e representar algo que não está representado nestas mesmas imagens separadamente".⁵²⁵ Com certo exagero é possível interpretar os breves planos encadeados da lua, bordel e pés femininos também como elementos ideogramáticos, mas que apesar de suas diferenças simbólicas, de escala, volumes, não produzem nenhum sentido identificável.

Após um corte seco, vê-se então em primeiro plano os três personagens masculinos discutindo os planos de assalto ao banco sobre o mapa e, ao fundo, as mulheres. Em outro longo plano vemos então sair lentamente, um a um, os seis personagens presentes no quadro em direção ao antecampo, que olham diretamente para a câmera nessa passagem.

Afinal, quem são esses personagens? Quais as relações entre eles? Por que agem desse modo? O que pretendem realizar? Há pouquíssimos sinais no restante do filme que ajudariam a responder essas perguntas. Como já colocado, o enredo, a narrativa, a construção da interioridade dos personagens ou mesmo dos tipos não parece ter grande importância na fatura geral do filme; o interesse da obra reside em outros aspectos que buscamos salientar. No entanto, arriscamos associar o desenvolvimento desse breve entrecho “narrativo” com certos temas de uma outra fonte importante para a construção do filme. Trata-se dos versos do poema *Guesa*, do poeta romântico Sousândrade, com o qual pretende-se estabelecer diversas outras relações diretas e possíveis com o filme de Bressane.

O poema, principalmente o trecho de seu Canto Décimo denominado *Inferno de Wall Street*, faria parte da constelação cultural de Bressane na realização dessa obra, assim como serviria também a Oiticica no anterior *Battery Park* (1971). O interesse de ambos os artistas por Sousândrade surgiu com a proximidade, no início dos anos 1970, dos poetas Augusto e Haroldo de Campos. Estes haviam trazido novamente à tona a obra do poeta maranhense com o estudo *ReVisão de Sousândrade*, lançado em 1964, em que chamavam a atenção para a sua modernidade e invenção, para o “pré-futurismo cinético, que já sugere as armas da montagem cinematográfica e da colagem plástica” e outras características que interessavam Bressane e Oiticica nesse momento.⁵²⁶ Como atestam as cartas do artista, no período de filmagem de *Lágrima-Pantera* o poema de Sousândrade

⁵²⁵ J. Bressane, *Fotodrama*, op. cit., p. 9.

⁵²⁶ Augusto de Campos e Haroldo de Campos, *ReVisão de Sousândrade*, 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 576.

e o estudo dos Campos eram também um dos principais temas de conversas entre eles e Rosa Dias.⁵²⁷ O projeto do artista de uma nova homenagem ao poeta, um filme-evocação ao *Inferno de Wall Street*, no que veio a constituir o também inacabado *Agrippina é Roma-Manhattan*, corria paralelamente às filmagens de Bressane.⁵²⁸

O cineasta irá acrescentar a poesia sousandradiana às demais referências da tradição que buscava reinventar e repor em circulação, como a primeira vanguarda, o cinema mudo, a chanchada, a música popular, a antropofagia oswaldiana e a própria poesia concreta. Carlos Adriano, também se apoiando nos concretistas, cunharia a expressão “cinema-paideuma” para se referir a esse movimento na obra do diretor; da retomada, em um novo contexto, de um conjunto de autores essenciais de diversos campos artísticos que condensariam o que há de mais vivo e ativo na cultura.⁵²⁹ A invenção do novo para Bressane – seguindo o lema poundiano do “make it new” – estaria acompanhada do resgate de uma poética de um passado ainda vivo, “forjando um espaço-tempo todo próprio, propício à comunicação entre eles”.⁵³⁰

A reativação da poética sousandradiana nesses moldes se daria de diversas formas no filme, a começar pela atualização de um verso do poeta no título da obra, proveniente do Canto X do *Guesa*. Sousândrade então escrevia:

Então na vida há solidão eterna... —
Tal do horizonte seu se debruçava
Na tempestade o Guesa e à voz interna,
Qual um anjo em revolta, então chorava:

⁵²⁷ “Foi uma espécie de sarau literário permanente: oswald, sousândrade, irmãos campos, pound, etc. [...] rosa lia a revisão de sousândrade, ensaio dos irmãos campos, sem parar; júlio, inferno de wall; uma loucura.” H. Oiticica, carta a W. Salomão, 27 ago. 1971. “Estive uns 3 dias com júlio e rosa na casa de campo dos pais de lee: piscina, e leituras: augusto e haroldo eram os assuntos permanentes, com sousândrade e oswald de andrade.” H. Oiticica, carta a R. Gerchman, 2 set. 1971.

⁵²⁸ “Semana que vem quero fazer uma ‘expedição à wall. st.’, onde devo filmar cenas de escritório e do stock exchange: eu e miguel, com patricia fotografando, e amaro performing: é uma experiência para reunir quatro pontos de vista num só filme (a montagem disso vai ser da máxima importância): os stills serão usados como parte da montagem final também; estou anotando tudo para dar certo; vou usar o escritório de um brasileiro (hafers) que tem firma de café em wall; o inferno sousandradino.” H. Oiticica, carta a Júlio Bressane, 22 jun. 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #1150/71 “Continuo a filmar o projeto de wall st. (sousândrade); fizemos takes incríveis na trinity church; mas ainda falta muito; a época em que julinho ficou aqui, também fiz muito.” H. Oiticica, carta a R. Gerchman, 2 set. 1971.

⁵²⁹ Adriano se apoia em Augusto de Campos e seus comentários sobre a questão do paideuma para o poeta norte-americano Ezra Pound. O paideuma seria o estabelecimento de um conjunto de autores que interessariam como ponto de partida para a invenção de novas e ativas formas artísticas, a “ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos.” A. de Campos, “As antenas de Ezra Pound”, in Ezra Pound, *ABC da literatura*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978, pp. 11-12.

⁵³⁰ C. A. Rosa, “Julio Bressane: trajetória ou pontos luminosos no céu do cinema”, in C. A. Rosa e B. Vorobow (orgs.), *Júlio Bressane / Cinopoética*, op. cit., p. 145.

Não da esperança a lágrima piedosa,
Do abandono, a saudade, ou da miséria;
Mas, a do livre desespero odiosa,
Do misantropo, a lágrima-pantera!⁵³¹

Talvez de um modo mais direto que as demais aproximações com a poesia sousandradiana, Bressane irá recuperar a palavra composta, “uma redução extrema da cadeia metafórica na qual a lágrima do misantropo é comparada a uma pantera”, para exprimir a condição em que foi realizado o filme e o seu próprio tema geral.⁵³² Como explica o diretor:

Não era uma situação de medo, mas uma situação de temor, de susto. É essa é a diferença psicológica entre o medo e o temor: o medo é algo que é permanente e que não sabemos o que é. E o temor não, sabemos do que se trata a coisa. Essa era a nossa situação. Não era uma situação de marginalidade artística ou poética, mas era uma situação de marginalidade na vida. É quase como se cada dia fosse o último dia. De pessoas que saem de seus países pra viver outra situação e de gente que não é ninguém. Gente anônima. E marginal mesmo no trabalho que faziam. Era um trabalho desconhecido. Sobre tudo o trabalho de Hélio. Era um brutalista, uma aberração. Hoje não, há as instalações e há mesmo teorias sobre isso; mas naquela época não havia isso... Era sobre um grupo de brasileiros que estavam perdidos, sem futuro, sem nada. E era nessa situação psicológica que eu filmei esse filme...⁵³³

Na mesma chave, aprofundava essas explicações sobre o uso metafórico das duas palavras:

Você me perguntou sobre o que é o filme. Saiba que *Lágrima-Pantera* é um filme sobre o temor. Não sobre o medo, que como o amor, é contínuo. Os objetos de amor mudam. Infelizmente. Mas o amor é um sentimento contínuo, permanente. O medo também. Mas o temor é outra coisa. É uma hesitação a respeito de algo que você já conhece. O temor diz respeito a algo que você conhece. *Lágrima-Pantera* tem algo que une estas duas palavras – que é a sonoridade e a simetria das letras – mas sobretudo o significado de cada palavra. Elas se ligam de uma forma que é aquele do temor. Tanto lágrima quanto pantera te metem medo. Você não quer lágrima, seja pela felicidade seja pela tristeza. E a pantera você quer ainda menos. Então, essas duas palavras são signos do temor, que é o que está presente no filme. As pessoas que vivem *à bout de souffle*. Não no jogo do limite, nem em sua representação, mas no próprio limite. Nas circunstâncias mais difíceis de sobrevivência. O grau de sofisticação, conforto, luxo intelectual que você tinha que dar para aguentar essa miséria, essa dificuldade, a marginalidade, o exílio, é o que resulta em *Lágrima-Pantera*. E nos outros filmes. Quanto devo embelezar a vida para ser capaz de suportá-la.

⁵³¹ Joaquim de Sousaêdrade, in Luiza Lobo (org.), *O Guesa*. São Luis e Rio de Janeiro: Ponteio, 2012, pp. 552-553.

⁵³² A. de Campos e H. de Campos, *ReVisão de Sousaêdrade*, op. cit., p. 114.

⁵³³ J. Bressane, apresentação de *Lágrima Pantera (Fragmento)* no Torino Film Festival, op. cit.

O assunto, o tema de *Lágrima-Pantera* é o de um bando que vive no limite de suas forças. Mas qual é a força que conduz o filme? O temor, este é o substrato de *Lágrima-Pantera*.⁵³⁴

Enfim, para o cineasta, *lágrima-pantera* seria uma espécie de chave, uma metáfora para a sua situação e dos demais amigos expatriados.⁵³⁵ Era uma expressão que conjugava um sentimento limítrofe de tristeza, desespero, temor e marginalidade, assim como uma potência criadora intempestiva que advinha da resistência a essa perda de um lugar de pertencimento. Uma força desestabilizadora que pode entrar em erupção dado o deslocamento da ordem habitual na situação de exílio, como afirmaria Edward Said.⁵³⁶ O choro “sem esperança”, o “livre desespero” criador presente nos versos de Sousândrade podiam assim ser os mesmos dos artistas brasileiros expatriados no início dos anos 1970. Uma semelhante *lágrima-pantera* na mesma Nova York em que o poeta esteve no fim do século XIX e imaginava o ápice da epopeia do *Guesa*.⁵³⁷

A persona desse anti-herói indígena, incompreendido por seus contemporâneos, compelido a errar sem lar ou destino determinado, era também recuperada pelo cineasta, assim como havia se identificado anteriormente o próprio poeta em seu exílio artístico. O *Guesa* de Sousândrade, personagem romântico “vítima de sacrifício e bode expiatório”, viajará em seu exílio forçado pela Europa, África e América, com uma passagem importante por Nova York antes da voltar à sua terra natal – assim como também faria Bressane no seu período de exílio artístico entre 1970 e 1972.⁵³⁸ Restará em *Lágrima-Pantera* algo da importância da viagem como “estímulo da emoção”, do sentimento de desterro e saudade do Brasil presentes no périplo do *Guesa*.⁵³⁹

⁵³⁴ J. Bressane, “Uscire da sé, la forza aborigena del cinema” (entrevista), op. cit., p. 276.

⁵³⁵ J. Bressane, apresentação de *Lágrima Pantera (Fragmento)* no Torino Film Festival, op. cit.

⁵³⁶ Edward Said, “Reflexões sobre o exílio”, in *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 43.

⁵³⁷ O poema, sem um desenvolvimento lógico-linear, tem como esquema geral a lenda do *Guesa Errante*, originária dos indígenas muíscas da Colômbia. Como explicam Augusto e Haroldo de Campos “o *guesa* – cujo nome significa *errante, sem lar* – era uma criança roubada aos pais e destinada a cumprir o destino místico de Bochica, deus do sol. Educavam-no no templo da divindade até os 10 anos de idade, quando deveria repetir as peregrinações do deus, culminando com o percurso da ‘estrada do Suna’, e o sacrifício ritual, aos 15 anos: numa praça circular, o *guesa* adolescente era atado a uma coluna (marco equinocial), cercado pelos sacerdotes (‘xeques’) e morto a flechadas; seu coração era arrancado em oferenda ao sol e seu sangue recolhido em vasos sagrados. Completada a cerimônia, abria-se nova *indicção* ou ciclo astrológico de quinze anos, com o rapto de outra criança – novo *guesa* – que deveria suceder à vítima imolada”. A. de Campos e H. de Campos, *ReVisão de Sousândrade*, op. cit., p. 47.

⁵³⁸ L. Lobo, “Introdução”, in J. de Sousândrade e L. Lobo (org.), *O Guesa*. São Luis e Rio de Janeiro: Ponteio, 2012, p. 24.

⁵³⁹ Antonio Cândido *apud* A. de Campos e H. de Campos, *ReVisão de Sousândrade*, op. cit., p. 49.

Oiticica também evocava elementos do poema para figurar a situação de expatriamento, de modo similar ao que fazia Bressane. O *Battery Park* filmado pelo artista era citado pelo poeta (as “BATERIAS”)⁵⁴⁰ por ser o local de desembarque e moradia temporária dos milhões de imigrantes que chegavam ao novo mundo. O parque e o forte Castle Garden nele localizado eram tomados pelo poeta (e futuramente pelo artista) como o local iluminado da cidade de Nova York, representando a possibilidade de refúgio, liberdade e esperança para aqueles que não as tinham mais em sua pátria de origem. Ainda no início do Canto X, portanto em momento anterior à perdição do Guesa no *Inferno de Wall Street*, Sousândrade escrevia:

Vinde a New York, onde há lugar p’ra todos,
Pátria, se não esquecimento, — crença,
Descanso, e o perdoar da dor imensa,
E o renascer-se à luta dos denodos.

A República é a Pátria, é a harmonia:
Vós, que da religião ou da realeza
Sentis-vos à pressão de barbaria,
Vinde! a filha do Deus não vos despreza.

— E forma-se a corrente em Castle Garden,
Que vem de todo o mundo, dos que asilo
Já não tinham, a quem os peitos ardem
D’esp’rança nova ao céu novo, tranquilo.

Sede bem-vindos! há lugar p’ra todos
E lar e luz e liberdade e Deus —
E a cada filho em dor, miséria e apodos,
Abre a formosa Mãe os braços seus!

A Espartana gentil! da liberdade
Amostra os horizontes aos escravos;
Diz aos que eram cobardes “sejam bravos!”
Bendiz a todos e enche-os de saudade.⁵⁴¹

Sousândrade relacionava também a sua própria biografia ao destino social e histórico dos ameríndios como um todo, representados na figura de um novo *guesa*. Esse, opondo-se à contínua exploração e colonização pelos conquistadores brancos, assim como à opressão das novas classes dominantes (a nobreza e o clero) preconizará uma cosmovisão reformadora, uma nova civilização americana baseada em um modelo republicano proveniente tanto da utopia platônica quanto do sistema comunitário dos Incas. A ambição política e poética, o horizonte social de Bressane em *Lágrima-Pantera*

⁵⁴⁰ J. de Sousândrade, *O Guesa*, op. cit., p. 580.

⁵⁴¹ Id., *ibid.*, pp. 471-472.

seria, é preciso realçar, muito menor do que a do poeta em seu poema épico-narrativo. No entanto, nesse filme fragmentado, inacabado, declaradamente *menor*, subsistem certos elementos críticos ao império, ao poder de Wall Street – símbolo da “usurocracia capitalista, [...] de uma sociedade que se desmorona, abalada pela avidez do dinheiro” – provenientes do *Guesa* que realçaremos no restante desta análise.⁵⁴²

Finalmente, a principal forma de reativação da poética sousandradiana no filme se daria por meio de uma espécie de tradução de elementos do poema, no sentido em que Ismail Xavier se referia às demais “adaptações” literárias do diretor. Segundo o autor,

quanto ao literário, sua tradução não se dá como transposição cênica de histórias e destinos – consonância temática – mas como liberação do olhar e da escuta para captar o método, o estilo, a matriz do processo inventivo. Ou seja, transposição de procedimentos, diálogo de poéticas. Vieira, Machado, Oswald, Lamartine, o cinema de Bressane se faz de intersecções, cotejo do que vem de contextos diferentes e entra no novo espaço sem perder o que lhe é próprio, pois o princípio da nova unidade não é o da perfeição clássica, orgânica, mas o da co-presença. Ou seja, o da montagem que deixa as emendas à vista.⁵⁴³

Se, como dito, interessava ao diretor traduzir algo do método e estilo dos filmes em super-8 de Oiticica, também era de seu interesse operar uma semelhante transposição de alguns procedimentos estilísticos sousandradianos em *Lágrima-Pantera*. Não era o foco de sua atenção na “adaptação” de obras literárias a reprodução da diegese, do entrecho ou recomposição das principais personagens (apesar de isso ocorrer, de modo bastante fragmentado); trava-se principalmente de “buscar homologias no plano do método construtivo”.⁵⁴⁴ Nesse aspecto, a teoria de tradução como recriação de Haroldo de Campos (estabelecida a partir da teoria de Ezra Pound) será de grande importância para Bressane, ao menos a partir desse *Lágrima-Pantera*.⁵⁴⁵ Ao avesso da chamada tradução literal, buscar-se-ia não somente traduzir o significado – que será apenas a baliza demarcatória da recriação –, mas também “o próprio *signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma”.⁵⁴⁶

⁵⁴² A. de Campos e H. de Campos, *ReVisão de Sousândrade*, op. cit., p. 60.

⁵⁴³ I. Xavier, “Troca de olhares, com o ouvido à espreita”, in C. A. Rosa e B. Vorobow (orgs.), *Júlio Bressane / Cinepoética*, op. cit., p. 60.

⁵⁴⁴ I. Xavier, “Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética”, op. cit., p. 17. Oiticica também pensava o seu *Agrippina é Roma Manhattan* de modo similar: “eu pensei foi em fazer uma 'expedição à wall st.’, como um poema filmado, em homenagem a sousândrade, mas sem fazer ilustração do inferno de wall st., nem nada”. H. Oiticica, carta a I. Cardoso, 11 maio 1971. #1144/71.

⁵⁴⁵ Cf. H. de Campos, “Da tradução como criação e como crítica”, in *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis: Vozes, 1967.

⁵⁴⁶ Id., *ibid.*, p. 24.

No encontro com a alteridade do poema, Bressane incorporava de forma construtiva alguns de seus signos e elementos formais em um novo código no presente, deixando assinalada a própria diferença que poderia escapar na aproximação dos diferentes contextos. Não se tratava de uma (impossível) tradução literal, nem mesmo de uma transcrição do texto literário do modo como será recorrente na obra do diretor a partir dos anos 1980. Em *Lágrima-Pantera*, esse esforço tradutório ainda se apresenta de modo embrionário, não nos sendo claro o intuito do diretor de perseguir “o charme, a musicalidade, o ritmo, a orquestração musical” do poema original ou de traduzir “a complexidade intraduzível do signo” como ocorre de modo mais consistente em seus trabalhos posteriores.⁵⁴⁷ Há, no entanto, uma tentativa de resgatar alguns traços e homologias formais, assim como estabelecer diálogos cifrados com fragmentos da poesia de Sousândrade em uma “chave minimalista”,⁵⁴⁸ como recorrente no cinema de Bressane.

4.4 Poética de Sousândrade e cinema: aproximação

Para compreender esse diálogo de poéticas, resumamos assim algumas das características do *Guesa* que podem ser aproximadas ao singular estilo do filme.

O *Guesa* é um longo poema fragmentado e inacabado (os Cantos VII, XII e XIII não foram terminados) que parte da forma épica clássica para se enveredar “por uma poética do imaginário, apoiada no monólogo interior”.⁵⁴⁹ Nele se misturam tons distintos como a comédia, o prosaico – principalmente ao incorporar notícias de jornal e recursos tipográficos próprios da imprensa – e o épico. O autor promove uma intensa intertextualidade operando “paródias, paráfrases, citações e referências a inúmeros autores, obras, personagens, mitos”.⁵⁵⁰ Em razão do estilo barroco do poema, “com o amplo uso de hipérbatos e grande quantidade de citações, referências, paráfrases, metáforas e paródias, formando uma rede de intertextualidades e horizonte de leituras”, o plano denotativo do enredo é de dificultosa compreensão, permitindo múltiplas interpretações.⁵⁵¹

⁵⁴⁷ Adriano Souza, *O cinema de Júlio Bressane: Transcrição e imagens da cultura*. 172f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010, p. 74; p. 27.

⁵⁴⁸ I. Xavier, “Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética”, op. cit., p. 18.

⁵⁴⁹ L. Lobo, “Introdução”, op. cit., p. 42.

⁵⁵⁰ Id., ibid., p. 18.

⁵⁵¹ Id., ibid., p. 34.

Como também notam os Campos, há um componente *imagista* nas poesias de Sousândrade, voltado “para um tipo de imagem visual menos erigida de intelectualismo e de *wit* e toda feita de impactos olho-coisa, luz-movimento” que aqueles relacionariam à *fanopéia* de Ezra Pound. Eles também aproximavam versos do poeta ao *imagismo* cinematográfico, que operariam com a “imediatividade de um haikai”, como em

... vêde a tremente
Ondulação das malhas luminosas
Num relâmpago, o tigre atrás da corça⁵⁵²

Relacionado a esse imagismo, os irmãos Campos definem o estilo do *Guesa* como *sintético-ideográfico*, onde personagens e eventos são justapostos por um critério de ordenação analógica, “à revelia de um processo lógico de narração”.⁵⁵³ Os poetas falam em montagem de tomadas, *collage*, que ressoariam a estrutura dos jornais nova-iorquinos do período – sua construção por mosaico.

O *Guesa* se comunica – notadamente nos trechos dos cantos II e X intitulados como *Tatutturema* e *Inferno de Wall Street* – por notações “quase-telegráficas”, em que imagens distantes se fundem em rápidos *flashes*. O estilo é marcado pelo uso de elipses e reduções brutais, frequentemente crípticas. Em momentos de grande intensidade criativa, Sousândrade recorre frequentemente à composição de palavras, como aquela que dá nome ao filme de Bressane, unindo imagens díspares, realizando o “encontro de planos cromáticos e luminosos que, ao invés de se desdobrarem um de cada vez, se integram nas irisações de um único prisma semântico”.⁵⁵⁴ Desse modo, os irmãos Campos vão associar a dimensão sintético-ideogramática da estilística sousandradina à montagem cinematográfica, mais especificamente à relação que Eisenstein já fazia entre o princípio cinematográfico e o ideograma. O cineasta russo irá caracterizar a montagem, em analogia com o método ideográfico, como o conflito, a colisão dialética entre duas tomadas que produzem um conceito de um grau distinto dos elementos isolados. Bressane, em proximidade com essa concepção, irá relacionar a composição de palavras, o senso de movimento que ela possibilita ao unir duas palavras distintas à mobilidade e o sentido de ação proporcionados pela junção de distintas imagens na montagem cinematográfica. Segundo o diretor:

⁵⁵² J. de Sousândrade, *O Guesa*, op. cit., p. 286.

⁵⁵³ A. de Campos e H. de Campos, *ReVisão de Sousândrade*, op. cit., p. 57.

⁵⁵⁴ Id., *ibid.*, p. 107.

Isto [as palavras compostas] em língua portuguesa significa uma coisa muito cinematográfica. No passado da língua portuguesa o hífen que ligava as palavras não podia determinar o acento na última vogal. Mas confere mobilidade à língua, algo de cinematográfico. O hífen contém o sentido da mobilidade da palavra. E dá à palavra um senso de montagem, de movimento. O uso do hífen na língua portuguesa, embora criticado pela falha acentuação na tradição da língua portuguesa, cria mobilidade, dá movimento. E Sousândrade foi um dos primeiros, um dos pioneiros a fazer isto.⁵⁵⁵

O poeta utiliza *palavras-montagem* ou *palavras-metáfora* que condensam em imagens instantâneas um conteúdo semântico complexo. Essas composições fazem chocar e põem em movimento diferentes tipos de palavras em compostos também diversos, tais como *firmamento-adeus*, *nuvens-sonhos*, *risos-alma*, *lucros-venenos*, *gilenengendra*, *entre-estavam*, *negro-cintilam*, *cristáleo-lagrimados*, *Freeloves-Califórnia*, *free-burglars*, *Roma-Manhattan* etc. Esses compostos de grande força expressiva acionam a linguagem, segundo os Campos,

substituindo-lhe as partes fracas ou gastas, nominalizando adjetivos, introjetando substantivos no bojo de ações verbais, *rompendo enfim a morosa expectativa do fluxo de signos regido pela convenção preestabelecida do discurso, com verdadeiros blocos autônomos: palavras-ilhas, palavras-coisas, carregadas de eletricidade.*⁵⁵⁶

Apesar do interesse de Bressane pela composição de palavras, que se revela no título de sua obra, não nos é possível desenvolver a correlação que faz entre elas e a montagem cinematográfica nesse filme especificamente, pois, como já apontamos, em *Lágrima-Pantera* a própria ideia de montagem é combatida em prol de um modo menos enfático de organização das imagens. Mas é possível relacionar a autonomia desses compósitos, que rompem o fluxo convencional do discurso, com os planos e sequências desse filme, que se apresentam como blocos autônomos, se chocando de modo aparentemente arbitrário, em recusa às convenções da montagem.

⁵⁵⁵ J. Bressane, "Uscire da sé, la forza aborigena del cinema" (entrevista), op. cit., p. 276. Sobre a importância das palavras compostas para *Lágrima-Pantera*, Bressane continuaria: "Quando li o livro eu fiquei realmente tocado pelo poema e eu encontrei uma figura de estilo de Sousândrade que são as palavras compostas. Isso não é habitual em português. Ele criou como um cinema para as palavras – como montagem das palavras... E o título [do filme] também é como uma montagem de palavras." J. Bressane, apresentação de *Lágrima Pantera (Fragmento)* no Torino Film Festival, op. cit. E: "Uma das palavras-montagem muito sonora, muito bonita, é a própria *Lágrima-Pantera*. É uma montagem de palavras. E a usei como título. Não pela simetria do [número] de letras, *lágrima* e *pantera*. *Lágrima*, proparoxítona que confere um acento barroco em língua portuguesa pois a língua portuguesa é paroxítona. O acento está na segunda [sílabas]. Já se trata de um recurso barroco com uma simetria de letras". J. Bressane, "Uscire da sé, la forza aborigena del cinema" (entrevista), op. cit., p. 276.

⁵⁵⁶ A. de Campos e H. de Campos, *ReVisão de Sousândrade*, op. cit., p. 110. [Grifo nosso.]

Também é possível aproximar outros procedimentos sousandradianos que ressoam na obra de Bressane, como a montagem de citações coloquiais, literárias ou *fait divers* do período e o aparente desordenamento da constelação de elementos e imagens utilizados. Em *Lágrima-Pantera*, algumas inserções de seriados e propagandas televisivos, citações visuais de outros cineastas (Warhol, Oiticica e Godard), assim como de imagens amadoras filmadas pelo próprio diretor em sua infância, irão se entrelaçar ao tecido já prosaico do restante do filme. A natureza inconclusiva e inacabada de *Lágrima-Pantera* também ressoa aquela do próprio poema, deliberadamente inconcluso. O gosto por signos, elipses e formas cifradas, de difícil compreensão, também aproximariam poema e filme, apesar de não ser possível estabelecer uma relação causal entre essas características pois já faziam e continuaram a fazer parte da poética bressaniana. Em seu cinema é frequentemente dado apenas o detalhe de toda a armação simbólica para que o espectador decifre e assim complete a estrutura geral. Como descreve Xavier,

Há o gosto pela cifra, a proposição de um jogo em que o espectador deve antes reconhecer a armação de que o fragmento citado é peça, para depois buscar o sentido da sobreposição, decompondo o que se apresenta como um ideograma, fragmentos recortados e condensados, ora pela grafia da imagem, ora por irradiações sugeridas por um nome, por um som, por uma rima. Em tudo, trabalha-se na produção de uma *Gestalt*, sugestão imediata de uma estrutura, o que requer um olhar alfabetizado na relação com os ícones, uma percepção icônica na relação com as palavras.⁵⁵⁷

O modo fragmentado e aparentemente desordenado de *Lágrima-Pantera* é também consonante com o modo como se estrutura o poema, como vimos acima. Seguindo a aproximação realizada com o ideograma e a dicção sintético-ideogrâmica do poema, pode-se afirmar que também *Lágrima-Pantera* se constrói pela justaposição relacional, paratática, isenta de mediações conectivas habituais.⁵⁵⁸ De modo distinto do princípio silogístico, “hierárquico-dedutivo” das linguagens ocidentais e da montagem clássica, o filme (e o ideograma) se serve de um “pensar analógico”, uma “lógica da correlação” que nos exige o estabelecimento das correspondências entre os signos (que permanecem no filme, em sua maioria, obscuras) para se depreender o sentido geral.⁵⁵⁹

Após esse longo desvio, retornemos à enigmática cena que dá início a um possível enredo do filme. Os eventos e personagens dessa sequência poderiam remeter de forma

⁵⁵⁷ I. Xavier, “Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética”, op. cit., p. 18.

⁵⁵⁸ H. de Campos, “Da tradução como criação e como crítica”, op. cit., p. 77.

⁵⁵⁹ H. de Campos, “Da tradução como criação e como crítica”, op. cit., p. 85; p. 77.

bastante livre a estrofes do *Inferno de Wall Street*, como estas que sucedem ou prosseguem um diálogo entre o imperador Dom Pedro II e o General Grant, presidente norte-americano:

(*Burglars* preparando gazuas para a escuridão iminente das trevas universais:)

— As mitras e as c'roas têm pedras

De diamantes e d'ígneos rubis:

Infalib'idades...

= Realdades...

Russo-Turco o sol sempre cris!

(*Freeloves* meditando nas *free burglars* belas artes:)

— Roma, começou pelo roubo;

New York, rouba a nunca acabar,

O Rio, *antropófago*;

= *Ofiófago*

Newark... tudo pernas p'ra o ar...⁵⁶⁰

Ao longo de todo o Canto X, de modo críptico, como pode-se notar, Sousândrade referia-se às *freeloves*, adeptas do amor livre, que poderiam ser associadas à poligamia mórmon e aos *burglars* (assaltantes), provavelmente outro modo de nomear os especuladores da bolsa de Nova York.⁵⁶¹ O poeta justapunha referências a essas mulheres de costumes livres, do modo grotesco como eram mostradas nos jornais americanos no período à “evocação bíblica da cidade de Gábaa, castigada com a destruição, por terem os homens daquela tribo violentado a mulher do levita de Efraim”.⁵⁶² Já as *freeloves*-prostitutas do filme de Bressane não ganham o sentido pejorativo que pudessem ter no discurso sousandradiano, assim como a associação à poligamia mórmon; o amor livre das personagens femininas está evidentemente mais próximo da cultura *hippie*, ainda em ebulição nos Estados Unidos de 1971, e o olhar de Bressane se coaduna com elas. Os *burglars* do filme também poderiam ganhar outro relevo se pensados à luz do momento histórico: sendo definitivamente assaltantes, sem qualquer relação com a especulação ou a bolsa de valores, esses personagens poderiam ser pensados também como guerrilheiros urbanos em uma célula antes da “expropriação” de um banco, como aquelas praticadas por grupos no Brasil, ou planejando um ataque com bomba a símbolos do capitalismo,

⁵⁶⁰ J. de Sousândrade, *O Guesa*, op. cit., pp. 586-587.

⁵⁶¹ Lobo afirma que os *burglars* também poderiam ser interpretados como “sacerdotes ou xeqes muíscas (ou chibchas), disfarçados, que perseguem o Guesa para sacrificá-lo ao deus Sol”. L. Lobo, “Notas aos Cantos”, in J. de Sousândrade e L. Lobo (org.), *O Guesa*, op. cit., p. 834.

⁵⁶² A. de Campos e H. de Campos, *ReVisão de Sousândrade*, op. cit., p. 65.

como os realizados pelo Weather Underground nos Estados Unidos, também no mesmo período. Se somente vistos como assaltantes comuns, marginais vivendo em uma provisória clandestinidade, esses personagens guardariam também no filme certo sentido político, pois são contrapostos a signos do capitalismo e da sociedade de consumo em cena seguinte.

Saliente-se, porém, que nenhuma dessas associações realizadas é evidente nem esclarecedora para um suposto enredo de difícil compreensão; possivelmente apenas um excesso interpretativo. Os tipos invocados parecem interessar mais por sua natureza icônica, por remeterem de imediato a signos de marginalidade e transgressão, do que em razão de referências intertextuais específicas, por propósitos narrativos e pelo que implicam no desenvolvimento dos personagens. As *free-loves* e *burglars* de Bressane estão mais próximos de uma representação dos “atores” que os interpretavam e do próprio diretor: artistas em exílio, vivendo intensamente a liberdade possível apesar de também marginalizados no epicentro do império capitalista.

4.5 Do inferno aos ninhos

Após essa sequência mais organizada, em que se apresentam os seis personagens do filme, o diretor volta-se para as ruas vizinhas ao apartamento, em um plano que se assemelha – se não o for – a um teste de iluminação. Após esse breve interlúdio, acompanhamos Rosa e Honey fumando um mesmo cigarro e encenando uma breve conversa por meio da forma consagrada de campo e contracampo. A cena se repete em cores, também em dois planos, em tomadas ligeiramente distintas das anteriores. O que poderia ser um princípio de organização narrativa, uma conversa entre duas personagens organizada em um convencional campo/contracampo, apresenta-se assim como tomadas não montadas, como material bruto de uma sequência de um filme por vir.

Seguem-se planos documentais noturnos das ruas nova-iorquinas, na região da *Times Square*. Os diversos letreiros luminosos são filmados em planos oblíquos, no que cremos ser uma referência direta ao modo como Godard filmava letreiros semelhantes em *Acossado* (e que Sganzerla já citava em *O bandido da Luz Vermelha*). Sobressaem os grandes letreiros de multinacionais, como Sony e Coca-Cola, e um letreiro noticioso que informa sobre a guerra do Vietnã. **(Figuras 4.23 e 4.24)** Esses planos se aproximam da longa sequência final de *Cuidado, Madame* (1970) **(Figura 4.25)**, na qual Bressane

mostrava as luzes da cidade do Rio de Janeiro e, ao alto, os letreiros em neon de grandes empresas como Mesbla ou Esso. Também lembram os planos noturnos de Oiticica na série *Fillmore East*, nos quais se mostrava fascinado pelos letreiros luminosos. (**Figura 4.26**)

As palavras *Saigon* e *B52*, mostradas nesse último letreiro de *Lágrima-Pantera*, são realçadas pelo congelamento do movimento do plano na montagem. Essa referência política é reforçada pelo plano seguinte, que nos mostra em uma televisão uma propaganda em prol da contratação de veteranos da guerra do Vietnã.

Em seu tempo Sousândrade formulava, a partir dos escândalos financeiros e negociatas políticas apresentados na crônica jornalística, uma sátira dantesca da bolsa de Nova York, epicentro do novo império. Essa visão infernal constituía uma crítica ao capitalismo e à democracia norte-americana, que, após ser idealizada como a utopia democrática sonhada por Emerson, decepcionou profundamente Guesa (e o seu autor).

Bressane reformula essa crítica realizada de Sousândrade – de modo deveras minimalista, deve-se apontar –, indicando uma importante diferença: o símbolo máximo do capitalismo, Wall Street, se diluiria cem anos depois em diversos signos publicitários, marcas de grandes empresas multinacionais associadas à propaganda militarista. A sonhada e decepcionante democracia de outrora estaria agora subjugada não somente pelo mercado financeiro, mas também pela publicidade e pelos esforços militares, que operavam em simbiose.

A “narrativa” prossegue de volta aos *ninhos*, onde, em cores, acompanhamos novamente as três personagens femininas. Por um raro *raccord* as vemos passar da sala a um quarto onde é projetado um filme em Super-8. Intercalado por um brevíssimo plano P&B e em câmera lenta da passagem do próprio Bressane, vê-se novamente as personagens femininas na sala perfazendo gestos cotidianos (acendem cigarro, comem, penteiam os cabelos diante do espelho). Novamente em P&B, vemos uma cozinha, uma propaganda na televisão, a chuva por detrás de uma janela. Apesar da semelhança entre a cotidianidade dos gestos, dos lugares e dos modos como são filmados esses planos em P&B e os anteriores, há uma alteração na locação. Como se percebe apenas depois que se mostram planos externos, Rosa Dias e Hélio Oiticica são filmados agora em uma casa de campo. Nota-se, portanto, uma grande indiferença à transição entre os diferentes espaços,

como característico da montagem dos filmes de família.⁵⁶³ Os atores perfazem gestos cotidianos, como ao se vestir, passear, ouvir rádio, ler um livro, acariciar um cachorro etc., em uma indiferente transição ao modo como buscavam representar os personagens de assaltante e *free-love* nas cenas anteriores. Em alguns breves planos se mostra um carro em que estes mesmos atores viajarão por uma estrada norte-americana. A câmera no banco de trás, a mundanidade das situações, o tom intimista, fazem essa sequência se aproximar de um filme familiar, de um reles registro de um passeio pelo campo do casal com Oiticica, nas redondezas de Nova York. Não parece importar muito a forma como se filmam essas pessoas, mas de captar esses momentos vividos e guardá-los para a posteridade. Destoando do tom apocalíptico de seus filmes anteriores e mesmo do sentido trágico da experiência do exílio que o cineasta afirmava evocar em *Lágrima-Pantera*, essa sequência, como diversas outras no filme, flagram um fugidio momento de felicidade dessa “família” marginal – como de modo geral ambicionam e têm como principal fim os filmes de família.⁵⁶⁴ Como nesses filmes, os espectadores aqui são colocados como *voyeurs* da “família” do diretor, que – identificado por detrás da câmera – alegremente compartilha a sua intimidade e de seus familiares em um momento de lazer.

Na “volta para casa” de Oiticica, na qual se intercalam planos filmados em P&B e em cor, o filme retoma o tênue fio narrativo iniciado anteriormente. Em um belo plano em P&B vemos Rosa e Honey se beijando enquanto são projetados slides ou filmes em Super-8 sobre elas. Em continuidade com este, mas agora em cores, vemos em alguns planos entrecortados por falsos *raccord* as três personagens femininas (duas delas num “amasso”) e Oiticica dentro de um dos *ninhos*, constituído por uma cama, telas, tecidos e uma TV ligada. **(Figura 4.27)**

O artista já previa no seu filme *Babylonests*, como podemos ler no roteiro-projeto de fevereiro de 1971, algumas cenas a serem propostas nas camas-*ninhos*, semelhantes a essas que surgem em *Lágrima-Pantera*, como a filmagem de relações eróticas (na sua proposta, entre dois ou três homens), de personagens que leem ou assistem à TV, ou

⁵⁶³ R. Odin (org), *Le film de famille: usage privé, usage public*, op. cit., p. 29.

⁵⁶⁴ “[Os filmes de família] não somente buscam capturar a mobilidade, mas, acima de tudo buscam afirmar e certificar-se da autenticidade desses momentos de ação, pois são momentos altamente significativos da vida familiar; estes são os momentos que tentam expressar a razão de ser da família: a felicidade. Ou mais precisamente: estes são os momentos que percebemos mais tarde significar “felicidade; momentos que, de fato, serão lidos posteriormente como signos flagrantes de felicidade”. E. de Kuyper, “Aux origines du cinéma: le film de famille”, op. cit., pp. 14-15.

simplesmente descansam na estrutura de madeira, envoltos por telas e materiais transparentes.⁵⁶⁵

Cremos, portanto, que há nessas cenas um evidente interesse do diretor tanto em aproximar-se das experiências em Super-8 do artista quanto de apresentar visualmente a experiência dos *babylonests*, do modo como Oiticica os propunha como “estruturas germinativas” para a vivência dos participantes. Os ninhos seriam para o artista um “espaço-ambiente” para um lazer criador (que denomina como *crelazer*, como vimos anteriormente em relação à *Mangue Banguê*), permanentemente inventivo para aqueles que se investissem nele. Teriam a função de um “ativante não repressivo”, “alimento criativo” no qual poderia surgir um lazer não disperso ou não alienado por meio da “absorção de processos de arte em processos de vida”.⁵⁶⁶ Esse processo ocorreria de modo efetivo por meio da participação coletiva de pessoas “afins”, predispostas a “admitirem a direta interferência do imponderável”, como a sugerida no registro de Bressane.⁵⁶⁷ Como afirma Celso Favaretto:

Coerente com o impulso, básico no seu programa, de extensão e generalização da experiência criativa, Oiticica pensa que esse campo comportamental só pode realizar-se eficazmente por “nucleização organizada”, por “comunidades germinativas”; estas são atividades produzidas por um “contato grupal coletivo”, que não significa a “imposição de uma ideia estética grupal, mas a experiência do *grupo aberto* num contato coletivo direto.”⁵⁶⁸

Bressane representa aí um dos momentos dessa participação coletiva nos *ninhos*, com o próprio artista servindo como uma espécie de mestre de cerimônias a incitar essa prática. O “descondicionamento comportamental” ambicionado por Oiticica é associado pelo cineasta mais especificamente à prática sexual das atrizes em cena, como se motivadas a isso pela participação nos ninhos. Mas também poderia ser associada de forma geral à participação criativa e ao mesmo tempo descompromissada de todos que aparecem em cena e contribuem para o filme.

Seria possível pensar que, como também propunha Neville em seu *Mangue Banguê*, o cineasta age aqui como um catalisador da participação por meio da filmagem.

⁵⁶⁵ H. Oiticica, roteiro de *Babylonests*, fev. 1971. #0243/71 (Anexo)

⁵⁶⁶ Id., *Aspiro ao grande labirinto*, Luciano Figueiredo (org.). Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986. p. 120; H. Oiticica, “The senses Pointing Towards a New Transformation” (jun. 1969). #0486/69

⁵⁶⁷ H. Oiticica, “Apocalipopótese” (out. 1969). #0387/69

⁵⁶⁸ C. Favaretto, *A invenção de Hélio Oiticica*, op. cit., p. 178; H. Oiticica, “Apocalipopótese”, op. cit.

Como se o filme fosse também uma “estrutura germinativa” na qual se investem coletivamente todos os participantes, em um momento de lazer criador. Nesse sentido não apenas aqueles em cena, mas o próprio cineasta se proporia ao descondicionamento de sua prática usual, registrando as autoperformances desse grupo aberto principalmente pelo prazer da filmagem, o prazer desse contato criativo. Como dito, o interesse pelo registro semiamador das experiências desse grupo, assim como pelo modo mais espontâneo de filmagem, se sobreporia à ambição de criar uma obra fechada. Desse modo há uma continuidade entre o registro casual das atividades de lazer na casa de campo e as demais sequências nos *ninhos* mais deliberadamente encenadas: tratar-se-iam de distintos momentos de *crelazer* dos participantes que o filme como uma estrutura aberta pode catalisar e deixar registrados.

Em seguida, novamente em P&B, a câmera se autonomiza completamente, “deslizando” sobre os tecidos translúcidos e os demais objetos que formam os *ninhos* de forma aparentemente arbitrária, sem buscar os personagens que antes habitavam a cena. Essa câmera tátil procura dar uma dimensão visual às diferentes texturas dos materiais dos *ninhos*, elementos sensoriais de grande importância para experiência desses ambientes. **(Figura 4.28)** Como também podemos ver, os espaços não são rigidamente divididos, sendo separados somente por diferentes tecidos transparentes.⁵⁶⁹ O movimento autônomo enfim termina por encontrar no *ninho* a personagem de Rosa Dias assistindo à TV. **(Figura 4.29)** Como os tecidos translúcidos e a projeção de *slides* mostrados nos planos anteriores, a televisão funciona no ambiente como mais uma extensão sensorial para o engajamento dos participantes. Segundo Oiticica,

as cenas nos ninhos, foram geniais, com tv e projeção de filme sobre as diversas camadas: os ninhos, no que nisso se assemelham ao caráter daquela cabine de tropicália. Passam a ter um caráter sintético na relação participação e elementos, incluindo não só os puramente sensoriais (cheiros, tato, etc) como as extensões também sensoriais (filme, tv), como um pequeno mundo, sugerido pelo lazer não condicionado e sua relação

⁵⁶⁹ Como pensado em sua proposta do *Barracão*, esse seria um espaço aberto para “intensificações do viver” semelhante ao barraco e à moradia da favela, pela organicidade de sua estrutura, pela continuidade das partes que o constituem, do interior e exterior, e a ausência de lugares específicos, funcionais. Essa proposta de flexibilização no *Barracão* “expandia-se para o comportamento: as atividades produtivas (de lazer ou de trabalho) não estariam divididas rigidamente como cômodos de uma casa, mas integradas, almejando uma ‘arquitetura da vida’ sem paredes, descondicionada”. Paula Braga, *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008; C. Favaretto, *A invenção de Hélio Oiticica*, op. cit., p. 195; H. Oiticica, “Bases fundamentais para uma definição de parangolé” (nov. 1964), in *Museu é o mundo*, César Oiticica (org.). Rio de Janeiro: Beco Azogue, 2011, p. 71.

com media sensorial; tudo isso no filme, ou melhor, filmado, pode dar numa coisa mais complexa e inesperada.⁵⁷⁰

O artista assim já tinha em mente a incalculável fissura que inevitavelmente existiria entre a experiência dos *ninhos* e o seu registro filmado. Apesar do interesse do diretor em apresentar visualmente os *ninhos* e, como acima descrito, uma tentativa de transcriar a “estrutura germinativa” desses numa forma cinematográfica, mais aberta ao que Oiticica denomina como *crelazer*, o registro inserido no filme se apresenta por demais frio e distanciado daqueles que atuam nos *ninhos*, aparência dicotômica com o aspecto *vital* e descondicionante da proposição do artista. A fissura entre esta e o registro do cineasta parece se esgarçar ainda mais dada a distância temporal da filmagem desses eventos e sua visada retrospectiva décadas depois, como se a imagem da experiência dos *ninhos* e dessa criação coletiva, tão associadas ao seu tempo histórico, perdessem parte de seu vigor ao serem retomadas como registros de uma ausência, de uma “fantasmagoria”.⁵⁷¹ Como declara Bressane, referindo-se às filmagens de *Lágrima-Pantera*:

Para o olho surpreendido, a pele do mundo de maio-junho de 1971, marcada por um forte temor, pode parecer hoje uma natureza morta de um quadro vivo, e talvez seja assim. Certos estados mentais pioneiros, a delícia narcótica, o irromper de gozos caducos, gestos arcaicos renascidos, são agora fantasmas fugazes de um espaço curioso e invisível...⁵⁷²

Dos resultados complexos e inesperados que Oiticica previa na filmagem da experiência dos *ninhos* encontra-se, portanto, também a retomada de suas imagens pelo diretor como “memória inconsciente do tempo”, que este irá associar com mais veemência no fim do filme, como veremos, à sua memória pessoal e a demais elementos intertextuais.⁵⁷³

Assim o faz ao relacionar, pela montagem, o movimento tateante da câmera nos *ninhos* ao que é exibido em uma das TVs, que ganhará todo o quadro. Sempre ligadas, as TVs nos *ninhos* exibiam a programação americana corrente de então, formada por filmes,

⁵⁷⁰ H. Oiticica, carta a T. Neto, 10 ago. 1971. Em outra carta, depreende-se que Oiticica acreditava que os *ninhos* pudessem ter uma função-cinema, que interpretamos como essa associação entre filmagem e “ativação” da participação no ambiente: “houve takes dentro dos *ninhos* aqui, que espero saiam legais, pois ele usa *ninho* com tv e filme sendo projetado na sucessão de telas de nylon, etc; fiquei muito contente com isso, pois foi a única vez que os *ninhos* passaram a ter a função-cinema como eu pensara quando os construí : *babylonests* finalmente”. H. Oiticica, carta a W. Salomão, 27 ago. 1971.

⁵⁷¹ J. Bressane, “Uscire da sé, la forza aborigena del cinema” (entrevista), op. cit., p. 274.

⁵⁷² J. Bressane, *Deslimite*, op. cit., p. 13.

⁵⁷³ Id., *ibid.*

telejornais, comerciais e séries,⁵⁷⁴ como a que acompanhamos por algum tempo. Trata-se de um episódio do seriado de ação *Daredevils of the Red Circle* (1939), que parece abrir um momento nostálgico ao fim do filme. **(Figura 4.30)** Como recorrente em sua obra, fragmentos de um outro filme, frequentemente de gênero popular (como esse misto de ação griffithiana e comédia burlesca), são incorporados como colagem ao tecido do filme. Esse material se insere ao heterogêneo mosaico de forma aparentemente espontânea, como se surpreendido pelo movimento tateante da câmera. Com sutileza, essa inserção acaba por evocar os signos datados de um inventivo “cinema inocente”, resgatado do fluxo das imagens de TV para compor mais uma constelação bressaneana. Apesar de não ser um exemplo de “cinema de atrações” como frequentemente evocava o diretor, o fragmento, em sua fragilidade material, por suas marcas temporais, é trazido à cena de modo semelhante, como memória de um olhar inventivo, “inocente”, que se perdeu no tempo. Como explica Xavier, no cinema de Bressane há constelações que

trazem consigo um traço de nostalgia, reconhecida a sua vulnerabilidade à corrosão do tempo. A imagem retorna, pulsa, mas também figura uma ausência, como no caso das evocações do cinema dos primeiros tempos, hoje “cinema de atrações”, anterior à narrativa clássica. Desde Germaine Dulac, tal período foi observado como um repositório de poesia inocente ao explorar um novo continente de criação, portanto inspirador da vanguarda que é o território da poesia não inocente, reflexiva, um laboratório de re-invenção do olhar que é já dialógico, intertextual. No cinema de Bressane, há uma poesia que nasce destas relações em que a recusa da teleologia do progresso (agora em termos da história social) produz evocações do primeiro cinema desde *Cara a cara* e *O anjo nasceu*, como um salto ao passado disposto a capturar um espírito de invenção esquecido pela rotina do cinema, uma reativação de energias que não se ilude diante da distância, e tem o senso claro de que ela é condição desta poesia.⁵⁷⁵

Na sequência seguinte Bressane dá continuidade a esse gesto, correlacionando em um espaço simultâneo as suas próprias imagens inocentes do passado à constelação de referências atuais, como a poesia de Sousândrade, o cinema de atrações e o amador, assim como os signos de invenção associados a estes.

⁵⁷⁴ A maior parte dos trechos filmados excluídos de *Lágrima-Pantera*, como pude ver no copião montado, são de planos diversos de televisão, que mostram um faroeste não identificado, comerciais e trailers de *Mundos íntimos* (*Private Worlds*, 1935, de Gregory La Cava) e *Os assassinos* (*The Killers*, 1964, de Don Siegel). A exclusão desses trechos nos permite considerar em maior grau a importância simbólica dos trechos televisivos que restaram no filme.

⁵⁷⁵ I. Xavier, “Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética”, op. cit., p. 18.

Figura 4.19

Lágrima-Pantera (1971)

Figura 4.20

Figura 4.21

Lágrima-Pantera (1971)

Patricia Simpson

Figura 4.22

Bob Grass explica plano de assalto a Cildo Meireles

Figura 4.23

Figura 4.24

Times Square em *Lágrima-Pantera* (1971)

Figura 4.25

Cuidado, Madame (1970)

Figura 4.26

Fillmore East 5 (1971)

Figuras 4.27

Lágrima-Pantera (1971)

Figuras 4.28

Os ninhos babilônicos

Figura 4.29

Lágrima-Pantera (1971)

Figura 4.30

Found Footage: *Daredevils of the Red Circle* (1939)

Figuras 4.31

Lágrima-Pantera (1971)

Figuras 4.32

Imagens do jovem Bressane em Nova York e Rio de Janeiro, 1961

4.6 O passado e o presente das imagens

Eu estou assentado em Central Park
Ao fim do dia — pela relva o sol:
Os cedros soltam cantos de *skylark*,
E os ombros oiro em ondas — *waterfall*.

Como são belos! como são formosos
Da liberdade os filhos! como encanta
A donzela que esplêndida alevanta
A fronte divinal! — loiros, radiosos,

Sobre a cintilação dos puros ombros,
Vívidos e prendendo-se e vibrando,
A cascata solar do alvor dos combros,
Seus cabelos eu vi desenrolando

Anjos de luz! e os olhos da beleza
No fulgor que rutilam verdes mares!
Quase esquece-se a doce natureza
Da terra e os astros pela dos olhares.⁵⁷⁶

Abrindo o epílogo de *Lágrima-Pantera* vemos novamente a estrutura de papel que exibía os créditos no início do filme com a informação: Júlio Bressane – fevereiro 1961. Seguem-se, portanto, imagens filmadas por Bressane em 16mm com seus pais, por volta de seus 15 anos, em visita a Nova York no período informado.⁵⁷⁷ As imagens, bastante

⁵⁷⁶ J. de Sousândrade, *O Guesa*, op. cit., pp. 474-475.

⁵⁷⁷ Em entrevista realizada em 2002, Bressane afirma ter ganhado de sua mãe uma câmera Bell-Howell, três lentes e um projetor 16mm em uma viagem a Nova York em 1959, quando tinha 12 ou 13 anos. Apesar de ser possível a confusão entre as duas datas, não se pode confirmar a suspeita dessas imagens inseridas em *Lágrima-Pantera* serem exatamente as primeiras tomadas realizadas pelo diretor quando, em Nova York, “começou a fazer filmes”. J. Bressane, “Uscire da sé, la forza aborigena del cinema” (entrevista), op.

desgastadas, com alguns traços de decomposição, aparentam ter sido filmadas no entorno do Central Park. Também no mesmo registro informal, em planos mais curtos do que víamos anteriormente, veem-se carros, charretes, transeuntes e o próprio diretor passeando no entorno do parque. As emendas à vista, os cortes bruscos, os planos curtíssimos, o desencontro dos planos, os muitos acenos para a câmera e a filmagem de si, a ludicidade da “encenação” etc., indicam de forma evidente tratar-se de um registro despretenso, de filmagem amadora das férias do jovem futuro cineasta em Nova York. **(Figura 4.30)**

Em um gesto reflexivo, o cineasta interpola assim fragmentos de seu próprio “primeiro cinema”, um “puro” filme familiar ainda não conspurcado pelo pecado da linguagem cinematográfica, ao restante do filme, um simulacro bastante consciente do registro amador. Apesar da forma semiamadora predominar como método de filmagem e organização de todo o filme – não se resumindo a inserções pontuais como nos seus demais filmes –, essas imagens realmente amadoras inseridas se evidenciam como distintas daquelas que as antecedem. O gesto de inserir as imagens da infância parece afirmar a própria impossibilidade de alcançar a espontaneidade delas no presente, da mesma urgência⁵⁷⁸ e intensidade poética das tomadas casuais de dez anos atrás sem, no entanto, deixar de buscar o seu espírito de invenção.

A diferença crucial desse fragmento em relação às demais tomadas do filme se manifesta na textura da imagem. Como recorrente na obra do autor, o desgaste, as emendas e demais marcas materiais são realçados como a explicitar a singularidade e diferença temporal do fragmento filmado (e nesse caso, vivido) e aquele da atualização nas constelações do presente. O momento passado, resgatado na colagem atual em uma figuração informal idílica da juventude, da viagem, da descoberta de um olhar e da possibilidade de realizar filmes, é mostrado em sua corroída base material como rastro, com as marcas de “um mundo sujeito à corrosão do tempo”.⁵⁷⁹ Como explica Xavier, no

cit., p. 235. Outras filmagens da infância de Bressane, de diferentes épocas, já tinham sido inseridas em *A família do barulho* e *Amor louco*.

⁵⁷⁸ “O tempo é o herói central e a mola mestra do filme de família; daí a importância da infância, tão diferente das outras idades da vida e que desaparece tão rapidamente. A passagem do tempo confere urgência para o filme de família. O que temos capturado em filme irá reviver um momento que nunca se reproduzirá; ele mostra aos adultos como eles se comportavam quando crianças – algo que antes nunca poderiam conhecer. É essa preocupação em lutar contra o fluxo de tempo para tentar afastar a morte que dá sentido e urgência aos ‘filmes de família’.” C. Pault, “Films de famille et films sur la famille”, op. cit., p. 58.

⁵⁷⁹ I. Xavier, “Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética”, op. cit., p. 19. Em uma chave aproximada, Bressane indica que as inserções de seus filmes de infância não teriam somente significados

cinema de Bressane a imagem compõe “um movimento presente – ‘isto está sendo’ – mas as cifras de tempo, de lugar e de teor da experiência definem um ‘isto foi’ inexorável. Há uma sinalização de hiatos nessa junção de passado e presente”.⁵⁸⁰ Como no plano inicial do filme, ao retomar essas frágeis imagens Bressane figura a tensão (e a diferença) entre uma tentativa de recomposição e nova interrogação no presente e um passado originário que se perde.

Ao retornar às imagens de si, Bressane inevitavelmente implica também um sentido nostálgico à inserção do fragmento no tecido do filme, apesar de o recurso enredar outros significados e operações importantes. O cineasta indica não só a perda da inocência cinematográfica discutida acima como também certa melancolia ao explicitar o hiato entre os diferentes contextos de filmagem em uma mesma cidade; no passado, uma viagem de férias, de descoberta alegre de um novo espaço e olhar; e no presente, de uma estadia provisória na condição de exilado junto a uma pequena comunidade de desterrados. O sentido de permanência dado pelas ruas, parques e edifícios novaiorquinos nos dois registros é desestabilizado pela fragilidade e casualidade dos registros – modo recorrente de Bressane na composição dos espaços, como notara Xavier.⁵⁸¹

Assim, ao justapor esse fragmento ao restante do filme Bressane tensiona as cifras de tempo (como a corroída base material), lugar (as ruas e parques de Nova York) e teor da experiência (férias e exílio) no passado (nas imagens de infância) e no presente (da filmagem), não permitindo que o fragmento se sedimente em ruína. Novamente, segundo Xavier,

a grafia de Bressane, não buscando apoio num cinema de mármore, avança na reposição sem fim desse confronto entre a fragilidade dos materiais, o jeito do objeto “feito à mão” e o sentido de consistência da obra que atravessa o tempo. E a própria natureza do seu jogo com as texturas de imagem de diferentes épocas incorpora tal vicissitude das linguagens.⁵⁸²

A impressão de nostalgia, de perda melancólica apontada acima se reforça na conclusão do filme, quando em continuidade com os planos de Nova York segue-se uma “volta para casa”: de planos filmados de dentro de um avião, passa-se para a rua Aperana, no Rio de Janeiro, onde Bressane brinca com um cachorro e os empregados da família descarregam malas de um carro. **(Figura 4.31)** Inevitável não ver nessa conclusão uma

autobiográficos ou documentários, mas seriam por si “uma fantasmagoria”. J. Bressane, “Uscire da sé, la forza aborigena del cinema” (entrevista), op. cit., p. 274.

⁵⁸⁰ I. Xavier, “Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética”, op. cit., p. 19.

⁵⁸¹ Id., *ibid.*, p. 20.

⁵⁸² Id., *ibid.*

figuração bastante explícita da nostalgia do país e, em razão do hiato criado entre as imagens de 1961 e 1971, da então impossibilidade desse feliz retorno ao Rio de Janeiro. As frágeis imagens que terminam o filme surgem como uma lembrança distante, um sonho ensolarado que se contrapunha ao inverno nova-iorquino.

Arriscamos ver também nesse sonho de viagem e retorno um novo aceno ao *Guesa*, que ao fim de sua epopeia em busca de identidade, marcada pela nostalgia e saudade do país,⁵⁸³ retorna à morada de sua infância. E na incorporação das imagens de sua própria juventude ao restante do filme, vemos um novo aceno aos “amplos *flashbacks*” usados no Cantos III, IV, V e VIII, nos quais o poeta desviava-se da epopeia e voltava-se às suas próprias memórias de infância e adolescência no “paraíso perdido da fazenda paterna de N. Sra. da Vitória” [do Maranhão].⁵⁸⁴ Como o poeta, Bressane interpenetrava as figurações do exílio e imagens da viagem pelo continente, intervenções e reminiscências pessoais de caráter nostálgico, tornando também indistinguíveis as diferenças entre autor-personagem-narrador (e ator, no filme).

O desenlace entre nostálgico e algo esperançoso de *Lágrima-Pantera* se distinguiria do (inacabado) poema de Sousândrade, no qual após a decepção do autor-personagem em relação à utopia democrática da república do norte não restará mais nenhum mito positivo, terminando o *Guesa* por se entregar ao ritual sacrificial.⁵⁸⁵ Mais surpreendente em relação ao sentido do desenlace de *Lágrima-Pantera* é esse se distinguir também dos filmes anteriores de Bressane, marcados pelo mal-estar, pelo “desconforto de um mundo de danação e sem salvação” explicitado em suas conclusões, como em *Cara a cara*; *Matou a família...*; *O anjo nasceu*; *Cuidado, Madame*; *A família do barulho*; e *Amor louco*.⁵⁸⁶ Seria possível pensar a obra como transitória para uma fase seguinte de Bressane, de um cinema-paideuma, na qual subsiste a redenção, ainda que relativa, “ainda

⁵⁸³ Um exemplo dessa recordação nostálgica da pátria estaria no Canto X, onde o poeta escrevia: “O forasteiro nos umbrosos dias/ Da natureza úmidos, silêncio/ Sente, aberto às passadas alegrias/ Da pátria, o coração saudoso, imenso./ “Da pátria... o doce nome, a quem na terra/ Não na teve, e mais sente-lhe a beleza,/ Pressente-lhe a doçura... — além da Serra,/ Lá... nos seios azuis da Natureza./ “Da nossa pátria e o nosso doce riso,/ E os quadros da família reunida,/ Uma terra de amor e de paraíso,/ Sempre encantada e sempre prometida.../ “Lá, onde pela fresca à madrugada/ Parte-se e chega co’ as manhãs orientes,/ Todos à porta estando, que a chegada/ ‘speram e veem-nos encontrar contentes.../ “Onde talvez passou-se a mocidade,/ Aonde quer-se voltar sempre, mas onde/ Nunca mais nada encontra-se, e responde/ Ignota dor aos ecos da saudade.../ “País de amor, que além sempre a sorrir/ Acena ao Guesa, que erra e canta e chora,/ Cansado de o buscar, a oeste, à aurora,/ Crendo e descrendo; mas... que há de existir!” J. de Sousândrade, *O Guesa*, op. cit., pp. 541-542.

⁵⁸⁴ L. Lobo, “Introdução”, op. cit., p. 43.

⁵⁸⁵ Id., ibid., p. 30.

⁵⁸⁶ C. A. Rosa, “Julio Bressane: trajetória ou pontos luminosos no céu do cinema”, op. cit., p. 150.

que reste um travo amargo nesse esforço conciliatório”, que se constitui na tensão entre nostalgia e reafirmação presente das invenções passadas.⁵⁸⁷ Em *Lágrima-Pantera*, a nostalgia melancólica implicada na recuperação das imagens de juventude, nas reminiscências pessoais implicadas é desestabilizada no contraste intermitente entre passado e presente das imagens. E como acreditamos, também é desestabilizada ao fazer comunicar, mesmo que em um diálogo cifrado, a memória pessoal à viva referência literária do passado, reativando-a no presente no próprio ato intertextual, “como reativação de uma potência ‘em ato’, na vivacidade e no humor de experiências que mobilizam o corpo e os investimentos libidinais sempre presentes”.⁵⁸⁸ O aceno final a Sousândrade implicaria um sentido otimista à recuperação do passado no presente da montagem, também esvaziando o reconhecimento desse esforço como puramente nostálgico. Como coloca Xavier,

observadas as tensões entre passado e presente na obra do cineasta, o terreno das intensidades deixa claro que o elemento decisivo é a vivência desse tempo próprio, constituinte, capaz de conferir potência ao “presente de criação”, fazê-lo entrar em ressonância com a tradição que cabe, não propriamente interpretar, mas reavivar. Interessa, acima de tudo, combater a redução do cinema ao que, na imagem, seria matéria para um inventário da tradição ou para a nostalgia, como acontece em muitos filmes históricos ou biografias convencionais.

A reposição dos “presentes de criação” é trabalho incessante. E a transfiguração da consciência do abismo nas formas iluminadas tem aquela feição utópica que cabe renovar como promessa de continuidade da vida.⁵⁸⁹

⁵⁸⁷ Id., *ibid.*, p. 151.

⁵⁸⁸ I. Xavier, “Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética”, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁸⁹ Id., *ibid.*, p. 24.

5. Confluências e paralelos: uma tentativa de conclusão

A crítica e a historiografia da arte, assim como parte considerável dos teóricos de cinema de meados dos anos 1970 até recentemente, tomariam o chamado “cinema estrutural”, de cujo *Wavelength* e *Serene Velocity* são exemplos máximos, como uma prática somente concernida à exploração reflexiva e anti-ilusionista das propriedades físicas e específicas do filme. Por essa razão, inclusive os teóricos contemporâneos enxergam esses filmes como “epítome do modernismo artístico no cinema”,⁵⁹⁰ “uma reflexão modernista sobre a linguagem do cinema”⁵⁹¹ ou “modernistas em seu cerne”.⁵⁹²

Para esses autores, o cinema estrutural buscava alcançar o alto modernismo associado às artes plásticas, radicalizando as propostas greenbergianas ao constituir práticas autorreferenciais de um “cinema puro”. Por certo, os dois filmes “estruturais” aqui discutidos têm características que podem se conformar a certos princípios do paradigma modernista, a começar pela redução radical de convenções cinematográficas e a investigação estético-sensorial reflexiva das possibilidades dadas pelos então considerados componentes básicos e exclusivos da reprodução cinematográfica. Como vimos, esses filmes não somente operavam a partir de, mas colocavam em primeiro plano, ao quase eliminar a representação, os materiais e processos técnicos que, em conjunto, eram tidos como irredutíveis desse dispositivo. Por exemplo, a tira de celulóide bidimensional; a lente da câmera, a sucessão temporal regular de fotogramas retangulares; a natureza variável da emulsão fotográfica; a superfície também bidimensional da tela; o intervalo entre as variantes velocidades da projeção e filmagem etc.⁵⁹³

⁵⁹⁰ Andre Uroskie, “Siting Cinema”, in Tanya Leighton (org.), *Art and the Moving Image: A Critical Reader*. Londres: Tate Publishing, 2008, p. 398. Apesar do autor nesse caso relativizar essa afirmação, usando-a para descrever como o cinema estrutural era considerado até então pela crítica, afirmaria em outra obra que o “cinema estrutural” seria em seu conjunto uma tentativa de estabilizar uma concepção singular do cinema como arte modernista. Id., *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2014, p. 235.

⁵⁹¹ Hal Foster, “O ponto crucial do minimalismo”, in *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 73.

⁵⁹² Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres: Thames & Hudson, 2000, p. 24.

⁵⁹³ “You know, what *are* all these devices and how can you get to *see* them, instead of just using them? So that was part of it”. Michael Snow e Scott MacDonald, “Michael Snow”, in *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1992, p. 63.

Mais especificamente, nesses filmes vemos também realçadas e investigadas sistematicamente operações cinematográficas, como zoom, enquadramentos,⁵⁹⁴ efeitos rítmicos e ópticos causados pela alternância de distâncias focais (em *Serene Velocity*), variação no tempo da granulação e emulsão fotográfica (em *Wavelength*).⁵⁹⁵

Ao contrário também de obras em meios híbridos que, na acepção friediana, seriam consideradas “teatrais”, como o cinema expandido, o vídeo, o *happening* e as instalações, os dois filmes se destinam ainda a serem projetados em salas convencionais de cinema, na “caixa preta” que constrangeria a experiência temporal e espacial dos espectadores em um dispositivo específico. A estrutura temporal convencional do cinema ainda seria respeitada; ambos os filmes possuíam início, meio e fim evidentes, que deveriam ser vistos de forma linear e em sua totalidade na sala escura. A atividade espectral não seria, nesse sentido, totalmente indefinida como na exposição da obra instalativa, na exibição de um vídeo em uma galeria ou de um objeto minimalista. Para esses dois realizadores, então, “os limites espaciais e temporais claros do formato tornavam a organização fílmica do tempo, do espaço e da atividade espectral mais palpável do que nas instalações, nas quais o tempo é indefinido e os espectadores vêm e vão à vontade”.⁵⁹⁶ Os dois filmes aqui discutidos não apontam também para um questionamento dos limites institucionais e ideológicos da “caixa preta” do cinema como já propunham, na esteira do minimalismo e demais neovanguardas, outros filmes tidos como “estruturais” – os de Tony Conrad e Paul Sharits, por exemplo –, e outras experiências audiovisuais do período como os filmes do grupo Fluxus e o cinema expandido.

Ambos os cineastas também buscavam inserir seus trabalhos em uma tradição específica. Mesmo que rompessem com a sensibilidade expressionista desse campo, prosseguiram e reformulavam problemas apresentados no cinema de vanguarda por predecessores como Brakhage e Warhol, expondo em seus trabalhos uma autocrítica com

⁵⁹⁴ “Foi para o cinema que foi forjada a palavra enquadramento, é no cinema que ela ganha seu verdadeiro sentido, o sentido de uma *atividade* do quadro”. Jacques Aumont, *Olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 136.

⁵⁹⁵ Além dos elementos já citados, em demais filmes considerados “estruturais” vemos também o isolamento e investigação de características cinematográficas exclusivas, como os movimentos de câmera, o foco, e a variação no tempo da profundidade de campo etc. Os diferentes estágios da produção especificamente cinematográficos, como roteiro, filmagem, edição, projeção e recepção seriam nesses também frequentemente realçados e isolados.

⁵⁹⁶ Jonathan Walley, “Modes of Film Practice in the Avant-Garde”, in Tanya Leighton (org.), *Art and the Moving Image*, op. cit., p. 194.

forte consciência histórica da tradição desse meio – o que se poderia identificar como um movimento da “revolução perpétua” da arte modernista, como postulado por Fried.⁵⁹⁷

Em termos de continuidade entre essas duas “gerações” da vanguarda no cinema norte-americano Michelson identifica, por exemplo, uma igual exacerbação escopofílica e fetichista; como se cineastas como Snow e Gehr perpetuassem o mesmo primado idealista da visão (e um correlato primado da luz) na formulação e realização dessas obras.⁵⁹⁸ Apesar dessa relação não nos parecer muito convincente (afinal, o primado “idealista” da visão e a exacerbação escopofílica não distinguiria essas obras de diversas e heterogêneas produções de todo o cinema), ela indica um mesmo problema decisivo compartilhado, mas resolvido de formas distintas: como lidar com o espaço visual ilusório do cinema, o efeito de “janela para o mundo”, considerado como inevitável nessa mídia, ao contrário de sua existência na pintura, escultura ou mesmo na fotografia. Nota-se como espaço ilusório representativo tridimensional era fundamental em ambos os filmes aqui discutidos, aspecto rejeitado tanto pela pintura modernista quanto pelo minimalismo, mas que permanecia presente nos filmes experimentais. Um cineasta como Brakhage, por exemplo, ainda se via na necessidade de confrontar diretamente a naturalização desse espaço ilusório no cinema, buscando produzir um campo visual sem profundidade, não organizado pela perspectiva, com relativo sucesso apenas. Já o cinema hiperrealista de Warhol teria ainda como base esse espaço ilusório, trazendo a atenção à “superfície” planar da imagem e tensionando esse espaço tridimensional como que por acidente, na excessiva duração dos planos. De modo distinto à esses precursores imediatos – no entanto em resposta a um mesmo problema – nos dois filmes o espaço ilusório é tensionado mais objetivamente com a dimensão literal do dispositivo cinematográfico, buscando-se uma distinta desfamiliarização do olhar do espectador, fazendo-o atentar à convencionalidade da representação visual.

No entanto, apesar de, por algumas das características acima apontadas, esses filmes aparentemente se inserirem no paradigma do modernismo greenbergiano, não poderiam ser reduzidos a ele porque operam em padrões antitéticos a esse paradigma (como a insistência na representação figurativa, o uso da perspectiva linear e apropriação de procedimentos característicos de outros meios). Outras obras do mesmo heterogêneo campo do cinema de vanguarda poderiam se adequar melhor a tal paradigma.

⁵⁹⁷ David Bordwell, *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Unicamp, 2013, p. 165.

⁵⁹⁸ Annette Michelson, “About Snow”. *October*, n. 8, primavera, 1979, p. 115.

Como apontamos, antes mesmo da realização desses filmes “estruturais” já havia uma forte tendência no cinema experimental norte-americano, na qual se incluíam cineastas diversos como Maya Deren, Stan Brakhage e Bruce Conner, de assumir uma dimensão crítica em torno do dispositivo técnico que lhes é subjacente, se empenhando “em elucidar suas próprias condições de possibilidade”, na esteira do modernismo greenbergiano.⁵⁹⁹ Em seu influente ensaio “Film and Radical Aspiration”, publicado em 1966, Annette Michelson reforçaria essa tendência ao considerar que esse cinema seria capaz de atingir suas “aspirações radicais” de contato com outros campos artísticos modernistas, *desde que* não fosse apagada a autonomia do cinema como meio específico. Michelson, reagia, assim, de forma cética às experiências “intermídia”.⁶⁰⁰ Para afirmar a sua identidade e consolidar-se como um meio artístico autônomo, resistindo aos campos artísticos mais consolidados, ao cinema hollywoodiano, à tendência contemporânea da dissolução disciplinar e ao advento do cinema expandido e do vídeo – uma mídia “não específica” que então implicava “formas diversas, espaços e temporalidades para as quais nenhuma instância parece fornecer uma unidade formal para o todo”⁶⁰¹ – esse cinema tornou central a preocupação com as qualidades e efeitos visuais do processo artesanal e do material fílmico. Dada a própria falta de consenso sobre a natureza “essencial” e específica do meio cinematográfico, parte desses cineastas se centrariam em *alguns* dos materiais tidos como exclusivos: a tira de celulóide bidimensional; a sucessão temporal de fotogramas retangulares; a natureza variável da emulsão fotográfica, mas não a tela bidimensional ou a própria projeção.⁶⁰²

⁵⁹⁹ Philippe-Alain Michaud, *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p. 57. James observa que as tentativas de rejeitar o ilusionismo e clarificar características “puras” do cinema – “evidenciadas por intensão e extensão temporal; impressão em loop; referência explícita ao processo de filmar, montar, ao rolo e o aparelho cinematográfico; a produção não fotográfica de imagens; o uso de dispositivos específicos do cinema para produzir uma ‘linguagem’ de cinema; e a fratura do fotograma” – estava presente de formas variadas já no cinema da primeira vanguarda de Duchamp, Eggelling, Richter, Leger, Gance, Epstein, Kirisanov e Vertov. David E. James, *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press, 1989, p. 239. Para a posição da cineaste, cf. Maya Deren, “Cinematography: The Creative Use of Reality”, in Sitney, P. Adams (org.), *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. Nova York: Anthology Film Archives, 1987, pp. 60-73.

⁶⁰⁰ Annette Michelson, “Film and the Radical Aspiration”, in Gregory Battcock (org.), *The New American Cinema: A Critical Anthology*. Nova York: Dutton, 1967, p. 42. Para a importância desse ensaio à transformação de todo o campo do cinema de vanguarda nova-iorquino, cf. James Kreul, *New York, New Cinema: The Independent Film Community and the Underground Crossover, 1950-1970*. 2004. 588f. Tese – Department of Communication Arts, University of Wisconsin-Madison, 2004.

⁶⁰¹ R. Krauss, *A Voyage on the North Sea*, op. cit., p. 31

⁶⁰² Para uma história das teorias de especificidade do meio aplicadas ao cinema, vídeo e a fotografia, assim como para um contundente rechaço dos principais argumentos dessas cf. Noël Carroll, “Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video, and Photography”, “The Specificity of

De forma variável mesmo entre os cineastas ditos “estruturais”, em sua maioria provenientes de outros campos artísticos e interessados em práticas interdisciplinares, como Snow, pretendia-se com essa atenção aos aspectos “essenciais” do meio entrincheirar mais firmemente a heterogênea prática cinematográfica de vanguarda em uma área de competência exclusiva e especializada.⁶⁰³ Críticos e teóricos desse cinema iriam pelo mesmo caminho, analisando a totalidade desse campo somente sob esse viés⁶⁰⁴ e encontrando na tendência à “pureza” um denominador comum para construir uma história autônoma do cinema experimental.⁶⁰⁵ Assim, essa tendência que poderia ser interpretada como uma afirmação modernista da especificidade do meio, hegemonizou o campo do cinema experimental norte-americano (e dos países da Europa Ocidental) ao fim das décadas de 1960 e em parte dos anos 1970, se desdobrando não somente em alguns dos filmes ditos “estruturais”.⁶⁰⁶ Como explica Walley,

Entre os cineastas de vanguarda, o filme é o centro da prática artística. Isso não significa que estes cineastas subscrevam à teoria da especificidade de meios, reduzindo a arte do cinema aos materiais brutos e os processos do meio. Mas o meio e as qualidades estéticas que possibilita permanecem como preocupações centrais. Muita atenção foi já dispensada aos modos como os cineastas e críticos de vanguarda investigaram a natureza e propósitos ‘essenciais’ do meio e seus materiais, processos e práticas significativas. E, na medida em que o meio se aproximou da sua longamente prevista e demorada obsolescência, estas preocupações têm se

Media in the Arts”, “Concerning Uniqueness Claims for Photographic and Cinematographic Representation” e “Defining the Moving Image”, in *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 3-24, 25-36, 37-48, 49-74.

⁶⁰³ Curiosamente, a tendência oposta, isto é, das práticas “impuras” com mídias audiovisuais em vídeo, “filmes de artista” ou “cinema expandido” dividiam em seu início os mesmos espaços institucionais desse cinema “puro”, notadamente a sua “meca” nos anos 1960, a *Film-makers’s Cinematheque*. Cf. Edward Strickland, *Minimalism: Origins*. Bloomington: Indiana University Press, 1993, p. 209; Tanya Leighton (org.), *Art and the Moving Image*, op. cit., p. 25.

⁶⁰⁴ Referindo-se a toda tradição do cinema experimental norte-americano, John Hanhardt, o curador da grande exposição itinerante *A History of the American Avant-Garde Cinema*, que cristalizou a inserção desse cinema nos museus norte-americanos, poderia afirmar que esse cinema “subverte as convenções cinematográficas ao explorar seu meio com suas propriedades e materiais, e no processo se cria a si mesmo a partir de sua própria história, separada daquela do cinema narrativo clássico”. John G. Hanhardt (org.), *A History of the American Avant-garde Cinema*. Nova York: The American Federation of Arts, 1976, p.22. Os demais críticos e teóricos que escrevem nesse catálogo também interpretam toda a tradição do cinema de vanguarda sob o viés do modernismo greenbergiano.

⁶⁰⁵ Na academia norte-americana, como observa Uroskie “a especificidade do meio ditou que um corpo de práticas chamado de cinema experimental seja constituído como província exclusiva de uma nova disciplina de estudos cinematográficos – compartilhando um domínio estético e conceitual cujos praticantes tinham raramente entendido eles mesmos como distantes das outras artes. Ditou um estudo autônomo da história, teoria e prática do cinema, mais do que a procura de suas interseções com domínios adjacentes tais como a fotografia, o vídeo ou a performance”. A. V. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube*, op. cit., p. 234. [Trad. A.S.]

⁶⁰⁶ Sobre essa hegemonia cf. N. Carroll, “Film in the Age of Postmodernism”, in *Interpreting the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

acentuado. Tanto críticos como cineastas reclamam frequentemente da descontinuidade do material e equipamento para 16mm, e existe uma longa tradição do cinema de vanguarda de celebrar formas datadas. Isto pode ter algo a ver com o compromisso total ao suporte fílmico que o modo colaborativo de produção do cinema de vanguarda implica - uma postura defensiva em relação aos processos e materiais do ofício do cinema, cada aspecto dos quais o realizador artesanal conhece intimamente. A fascinação permanente com a película é uma característica crucial da identidade histórica da cultura do cinema de vanguarda; sua afirmação de autonomia frente ao mundo da arte; e sua investigação sistemática e obsessiva de tudo o que tem a ver com a película.⁶⁰⁷

Recordemos também que parte dos artistas neovanguardistas norte-americanos, no caminho aberto por Duchamp e Cage, colocariam em primeiro plano a investigação sobre as possibilidades e limites dados em cada meio, como no cinema de vanguarda. No entanto, essa investigação se dava no sentido de *questionar* a própria noção de especificidade disciplinar e institucional das artes modernistas. Robert Morris, Yvonne Rainer e La Monte Young e os artistas ligados ao grupo Fluxus tomariam a especificidade das mídias não mais como uma verdade ontológica ou somente como uma convenção, mas como uma espécie de limite abstrato a ser continuamente testado e superado. Assim, era preciso problematizar com frequência esses materiais, sua especificidade e como supostamente operavam de forma convencional.⁶⁰⁸

Os filmes de Snow e Gehr também poderiam ser compreendidos nessa chave ou aproximados a ela. Como Foster indica em relação ao minimalismo, as investigações reflexivas em torno dos meios de expressão nesses dois filmes não tenderiam, como no formalismo greenbergiano, à uma investigação ontológica de sua essência formal e de seu ser categórico, mas a uma investigação epistemológica mais ampla, para além dos pressupostos modernistas, que englobaria também as condições perceptivas, cognitivas e os limites convencionais.⁶⁰⁹ Esses cineastas buscavam operar e colocar em primeiro plano o “grande drama”⁶¹⁰ não somente dos materiais, processos técnicos e seus efeitos sensoriais, tidos como irredutíveis da mídia, como também dos elementos e processos de todo o heterogêneo e não específico dispositivo cinematográfico. Assim, colocariam em jogo diversos outros elementos desse dispositivo não considerados ainda como definidores de sua especificidade, expandindo continuamente esses parâmetros

⁶⁰⁷ Jonathan Walley, “Modes of Film Practice in the Avant-Garde”, in Tanya Leighton (org.), *Art and the Moving Image*, op. cit., pp. 189-90. [Trad. A.S.]

⁶⁰⁸ Branden Joseph, *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage*. Nova York: Zone Books, 2011, p. 83.

⁶⁰⁹ H. Foster, “O ponto crucial do minimalismo”, op. cit., p. 55.

⁶¹⁰ Paul Sharits, “Notes on Films/1966-68”. *Film Culture*, n. 47, verão 1969, p. 13.

“essenciais”, dispersando a sua autonomia. Incluía-se aí, nesses elementos e processos, as relações ambientais do espectador na sala de cinema, entre a fonte de luz e a tela; com o feixe de luz tridimensional; com a iluminação desse ambiente. E também a cadência da projeção e a inevitabilidade da ilusão de profundidade das imagens em movimento filmadas. Mas, principalmente, a própria ação e reconhecimento espetatorial; a atenção, concentração e engajamento dos espectadores durante o desenrolar do filme, e suas respostas perceptuais, cognitivas, óticas, mnemônicas em relação aos demais elementos do dispositivo. Respostas pré-constituídas de “modo inato na biologia humana e/ou a partir dos códigos disciplinares espetatoriais formados em meio século de exibição cinematográfica industrial”.⁶¹¹ Esses filmes também, como resume Carroll,

criam para o espectador a oportunidade de refletir aperceptivamente sobre seu próprio modo cognitivo assim como sobre as formas de cognição e memória, imaginação e formação-expectativa. Certamente, é a restrição austera do interesse por estruturas simples e repetitivas o que impele o espectador a adotar tal postura aperceptiva, porque tem pouco a assistir além do próprio processo de assistir..⁶¹²

No minimalismo (e também, como vimos, na arte ambiental de Oiticica) há um desvio da orientação objetiva do formalismo modernista para uma orientação subjetiva, mas não expressiva, da fenomenologia.⁶¹³ Essa ênfase na percepção e cognição espetatorial estava atrelada a uma nova relação com os elementos desse dispositivo, realçados em sua materialidade e/ou convencionalidade a partir da simplificação das formas e de procedimentos seriais. Esses métodos implicavam uma percepção mais “literal”, mundana, das *presenças* dos elementos no ambiente e no tempo real. Esses elementos nos seriam apresentados como objetos, em sua “sistemática latente”,⁶¹⁴ e assim os consideraríamos, o que determinaria certa distância que nos faria atentar ao modo como operam e como nos relacionamos com eles.

⁶¹¹ A. V. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube*, op. cit., p. 235. De modo análogo a experiências de cinema expandido, compreendiam o espaço da sala de cinema “como um espaço cultural de percepção historicamente sedimentado, com duradouros códigos de representação ditando a maneira em que o espectador deve se relacionar com a tela”. Id., “Siting Cinema”, in Tanya Leighton (org.), *Art and the Moving Image*, op. cit., p. 299.

⁶¹² N. Carroll, “Film in the Age of Postmodernism”, op. cit., p. 305. [Trad. A.S.]

⁶¹³ Em uma chave distinta, Krauss compreendia a integração dos vários elementos do heterogêneo dispositivo cinematográfico em uma única, indivisível unidade ao ser percebida pelo espectador, como uma nova afirmação modernista da especificidade do meio, integrando assim essa “virada fenomenológica” ao paradigma modernista. R. Krauss, *A Voyage on the North Sea*, op. cit., p. 25.

⁶¹⁴ H. Foster, “O ponto crucial do minimalismo”, op. cit., p. 75.

Conscientes de que o filme se dirige a nós e também como objeto, seríamos instigados a uma recepção persistente, meditativa, autoconsciente sobre seus efeitos variáveis em nós no processo de se assisti-lo, na relação com o ambiente mesmo em que é projetado. Distinta, portanto, do espaço transcendental em que podemos reconhecer imediatamente a “qualidade de ser presente” da arte modernista, suspensa em sua *objetividade*, como considerava Fried – apesar de ainda permanecer certos vestígios, principalmente em *Wavelength*, de momentos estáticos a partir de efeitos de cor e textura que engajariam os espectadores no presente, como no cinema de Brakhage.

De qualquer modo, também é distinta do modo convencional de interpelação do espectador na sala de cinema, que buscava “transportar o espectador para *longe* de seu tempo atual e do espaço local, para o espaço narrativo do mundo cinematográfico na tela”.⁶¹⁵ Se não de modo tão radical como as experiências em cinema expandido que surgiam no mesmo período em Nova York – que procuraram enfatizar a *contingência* radical da exibição cinematográfica, seu caráter essencialmente instável e performativo e a heterogeneidade essencial de seu ambiente expositivo⁶¹⁶ – os dois filmes analisados chamavam atenção para a “teatralidade” implícita e comumente recalcada na convencional situação de projeção de cinema.

Como de praxe em todo o cinema de vanguarda internacional e nos dois filmes brasileiros analisados neste trabalho, recusavam-se métodos e efeitos tomados de meios artísticos como a literatura e o teatro: as convenções narrativas, o discurso verbal, os encadeamentos dramáticos, a trama e os conflitos humanos – que constituíam o cerne do hegemônico cinema narrativo-representativo-industrial. No entanto, Snow e Gehr agregavam outros provenientes da pintura, escultura e música de vanguarda. Distinguindo-se assim do paradigma modernista, como vimos, esses realizadores exploravam procedimentos e métodos compartilhados com outros meios (como a perspectiva), restritos até então a esses (como a composição não relacional ou a atenção à superfície “material” e planar da imagem)⁶¹⁷ e os agregavam ao cinema, não reduzindo assim suas práticas *somente* ao uso das características consideradas irredutíveis ao meio.

⁶¹⁵ A. V. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube*, op. cit., p. 5.

⁶¹⁶ Id., *ibid.*, p. 38.

⁶¹⁷ Carroll observava em sua diatribe contra a aplicação do paradigma greenbergiano no cinema que “as pessoas se interessaram em fazer filmes que reconhecessem sua superfície, embora a superfície não pareça ser um atributo que possa ser aplicado literalmente às imagens de cinema. Porque não há superfície como tal já que no cinema a tela não é a superfície da imagem do filme, nem a configuração química na película é a superfície do cinema. Estranhamente, ao enfatizar o que eles pensavam que seria ‘a superfície do filme’,

Como notava Elder, os métodos artísticos de Snow se baseavam no princípio fundamental da não exclusão, podendo em *Wavelength* (assim como Gehr em *Serene Velocity*) atentar-se tanto às qualidades materiais, objetais e abstratas do filme, quanto às suas potências figurativas e ilusionistas.

Nesse sentido “impuro” e também antitético ao minimalismo, os dois filmes podem sugerir símbolos e metáforas, persistindo em *Wavelength* algumas até convencionais, como ondas que significam infinitude e movimento ou o vermelho como sangue, apresentados de forma consciente pelo realizador. Mas, em ambos, as demais alusões acabam por se referir a elementos do próprio dispositivo cinematográfico, incluindo a recepção do filme pelos espectadores. Arthur nota que

contrariamente às visões modernistas linha dura, o cinema estrutural não expurgou tanto assim a metáfora como mudou seu status e posição dentro do processo perceptual. A questão que se levanta como subtexto é se a metáfora é inevitável ao serviço de uma imaginação idealizada, e se o que eu quero chamar de “metáfora material” – imagem conteúdo ao serviço do dispositivo – chega realmente a quebrar essa alusão.⁶¹⁸

Como procuramos apontar, os dois filmes sugerem basicamente a partir da atenção aos materiais e operações técnicas essas “metáforas materiais” reflexivas, como a associação entre a câmera do filme e o olho do espectador (em *Wavelength*), o espaço filmado como a lente ou a câmera (em ambos), a variação da profundidade do campo visual pela distância focal como a própria estrutura interna da lente que possibilita a variação (*Serene Velocity*); o campo visual como espelhamento da situação convencional de projeção (em ambos); as variações na textura e na cor do filme às alterações perceptivas (que possibilitou interpretações mais complexas, por exemplo, de que os sucessivos enquadramentos em *Wavelength* eram análogos à intencionalidade da consciência).

Dessa forma, esse cinema poderia ser mais bem compreendido, como foi o minimalismo, como se operasse em um duplo movimento, podendo ser considerado tanto o apogeu do modelo formalista de modernismo no cinema, quanto uma ruptura com os

por purismo, esses realizadores estavam, na verdade, imitando outro meio: a pintura. Mesmo onde realizadores, vídeo-artistas, dançarinos e performers não entram nas categorias do essencialismo greenbergiano tão flagrantemente, seguem uma tendência geral de serem influenciados pela origem da teoria das belas artes, sempre e quando enfatizem a dimensão *visual* do seu meio. N. Carroll, “Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video, and Photography”, in *Theorizing the Moving Image*, op. cit., p. 8. [Trad. A.S.]

⁶¹⁸ Paul Arthur, *A Line of Sight: American Avant-Garde Film since 1965*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005, p. 80. [Trad. A.S.]

limites deste.⁶¹⁹ Ao colocar em primeiro plano, por redução radical e de modo reflexivo, os materiais e processos considerados específicos do meio, assim como seus efeitos sensoriais, esses prosseguiram a tendência à autonomia formalista do cinema de vanguarda, que tomavam como um valor a ser defendido.⁶²⁰ Mas essa redução aos aspectos mínimos específicos da representação, no entanto, era de tal modo radical que faria esses realizadores se aproximarem da literalidade da “não arte”.⁶²¹ Ao absorver também certos procedimentos das neovanguardas de inspiração duchampiana – principalmente via minimalismo, como a composição serial, o *ready-made*; o apelo à duração literal, a presença “mundana” dos materiais relevados em seu contexto convencional e espaço-temporal real – eles rompiam com o paradigma modernista.

Nesse primeiro sentido, como já indicamos, os dois filmes foram tomados como epítome do modernismo no cinema, servindo, por exemplo, de paradigma a ser superado no discurso do cinema “estrutural-materialista”, produzido e teorizado em período paralelo na Inglaterra, no qual se levava ao paroxismo a dimensão reflexiva em torno dos meios específicos do cinema. Nos escritos de cineastas e teóricos como Peter Gidal e Malcolm Le Grice, condensados em duas influentes publicações, *Abstract Film and Beyond*⁶²² e *Structural Film Anthology*,⁶²³ a própria montagem, a narrativa (“inerentemente autoritária, manipuladora e mistificadora”)⁶²⁴ e a representação deveriam ser desmistificados ou mesmo anulados, evidenciando-se o processo cinematográfico e a materialidade do filme. Essas obras operariam, assim, apenas no espaço de tensão “entre

⁶¹⁹ Para o minimalismo como radicalização, síntese e ponto de ruptura do modernismo cf. T. de Duve, “The Monochrome and the Black Canvas”; H. Foster, “O ponto crucial do minimalismo”. “O minimalismo é uma contração da escultura até se tornar o puro objeto modernista e, ao mesmo tempo, uma expansão da escultura para além do reconhecimento”. Id., *ibid.*, p. 61. Para o cinema de Snow como ruptura ao modernismo no cinema, cf. R. Bruce Elder, “All Things in Their Time: On Michael Snow’s $\leftrightarrow$ ”. *Ciné-tracts* 9, v. 3, n. 1, inverno 1980, p. 64.

⁶²⁰ Snow poderia ainda considerar até o início dos anos 1970 que seu trabalho nas diferentes mídias era específico pois se propunha a considerar cada uma delas separadamente e em sua “integridade”: “tenho uma tendência a fazer escultura que é escultura e filmes que são filmes. E não quero vê-los juntos. Penso que cada um deve ter força suficiente dentro do seu próprio meio para ser relevante. O termo ‘mixed media’ é usado frequentemente para descrever um tipo de impressionismo e estou mais interessado no específico que no geral”. Ou “estava trabalhando com diferentes meios e não queria juntá-los para fazer uma espécie de teatro, porque eu sabia dessa possibilidade – *happenings* e coisas do tipo. Realmente queria respeitar a integridade da música como algo em si mesmo, e da pintura como algo em si mesmo, sem fazer uma espécie de mistura e, ainda assim, sendo afetadas entre si”. Michael Snow, “Information or Illusion: An Interview with Michael Snow” (1972), in Michael Snow e Louise Dompierre (orgs.), *The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994, pp. 83-84. [Trad. A.S.]

⁶²¹ Michael Fried, “Arte e objetividade”. *Arte & Ensaios*, n. 9. Rio de Janeiro: PPGAV/EBAUFRJ, 2002.

⁶²² Malcolm Le Grice, *Abstract Film and Beyond*. Londres: Studio Vista, 1977.

⁶²³ Peter Gidal (org.), *Structural Film Anthology*. Londres: BFI, 1976.

⁶²⁴ Id., *ibid.*, p. 4.

a planaridade material, a granulação do filme, a luz, movimento e a suposta realidade representada”⁶²⁵ buscando trazer ao espectador o conhecimento das condições de sua produção. Inspirando-se no discurso político-estético brechtiano retomado pelo cinema político ao fim dos anos 1960 e pelo estruturalismo⁶²⁶ marxista de Louis Althusser, os teóricos do cinema “estrutural-materialista” rejeitavam as possibilidades metafóricas do cinema, mesmo aquelas provindas do exame de operações cinematográficas, como em *Wavelength* e *Serene Velocity*. Limitavam-se, de modo geral, a demonstrações tautológicas de operações cinematográficas e dos efeitos perceptivos provocados por esses mesmos processos.

Anthony McCall, um dos realizadores desse cinema “estrutural-materialista”, radicalizando a proposta modernista de redução aos elementos irreduzíveis do cinema e influenciado pela proposta de *Wavelength*⁶²⁷ iria fazer de seu *Line Describing a Cone* (1973) uma outra obra limítrofe entre esses paradigmas, nesse mesmo duplo movimento iniciado nos filmes de Snow e Gehr. Um “filme” de luz sólida, *Line Describing a Cone* concentra-se no próprio feixe luminoso da projeção, “em vez de considerá-lo como um meio, um puro vetor de informações codificadas, que são decodificadas ao encontrarem uma superfície plana”,⁶²⁸ que perfaz o que é descrito no seu título. Ambicionando conformar-se ao princípio do essencialismo greenbergiano ao buscar lidar com “uma das condições irreduzivelmente necessárias do cinema, luz projetada”⁶²⁹; substituir a profundidade ilusória por uma espacialização real; ser autorreferente etc., o filme acabaria por se localizar em um estado intermediário entre escultura e cinema.⁶³⁰

⁶²⁵ Id., *ibid.*, p.1.

⁶²⁶ Apesar de Sitney considerar a associação entre o cinema “estrutural” com a corrente teórica francesa um mal-entendido, não havendo nenhuma relação com a sua formulação original, diversos autores, como Cornwell e James, aproveitariam este “feliz acidente terminológico” para se utilizar da armação teórica do estruturalismo ao analisar os filmes estruturais. Cf. D. James, “Pure Film”, in *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press, 1989, p. 237. Regina Cornwell, “Structural Film: Ten Years Later”. *The Drama Review*, v. 23, n. 3, 1979.

⁶²⁷ “Não cheguei a ver *Wavelength*, de Michael Snow até 1976, mas eu tinha lido sobre esse e outros filmes no *Experimental Cinema* de David Curtis [Londres: Studio Vista Ltd., 1971]. Estava intrigado por sua descrição de *Wavelength*. A ideia de criar uma regra que geraria um filme em zoom contínuo era, nesse caso, fascinante. Para mim foi uma surpresa quando finalmente vi *Wavelength*, porque não tinha nada da precisão e capricho que eu tinha imaginado a partir da descrição de Curtis. Parava e recomeçava; pulava; a luz ia e voltava; e as pessoas entravam e saíam. É bastante divertido pensar que é possível ser influenciado por uma descrição que não representa corretamente a coisa em si”. A. McCall e S. MacDonald, “Anthony McCall”, in *A Critical Cinema 2*, op. cit., p. 163. [Trad. A.S.]

⁶²⁸ A. McCall, “Notes to Line Describing a Cone”. *EXPRMNTL*, n. 5, v. 46, Knokke-Heist, dez. 1974.

⁶²⁹ Id., “Two Statements”, in P. Sitney (org.), *The Avant-Garde Film*, op. cit., p. 250.

⁶³⁰ P.-A. Michaud, *Filme: por uma teoria expandida do cinema*, op. cit., p. 127.

O fato de a luz não ter consistência nem qualidade, a presença do movimento e o desenrolar do espetáculo na obscuridade, tudo isso é da alçada do cinema. A tridimensionalidade e a espacialização, em contrapartida, são da alçada do escultórico. [Assim] *Linha* não se reduz à elucidação de suas propriedades formais, ou ainda que, por uma espécie de passagem pelo limite, esse meio, reduzido a seus componentes essenciais, muda de natureza.⁶³¹

Assim, como indicado nos filmes de Snow e Gehr, ao reforçar a atenção literal a elementos “irredutíveis” do cinema, *Line* acaba por também expandir a percepção do espaço de projeção como “teatral”, de modo ainda mais explícito que essas experiências anteriores.⁶³²

Esses dois filmes seriam também tidos como importante capítulo da desmaterialização do cinema e de demais práticas em “campo expandido”, audiovisuais ou não, sendo por isso considerados uma ruptura evidente com o paradigma modernista.⁶³³ Em relação às experiências audiovisuais, aponta-se apenas brevemente para a importância dos dois filmes nas investigações de como os diferentes modos de organização da estrutura do meio e da exibição provocariam distintas posições espectatoriais. Observa-se também a importância de *Wavelength* e, em menor grau, de *Serene Velocity* no contexto da arte “processual” pós-minimalista, então interessada na incorporação para o campo da escultura de elementos espaço-temporais da música, dança e cinema, em uma espécie de “continuação lógica da análise sistemática das relações entre o sujeito que percebe e o objeto escultural, iniciada com a escultura minimalista”.⁶³⁴

Ambos os filmes seriam exemplares do modo de tornar visíveis os fenômenos plásticos em um campo temporal codependente da percepção contínua dos espectadores, seja para o cinema, seja para o vídeo ou para a escultura, como nas obras de Bruce Nauman, Dan Graham e, notadamente, Richard Serra. Esses filmes – em suas ordenações

⁶³¹ Id., *ibid.*, pp. 127-28.

⁶³² Walley diferenciaria essa e as demais experiências do chamado “cinema expandido”, denominando-as como “paracinema”, por se situarem ainda na tradição do cinema de vanguarda e por envolverem um retorno as origens do cinema em busca de suas possibilidades negligenciadas, extrapolando as características estéticas e efeitos do dispositivo cinematográfico – sem recorrer, portanto, as novas tecnologias como o vídeo e a computação. Jonathan Walley, *Paracinema: Challenging Medium-specificity and Re-defining Cinema in Avant-garde Film*. 2005. 386f. Tese (Doutorado em filosofia) – Department of Communication Arts, University of Wisconsin-Madison, 2005.

⁶³³ *Wavelength* “é o primeiro filme pós-Warhol, pós-minimalista. Um dos primeiros a entrar nas ordens conceituais mais elevadas que ocupam a pintura e a escultura moderna”. Gene Youngblood, *Expanded Cinema*. Nova York: E. P. Dutton, 1970, p. 122. Cf. Lucy Lippard, *Six years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1997, p. 34.

⁶³⁴ Benjamin H. D. Buchloh, “Process Sculpture and Film in Richard Serra’s Work”, in *Neo-avantgarde and culture industry: Essays on European and american art from 1955 to 1975*. Cambridge/ Londres: MIT Press, 2000, p. 418. [Trad. A.S.]

seriais reflexivas, moduladas por um conjunto de elementos técnico-formais convencionados – foram decisivos para Serra, como aponta Krauss, para a sua nova concepção de meio estético, no qual se colocava o problema da relação processual dos espectadores com o desdobramento lógico de compósitos materiais articulados (como os elementos heterogêneos que constituem o dispositivo cinematográfico).⁶³⁵ Para esse artista, segundo Krauss,

para sustentar a prática artística, um meio deve ser uma estrutura de apoio, geradora de uma série de convenções, algumas das quais, ao assumir o meio em si mesmo como tema, será completamente “específico” a ele, produzindo assim a experiência da sua própria necessidade. [...] Serra traçou estas convenções a partir da lógica do evento de realização do trabalho, quando estes eventos são compreendidos como uma forma de séries, não no sentido de criação de moldes ieênticos, como na produção industrial, mas naquele da condição diferencial de um fluxo periódico ou em ondas em que distintos conjuntos de séries repetitivas convergem em certo ponto.⁶³⁶

Os dois filmes seriam exemplos dessa exploração processual “natural e necessária” do fenômeno plástico em um *continuum* espaçotemporal tornado visível; também criados a partir de heterogêneos materiais à disposição, conformados em uma “única, indivisível, unidade experiencial”.⁶³⁷ Ambos também seriam decisivos para a

⁶³⁵ R. Krauss, *A Voyage on the North Sea*, op. cit., p. 26.

⁶³⁶ Id., *ibid.*, pp. 26-27. [Trad. A.S.]

⁶³⁷ Id., *ibid.*, p. 30. Os “materiais” artísticos tensionados reflexivamente na duração se distinguiriam, evidentemente, entre os cineastas e o escultor. Se para aqueles os “materiais” básicos articulados como sistemas transparentes já seriam convenções técnicas e da prática corrente no meio (quadro e enquadramento, efeitos ilusionistas de movimento e profundidade, cadência da projeção, superfície plana da tela, feixe de luz piramidal etc.) para o escultor tratar-se-ia de materiais físicos em sua opacidade pré-simbólica. De resto, as semelhanças nos procedimentos são flagrantes, merecendo futuramente uma comparação mais detida no contexto da “arte processual”. Indicamos essa breve descrição do trabalho de Serra que cremos aproximar da proposta desses filmes: “A escultura de Richard Serra trata de escultura: do peso, da extensão, da densidade e da opacidade da matéria, da ambição que pode ter a escultura de transpor essa opacidade com sistemas que tornariam sua estrutura transparente tanto para si mesma quanto para o espectador. Acima de tudo isso, porém, há uma intenção de narrativa que impregna a obra, subordinando a estrutura a um ponto de vista. [...] A qualidade narrativa da obra de Serra exige que uma dada escultura seja vista por etapas — e que cada instante de percepção suplante, em importância afetiva, a intuição que o espectador tem da estrutura real da obra, seja ela cruciforme, ou em forma de leque, ou qualquer outra coisa. A estratégia a que Serra recorre consiste em criar um ponto a partir do qual o espectador possa perceber a lógica da estrutura da obra — possa perceber a lógica se desdobrando em torno dele, como a extensão dos limites de seu próprio corpo — embora seja exatamente nesse ponto que a visibilidade material da obra se encontra mais reduzida. Assim, o ponto a partir do qual se capta a “lógica” da obra é um ponto de extrema tensão com os fatos externos, perceptuais, de que a obra é composta. Vezes sem conta, a escultura de Serra faz um espectador perceber que os significados ocultos que ele lê no corpo coletivo do mundo são *suas próprias* projeções e que a interioridade que ele atribuíra a escultura é na verdade *sua própria* interioridade — a manifestação, a partir do ponto fixo, de seu próprio ponto de vista. A percepção ‘por etapas’ (*successiveness*) a que a escultura de Serra recorre já não aparece por omissão ou inocência: ela é assumida é reivindicada da maneira mais implacável, quase cruel.” [grifo da autora] Rosalind Krauss, “Uma visão do

concepção dos primeiros filmes de Serra, caracterizados por longos planos-sequência imóveis de atividades repetitivas.⁶³⁸

Por fim, de forma direta, os filmes de Gehr e Snow teriam importância para o cinema de vanguarda realizado na década de 1970, como nas obras de James Benning, Chantal Akerman, Jon Jost e Yvonne Rainer, que aliariam os aspectos formais apresentados por esse cinema a questões que ganhariam força somente nesse período, variando-se também a adesão em torno da suposta “especificidade” do meio.

5.1 Institucionalização e o contexto brasileiro

Apesar de nos anos 1970 haver uma maior inserção dos filmes experimentais nos espaços dedicados às artes visuais, instituições prestigiadas como o Whitney Museum e o MoMA, esses filmes, incluindo-se aí os dois analisados, não conseguiram a mesma projeção que as mais lucrativas e institucionalizadas tendências minimalistas ou pós-minimalistas da dança, música, teatro e artes visuais.⁶³⁹ Dentre as razões apontadas estavam a inabilidade em recrutar novas audiências e converter a antiga subcultura do *underground*, as dificuldades em angariar apoio da imprensa não especializada e, principalmente, a dificuldade de exploração comercial dessas obras. Como nota James, se o “filme estrutural foi uma prática artística de vanguarda ocorrida no interior dos parâmetros do mundo da arte, foi incapaz de adquirir a função mais importante da arte na sociedade capitalista: a capacidade de investimento de capital”.⁶⁴⁰ Apesar de sua inserção nos espaços da arte, sendo os museus, galerias e universidades alguns dos lugares

modernismo”, in Glória Ferreira e Cecilia Cotrim (orgs.), *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 172.

⁶³⁸ “Conhecia muito bem a Michael. Nos conhecimos quando ele estava fazendo *Wavelength* e quando estavam chegando os copióes de *Back and Forth*; vi os copióes antes da montagem. [...] Ele estava interessado nas minhas esculturas, e eu virei um dos espectadores vizinhos para seus filmes. Ele era o único realizador que conheci que trabalhava em Nova York, e estava apenas emergindo. Quando fui a Europa pela segunda vez, em 1969, levei *Wavelength* comigo e o mostrei em vários lugares. [...] Por um período de um ano e meio, mostrei *Wavelength* doze vezes. Não porque pensava que era uma espécie de agente de Michael Snow mas porque realmente queria voltar a ver o filme uma e outra vez, e porque pensava que era um filme importante. Quando tinha público para obras contemporâneas naquele momento [Phil] Glass tocava concertos na Europa e eu exibia minhas esculturas na Europa – e era bom que soubessem o que estava acontecendo com o cinema e, como eu o entendia, *Wavelength* era o mais interessante que estava acontecendo. [...] Eu simplesmente pensava que Snow era um artista complexo e interessante com uma grande capacidade para manter contradições dentro de uma estratégia muito limitada.” Richard Serra, “The films of Richard Serra: an interview”. *October*, n. 10, outono 1979, pp. 71-73. [Trad. A.S.]

⁶³⁹ Cf. P. Arthur, “The Last of the Last Machine?”, op. cit., p. 73; D. James, “Pure Film”, op. cit., p. 240.

⁶⁴⁰ Id., *ibid.*, p. 273.

privilegiados de exibição, devido a sua reprodutibilidade as cópias desses filmes não se constituíam objetos artísticos vendáveis, não se adaptando ao mercado da arte como as obras de outros campos, nem podendo alcançar as mínimas frações de lucro do cinema industrial no pequeno mercado de locação das distribuidoras independentes. Ao contrário de Snow, artista multimídia já inserido em diversos campos, Gehr, dedicado até então somente à realização artística nessa mídia, não podia contar com o auxílio financeiro de colecionadores e investidores nem de um público cativo, sendo financiado apenas eventualmente por instituições artísticas, fundações, subvenções estatais e pelas universidades nas quais foi professor.⁶⁴¹ No entanto, contava ainda com esse pequeno e persistente campo ainda aberto as experimentações formais cinematográficas.

Indica-se assim como a existência desse campo, ainda que precário, então em busca de sua autonomia e empenhado na constituição de critérios estéticos, formais e materiais na determinação da “especificidade” de seu meio – no mesmo período do surgimento de novos meios audiovisuais e consolidação de práticas artísticas “genéricas”⁶⁴², interdisciplinares, “pós-medium”⁶⁴³ –, possibilitava certas escolhas formais desses realizadores, assim como a continuidade de seus esforços criativos nas décadas seguintes em experimentações com o dispositivo cinematográfico. Em diálogo constante com os discursos e práticas então restritos a outros campos artísticos mais consolidados, notadamente, como vimos, do minimalismo nas artes visuais, ambos realizadores puderam realizar obras limítrofes nesse meio que consideravam guardar muitas potências ainda não exploradas, que poderiam advir tanto da radicalização da reflexividade em torno do dispositivo (o que acaba por se esgotar na própria década de 1970), quanto por meio de procedimentos considerados então alheios a este.

As escolhas que definem essas obras e as práticas de seus autores ocorrem no interior de um campo semiautônomo – “ameaçado” somente por um sistema de arte constituído, com o qual negociava as possíveis interações – em paralelo ao sistema industrial do cinema que englobava não somente o cinema hollywoodiano, mas também

⁶⁴¹ Curioso notar que o restrito campo visual representativo dos dois filmes podia alegorizar exatamente as distinções entre dois campos artísticos e a trajetória dos cineastas por elas. *Wavelength*, lembremos, constitui-se de contínuos enquadramentos no espaço do ateliê do artista plástico já estabelecido, em Nova York. *Serene Velocity*, por sua vez, no corredor de uma universidade que garantiu economicamente a continuidade da prática artística de parte dos cineastas de vanguarda que se restringiram a esse meio.

⁶⁴² Thierry De Duve, “The Monochrome and the Black Canvas”, in Serge Guilbaut, *Reconstructing Modernism*. Cambridge: MIT Press, 1990, pp. 244-310.

⁶⁴³ R. Krauss, *A Voyage on the North Sea*, op. cit.

o cinema autoral. Em nosso entender constituía-se, como a pintura norte-americana, um *meio artístico*, que “inclui e correlaciona a dimensão econômica, a dimensão midiática e a dimensão estética”. Diferentemente do cinema de autor, como indicava Aumont, no qual os cineastas deveriam negociar continuamente com a economia e indústria do cinema as possibilidades de experimentação formal.⁶⁴⁴

Em razão de atuarem em um meio artístico, seja no sentido de ruptura, seja como prosseguimento de determinado paradigma, como o minimalismo e as ambições modernistas ou românticas coexistentes no cinema de vanguarda, os realizadores desse cinema nos anos 1970 podiam fazê-lo em uma dimensão predominantemente estética. À parte das demandas da indústria e do comércio cinematográfico ou mesmo, como define melhor David E. James, à parte do campo social. Segundo o autor, os filmes “estruturais” tenderiam a “queimar a evidência de seu contexto social” ao atentar-se reflexivamente para o dispositivo cinematográfico e seu contexto fenomenológico e convencional, prosseguindo ainda marginais e resistentes à sociedade do consumo, à mídia de massa e ao mercado da arte.⁶⁴⁵ Como crê,

A interdependência entre qualidades formais e condições de produção se tornou completamente circular. Renunciando às ambições populistas do underground e às revolucionárias entre os cineastas políticos contemporâneos, o cinema estrutural se transformou em arte, alta cultura, diferenciada e oposta à mídia de massa em geral e à indústria cinematográfica e outros tipos de cinema independente em particular. Mas, deste modo, reprimindo seu entorno social, se privou de ter algo que representar. Sua anatemização da narrativa era tanto uma inevitabilidade social como uma escolha formal. Impedido de participar e até de reconhecer sua própria situação social, não tinha uma história para contar. As preocupações formais, a ausência de conteúdo, e a insistente reflexividade correspondem a uma ausência de qualquer função social positiva, a negação de qualquer público que não fosse o especializado.⁶⁴⁶

⁶⁴⁴ Jacques Aumont, *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus, 2008, p. 60. O meio do cinema de autor seria para Aumont *não artístico* pois “privado de uma verdadeira dimensão estética objetivável”. Como completa, “não que os cineastas sejam insensíveis às questões de forma e de sensação; mas a economia do cinema não é a economia da arte (a indústria do cinema não visa à arte); e as questões formais em cinema não são o objeto primeiro e confesso dos cineastas”. Id., *ibid.*, p. 60.

⁶⁴⁵ “O cinema estrutural demonstrou ser menos assimilável e menos disponível como meio para renovar uma produção industrial que virtualmente qualquer outro produto da cultura de pós-guerra [...] Na contínua beleza da sua resistência epitomiza com maior justiça as aspirações de todos os cinemas marginis do período, assim como se afirma para repreender práticas culturais de menos integridade”. D. James, “Pure Film”, *op. cit.*, p. 268. Em relação ao “cinema estrutural” como “negação determinada” cf. id., *ibid.*, pp. 267-79. [Trad. A.S.]

⁶⁴⁶ Id., *ibid.*, p. 275. [Trad. A.S.]

No caso brasileiro, essa interdependência ocorre de um modo bastante distinto, apesar de se dar também em filmes experimentais que se constituíam em diálogo com questões provenientes de outros campos artísticos de vanguarda. As escolhas formais e a continuidade dos esforços dos realizadores brasileiros em filmes-limite como esses seria também sobredeterminada pela (não) existência de campos artísticos estruturados que os salvaguardassem. Ao fim dos anos 1960 e início dos 1970, o sistema de arte brasileiro contrastava de forma evidente com o respectivo norte-americano, inexistindo aqui um mercado, instituições como museus, universidades e publicações periódicas especializadas suficientemente “organizados e capacitados para cumprir o seu papel”.⁶⁴⁷ Até meados da década de 1970, como observa o crítico Rodrigo Naves, “a arte brasileira tinha uma avaliação crítica muito semelhante a sua visibilidade: pouca, precária, conservadora”.⁶⁴⁸ Desse modo, apenas na década seguinte se passou a ter no Brasil “alguma coincidência entre qualidade artística e reconhecimento público”, e as artes visuais “conseguiram sair do gueto e adquirir uma visibilidade maior, que supunha mais debate, mais vontade de constituir para si uma esfera pública”.⁶⁴⁹

O ainda precário sistema industrial de produção e exibição cinematográfica, mesmo em seu segmento voltado aos filmes autorais, encontrava-se fechado às experiências mais radicais em razão do clima repressivo e da censura, sendo possível a esses cineastas apenas a realização livre em termos expressivos de obras *subterrâneas*, à margem de qualquer sistema artístico. Ao longo da década, haveria ainda uma proliferação inédita de propostas audiovisuais experimentais principalmente em Super-8, mas também em 16mm e em vídeo, que também passariam ao largo da integração cinemanovista no mercado, nos subsídios estatais e nos padrões pseudo-industriais brasileiros. Nessa produção superoitista experimental, também se entrelaçariam artistas plásticos interessados na nova bitola,⁶⁵⁰ poetas e cineastas iniciantes, que interagiriam em

⁶⁴⁷ Paulo Sérgio Duarte, *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 39.

⁶⁴⁸ Rodrigo Naves, “Um azar histórico: sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark”, in *O vento e o moinho. Ensaio sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.194.

⁶⁴⁹ Id., *ibid.*, p. 201. Para uma análise aprofundada do circuito de arte brasileiro nos anos 1970 cf. Ronaldo Brito, “Análise do circuito” (1975), in Glória Ferreira (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, pp. 261-68.

⁶⁵⁰ Lígia Canongia observa que “simultaneamente aos movimentos que se desenvolviam na Europa e nos Estados Unidos, os artistas contemporâneos brasileiros dedicavam suas pesquisas ao cinema de artista. Aqui também havia a urgência de revitalizar os problemas que cercavam o nosso próprio meio visual. As questões eram as mesmas: a discussão da relação arte/objeto, a tentativa de se desvincular dos suportes tradicionais,

alguns espaços abertos à exibição desse tipo de filme. Tratavam-se de experimentações “o mais das vezes segmentadas e localizadas, implicando microesferas comunitárias, como no caso de festivais intermitentes, mostras artísticas e de uma miríade de pequenos eventos”.⁶⁵¹ Da mesma forma que os dois filmes aqui discutidos, que os precedem, a experimentação superoitista brasileira nessa década, como observa Rubens Machado, de modo geral

inscreve-se no momento pós-tropicalista, onde a dimensão política da arte fragmentou-se em experimentos quase sempre aliados a uma espontaneidade radical e ligados a uma visceralidade existencial que buscava criar momentos de ruptura com a pesada ordem política e de mercado do “milagre” conduzido pela ditadura militar.⁶⁵²

Uma espontaneidade estética radical realizada também, portanto, à margem de sistemas artísticos estruturados de qualquer natureza.

Assim, sem mediações institucionais que lhes possibilitassem a prática artística no interior de algum campo, esses cineastas realizaram essas experiências-limite entre cinema e os demais meios da arte. E isso ocorria de modo menos mediado por determinações estéticas já constituídas nesses campos, ao contrário do exemplo de seus pares norte-americanos. Apesar de, pela mesma razão, suas práticas artísticas estarem resguardadas somente por uma frágil linha do mundo político e social, que assim conformava mais decisivamente suas escolhas metodológicas e formais. Essas particularidades se revelariam na própria forma retraída dos filmes, nos modos como são (tenuamente) estruturados e se voltavam à exploração da intimidade, de ações espontâneas. E também se revelava no desprendimento de questões mais claramente modernistas (ignorando absolutamente o paradigma greenbergiano), como a reflexão sobre a especificidade das mídias utilizadas ou por uma suprematização dos valores próprios ao cinema.

Encontramos na sugestão do crítico Rodrigo Naves de que a melhor arte brasileira é perpassada pelo que denomina como *difficuldade da forma* uma chave para a compreensão das sobredeterminações formais nesses filmes *subterrâneos*, ressaltado pelo contraste com as produções experimentais norte-americanas contemporâneas. Como

a necessidade de se fazer experiências que lançassem mão de novos veículos”. Ver id., *Quase-cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 18.

⁶⁵¹ Rubens Machado Jr, “Cidade & cinema, duas histórias a contrapelo nos anos 1970”, in Carlos Eduardo Jordão Machado; Rubens Machado Jr.; Miguel Vedda (orgs.) *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Unesp, 2015, p. 363.

⁶⁵² Id., *ibid.*, p. 374.

afirma, a produção moderna internacional se caracterizou por uma aparência forte, “devida sobretudo a uma significativa redução da natureza representativa de seus elementos”⁶⁵³ de modo tal que os elementos formais essenciais do meio (na pintura, linha, cor e superfície) adquirem uma maior presença e intensidade por si – como ocorre nas reduções formais propostas nos dois filmes norte-americanos analisados. Como vimos, elementos e processos formais considerados irredutíveis ao meio cinematográfico ganham maior presença e intensidade no apagamento dos aspectos representativos (e narrativos) que caracterizavam a produção cinematográfica corrente. Esses processos davam-lhes uma aparência e formato geral forte e unitário, no sentido de uma condução precisa da atenção visual e da interpelação cognitiva dos espectadores.

Apesar desses cineastas, como todo o campo do cinema de vanguarda, valorizarem o modo de produção artesanal, procuravam apagar da fatura geral dessas obras os aspectos manuais de produção, o que lhes davam uma aparência “desumanizada” e bem-acabada. Como as obras minimalistas, esses filmes aparentavam, assim, terem sido construídos de modo sistemático e impessoal, seja em um processo mecânico repetitivo, como uma manufatura industrial (*Serene Velocity*), seja como uma espécie de “máquina espectral” (*Wavelength*). Esse maquinismo se coadunava à proposta concomitante de exploração reflexiva dos meios específicos do cinema, notadamente da câmera, apresentada assim em seu “maquinismo intrínseco”,⁶⁵⁴ frequentemente ignorado. Se em *Wavelength*, essa aparência maquinal algumas vezes era desestabilizada por evidentes intervenções manuais – tornadas presentes tanto pela precariedade dos meios, quanto em razão do princípio de “não exclusão” que guiava seu autor –, ela contrastava com aquela dos filmes das gerações anteriores do cinema de vanguarda. Não somente contrastava, como vimos, com a dinâmica gestual e expressiva de realizadores próximos ao *ethos* do expressionismo abstrato, como Brakhage e Bruce Baillie, mas também com a estética e discursos disseminados no cinema *underground* nos anos 1960 de valorização do inacabamento, improvisação, precariedade da fatura e encenação e demais “impurezas” da representação, como convencionado no cinema narrativo-representativo-industrial. Essa distinção poderia ser em parte explicada pelas transformações do campo do cinema de vanguarda americano entre o final dos anos 1950 e fim dos anos 1960: nessa primeira fase “heróica” o campo ainda estava em formação, e os “marginais” artistas que

⁶⁵³ R. Naves, *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.12.

⁶⁵⁴ J. Aumont, *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. op.cit., p. 8.

o compunham, tinham a conservadora cultura profissional e industrial de Hollywood como um “anti-modelo” a ser demolido ou subvertido ironicamente.⁶⁵⁵ Snow e Gehr, no entanto, realizaram esses filmes em um período no qual esse campo já estava consolidado, em processo de institucionalização e aproximado ao sistema da arte. O sistema industrial de produção cinematográfica não se colocava como um problema para esses realizadores, consequentemente, também a valorização combativa do inacabamento, da ironia em relação a esses valores dominantes.

Não surpreende, portanto, os artistas brasileiros aqui discutidos terem se afinado com as realizações da geração iconoclasta anterior e ignorado completamente essas produções contemporâneas. Na obra cinematográfica de Warhol, Jack Smith, Ron Rice e outros do *underground* norte-americano, os realizadores brasileiros encontravam não apenas alguns modos de representação e procedimentos formais de interesse para uma possível tradução em seus trabalhos – como discutido, os “retratos filmados” e os despojados planos-sequência warholianos, assim como certos elementos *tropicamp* e performáticos nos “quase-cinemas” de Smith –, mas também modelos para uma criação em cinema estrategicamente à margem da indústria e dos sistemas artísticos. Modelos que se constituíam no rastro de demais propostas neovanguardistas de quebra das separações entre arte e vida cotidiana, o que implicava em sua “radical inovação”, como descrevia James: “a invenção do filme como prática mais do que como manufatura”. Como prossegue,

A invenção da realização cinematográfica como performance, como atividade – a instituição de “filmar” como um verbo transitivo completamente separado do seu objeto – marca a aspiração utópica do underground, o ponto em que simultaneamente confrontou a natureza material do seu meio e o uso capitalista com que tinha sido historicamente identificado.⁶⁵⁶

⁶⁵⁵ Como considera James o projeto geral dos cineastas dessa fase heróica do cinema de vanguarda norte-americano poderia ser resumida como uma tentativa de se abrir a prática do cinema como uma esfera de atividade contracultural. “As três fases do processos cinematográfico - o profílmico, o fílmico, e o teatro ou projeção – foram recuperadas da instrumentalidade do processo industrial e disponibilizados como ocasião para uma performance relativamente autônoma e auto-validada: uma revisão nova, radical e inspirada do filme amador. Na medida em que a construção dos eventos diante da câmera, as atividades de filmagem e edição, e finalmente a projeção foram instituídas como ocasiões para a criatividade individual e grupal dentro de um ritual subcultural, as condições herdadas do filme e do cinema foram questionadas; e na busca por códigos para uma linguagem cinematográfica autenticamente *beat* e para uma prática progressista do cinema, a natureza material do meio em si foi levada a novos limites. Instituições cinematográficas alternativas de produção, distribuição e consumo, que determinaram amplamente as funções dos filmes, foram estabelecidas”. D. James, “Pure Film”, op. cit., p. 99. [Trad. A.S.]

⁶⁵⁶ Id., *ibid.*, p. 120. [Trad. A.S.]

Essa mudança de ênfase do produto final para a prática de filmagem, como estabelecido pelo cinema *underground*, encontrava eco, como vimos, na realização dos filmes desses realizadores brasileiros, em uma mesma aproximação e reinvenção do cinema amador. Nesse sentido, podia haver uma mesma valorização da precariedade dos meios utilizados, seja em razão do descomprometimento com o resultado final e com o acabamento, como também por potencializar a espontaneidade no registro da intimidade, dos gestos e dos rostos dos não atores. E, conseqüentemente, pelo que podiam revelar da subcultura marginal dos próprios artistas e do meio social marginalizado com que esses interagiam. Como já observava James, a grande maioria dos filmes *underground*, como *Chelsea Girls* (1966), eram essencialmente documentários de subculturas marginais, “exemplos de grupos sociais minoritários representando a si mesmos”.⁶⁵⁷

Enfim, essa produção *underground*, como melhor formulado no conceito de *subterrânia* por Oiticica, estaria mais próxima às possibilidades de experimentação artística “clandestina” e em contraposição à cultura profissional no Brasil. Não se tratava, como vimos, de uma simples “importação”. Na comparação com a produção experimental posterior, todavia, pode-se depreender que, em sua afirmação da marginalidade, precariedade e da sobreposição da prática de filmagem sobre o objeto final, o cinema *underground* seria um modelo mais apto a ser deglutido antropofagicamente no contexto intrinsecamente marginal da produção artística brasileira. Um contexto em que se mostrava inviável e contraproducente a realização cinematográfica a partir dos mesmos modos de produção e em que se tinha como ideal os padrões técnicos do cinema industrial ou mesmo do “cinema de arte” dos países desenvolvidos.

Retornando à discussão em torno da *dificuldade da forma*, poder-se-ia dizer que essa produção *underground* seria mais aparentada ao modo particular como os artistas brasileiros incorporavam as transformações da arte moderna. Em relação à produção plástica brasileira, por exemplo, Naves considera que precária institucionalidade sobredeterminava de modo particular os termos formais dessas obras, em direção a certo retraimento, em evidente contraste com a produção artística moderna internacional. Para o crítico, as obras modernas brasileiras

⁶⁵⁷ Id., *ibid.*, p. 119.

se vêem envolvidas numa morosidade perceptiva que reduz a força de seu aparecimento. Cores, formas, linhas têm uma certa autonomia e já não precisam se ocultar por entre os seres que figuram. No entanto, essa independência conduz quase sempre a um jogo peculiar, em que faturas, formas e dimensões parecem se ocupar consigo mesmas, adiando indeterminadamente sua definição visual. Sua leveza, a ausência decidida de um lastro que as separe de si mesmas, é também um descompromisso com a exterioridade.⁶⁵⁸

Nesse esquema, a obra de Hélio Oiticica e Lygia Clark, no sentido de romper com o caráter contemplativo da arte tradicional, abrindo-a para a vida, iria retrair-se de forma progressiva, afastando-se também dos embates públicos pregressos e rumando à exploração da intimidade. Na produção mais tardia desses artistas, no caso de Oiticica, aproximadamente a partir do período aqui em discussão, quando esse constrói os primeiros *Ninhos* e segue para o exílio

o corpo deixa de se apresentar como lugar ambíguo que medeia e baliza a construção do espaço – numa relação complexa entre interior e exterior – e se converte em pura sensorialidade, magnetizado por estímulos que o remetem a si mesmo. Em sua trajetória de dispersão – a tentativa de aproximar arte e existência – os trabalhos descrevem um movimento paradoxal, que identifica vida a proteção, ainda que uma dilaceração acentuada os acoasse por todos os lados. [...] A relutância em estruturar fortemente os trabalhos, e com isso entregá-los a uma convivência mais positiva e conflituada com o mundo, leva-os a um movimento íntimo e retraído, distante do caráter prospectivo de parcela considerável da arte moderna. Esse recolhimento, contudo, não livra os trabalhos da realidade. Ao contrário, essas estruturas frágeis se deixam envolver de maneira complexa e inesperada.⁶⁵⁹

Ressaltando-se o risco de transposição desse conceito de *dificuldade da forma* para o cinema, vemos aí semelhanças com certas características dos filmes aqui analisados, distintas das obras anteriores e posteriores desses cineastas, e que podem ser em parte explicadas pelo diálogo com a prática e discurso do artista no mesmo campo precário de criação – e em certa proximidade com o “modelo” pregresso do cinema *underground* norte-americano. Apesar de ainda não alcançarem nessas obras o radicalismo das proposições *suprabertas* de Oiticica, que possuem como referência, naturalmente pela própria impossibilidade dada pelo dispositivo cinematográfico no qual insistem, esses cineastas de fato relutam em estruturar mais fortemente esses trabalhos “por necessidade” econômica, mas, como vimos, também para tirar proveito dessa

⁶⁵⁸ R. Naves, *A forma difícil*, op. cit., p. 12.

⁶⁵⁹ Id., *ibid.*, pp. 20-21.

“dificuldade de formalização, convertendo-a em força estética”.⁶⁶⁰ Essa dificuldade serve a princípio para potencializar a espontaneidade do registro das vidas cotidianas que esses cineastas encontram. Fazendo valer uma lógica da fragmentação, inacabamento e precariedade narrativo-técnico-formal, mais próximas assim à estética semiamadora de suportes mais precários como o Super-8 e o “audiovisual” – e do *underground* – esses filmes-limite podiam assim trazer à tona de modo mais espontâneo, menos mediado pela linguagem e formas estabelecidas do cinema, os aspectos sensoriais das imagens e da presença dos corpos em cena. Há, por certo, uma valorização do instante e do detalhe imprevisto que crêem poder surgir nessas condições específicas. Também por meio dessa precária e frágil estruturação, os dois filmes-limite convocam a participação dos espectadores de modo distinto de seus pares norte-americanos contemporâneos; se esses exigiam, ao afirmar formas bem-acabadas, unitárias e geométricas, uma contínua e intensa atividade perceptiva e intelectual em sua recepção; aqueles propunham o preenchimento de suas lacunas estruturais e a recepção dispersa dos estímulos sensoriais postos em cena espontaneamente. Indicavam aí os desenvolvimentos futuros dessas experiências nas *Cosmococas* e demais quasi-cinemas, nos quais a sucessão das imagens servem como um “instrumento” entre outros ao lazer criador dos participantes, dispensados da atenção contínua. Assim como a Oiticica, não os interessava “pontuar a existência com objetos altamente diferenciados – obras de arte –, a solicitar do observador uma atitude contemplativa e diferenciada”.⁶⁶¹ Buscavam criar certas situações semelhantes às cotidianas, sem requerer aos espectadores uma intensificação da visão, como nos filmes norte-americanos analisados.

A dificuldade da forma nos filmes brasileiros se impunha também “por negação” aos modos de produção e estética industriais – como também se dava no cinema *underground* – tidos como conformadores da experiência e expressão estética. Também de modo distinto desses padrões, buscavam apresentar os atores-personagens em uma relação menos mediada com a câmera e, conseqüentemente, com o olhar do espectador. Com efeitos antilusionistas, essa aproximação “documental” servia a uma relação mais intimista entre os filmados e aquele que filma, que acaba também por fazer parte da cena, revelando a filmagem como atividade prazerosa e registro dessa intimidade performada.

⁶⁶⁰ Id., “Um azar histórico: sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark”, in *O vento e o moinho. Ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 216.

⁶⁶¹ Id., “Hélio Oiticica: entre violência e afeto”, in *O vento e o moinho*. p. 86.

Também nesses dois filmes, em contraste com as obras anteriores de seus realizadores, percebe-se essa identificação das potências vitais à proteção, nos *ninhos* ou na comunidade *hippie*. A representação de uma pequena “comunidade germinativa” surge como refúgio provisório de *crelazer*, plano de imanência que serve de combustível para a máquina sensorial que o artista e os participantes podem ser.⁶⁶² Um precário refúgio ante as ameaças repressivas, às convenções dos modelos industriais de criação e da própria vida burguesa, rejeitadas em bloco.⁶⁶³ As frágeis estruturas desses trabalhos acabam assim por se deixar também envolver pelos efeitos da dilaceração e da nostalgia, que os perpassam do início ao fim.

Naves identifica na feição primitiva, nas estruturas e nas formas frágeis de trabalhos da arte brasileira (especificamente nos de Guignard e Volpi, mas transposto com variações a outros artistas modernos e contemporâneos brasileiros) uma recusa suave à sociedade do trabalho. Era como se esses artistas antepusessem o seu “artesanato amoroso” como “meigo ideal” diante da pressão da modernização violenta que os coage sem cessar.⁶⁶⁴ Para o crítico

Parece possível identificar a origem dessa dificuldade [da forma] na reminiscência de vastos setores do país em atividades não tipicamente capitalistas. E a forma tão pouco estruturada e institucionalizada de nossa sociedade certamente estimula e dá veracidade às formalizações que resistem a uma determinação mais acentuada. Mas não deixa de ser intrigante o investimento afetivo despertado por essas formas residuais de convivência. É de admirar que homens tão sensíveis relevem o vínculo estreito entre os setores menos duros da sociedade e o sistema econômico global, e que não traduzam em desespero, dor ou violência a extinção necessária e iminente desse mundo que lhes serve de modelo. Porque essa doçura, contenção ou senso de equilíbrio podem, sim, derivar da esperança de resgatar artisticamente certas experiências concretas de setores da

⁶⁶² Gonzalo Aguilar, *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira 1964-1980*. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016, p. 27.

⁶⁶³ Outro crítico de arte, próximo a Oiticica, Frederico Moraes arriscava uma oposição entre a arte de vanguarda brasileira, próximo aos esforços contraculturais, e a arte norte-americana, atualizada dos desenvolvimentos tecnológicos industriais. Para ele, a “arte pobre” brasileira “opõe-se ao binômio arte/tecnologia, tal como os *hippies* lutam contra o conforto, a higiene, contra o meio tecnológico e, por extensão, contra o caráter repressivo da tecnologia atual. A arte tecnológica repõe o tabu dos materiais nobres, que são agora o acrílico, o alumínio, o pvc e, também, o preconceito da obra bem feita, higiênica, limpa, resistente e durável. Sobretudo a *minimal art* e o *hard-edge*. [...] A arte parangolé de Oiticica (capas, tendas, estandartes) lembra os trapos dos pobres que habitam nossas ruas e favelas, mas, também, a roupa dos *hippies*. [...] O que se vê é a nostalgia do corpo, em retorno aos ritmos vitais do homem, uma arte muscular. [...] a “obra” é frequentemente o corpo (“a casa é o corpo”), melhor, o corpo é o motor da obra. Ou ainda, é a ele que a obra leva. À descoberta do próprio corpo. O que é de suma importância em uma época em que a máquina e a tecnologia alienam o homem não só de seus sentidos, mas de seu próprio corpo”. Frederico Moraes, *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, pp. 31-33.

⁶⁶⁴ R. Naves, *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p.21

população. Mas esse ideal é de tal modo singelo que todas as formas mais afirmativas põe-no em xeque. E com isso a própria arte aparece como uma ameaça a sua realização.⁶⁶⁵

Mesmo em um trabalho “dilacerado e ambicioso” como o de Oiticica, ressalva o crítico, reiteram-se ainda, alimentado pelas movimentações contraculturais que absorve a partir do fim dos anos 1960, alguns dos dilemas dos artistas brasileiros mencionados acima, a começar por essa tendência à estruturação formal e técnica pouco acentuada ou afirmativa. Nota-se em suas proposições a partir desse período de exílio, e nos parece ser também o caso desses dois filmes, que

na ausência de uma força social poderosa que fizesse vislumbrar novas possibilidades, parece restar apenas essa utopia rememorativa e docemente anticapitalista, a única a fornecer indícios reais de um novo tipo de sociabilidade.⁶⁶⁶

Esse novo tipo de sociabilidade almejado era tributário, apesar do consciente esforço contrário de Oiticica de planejar proposições coletivas “livres da estrutura familiar”, do tipo de vida social coletivo ainda marcante no Brasil, no qual, em razão da “carência de instituições fortes e organizações civis representativas”,⁶⁶⁷ subsistiam muitos traços das relações familiares e afetivas. Sobretudo nos dois filmes, mesmo que neles preexistam sentidos mais afirmativos de “deslocamento social”, vem a primeiro plano uma oposição acrítica entre o bloco de ameaças repressivas – “absorvida” na fragilidade da formalização e em figuras do “horror” na representação, de modo quase abstrato em *Lágrima-Pantera* – e experiências protegidas desse bloco no campo da intimidade e do afeto, por essas “famílias marginais”. O presente da criação e sua feição utópica nesses filmes estariam de todo modo associados às ambições “docemente anticapitalistas” de seus realizadores, que se apresentavam em tênues encontros em refúgios algo idealizados, como o *Mangue*, as “comunidades germinativas”, ou as imagens da infância.

É necessário ressaltar que essa tendência foi reforçada pela adversidade política do período, que torna difícil e arriscada a realização de eventos públicos e experimentações mais radicais com os espectadores, impossibilitando, assim, a existência de um ambiente público onde possam ocorrer. Como observa Aguilar em relação a Oiticica,

⁶⁶⁵ R. Naves. *A forma difícil*, op. cit., p. 21.

⁶⁶⁶ Id., *ibid.*, p. 22.

⁶⁶⁷ Id., “Hélio Oiticica: entre violência e afeto”, in *O vento e o moinho*, op. cit., p. 87.

muitas das linhas que o artista carioca havia traçado laboriosamente ao longo dos anos 1960 são interrompidas ou bloqueadas. Na realidade, não é que Oiticica pare ou se renda, mas sim o endurecimento do regime militar sequestra os materiais com que vinha trabalhando. [...] Como muitos outros escritores e artistas do país, ele inicia o que a crítica chamou tão pitorescamente de *ego-trips*, caminhos individuais apoiados nas drogas ou em experiências alternativas e totalmente desvinculados de uma militância política tradicional. Oiticica, entretanto, insiste em desenvolver, mesmo nas condições mais adversas, alguns de seus postulados experimentais. As linhas e as relações são redistribuídas e os materiais, redefinidos: já não é o corpo das pessoas populares, mas o dos meios de comunicação de massa: não mais o êxtase multitudinário da festa e da passeata, e sim o solitário da droga e o exílio; já não os espaços abertos, mas um âmbito fechado e quase clandestino; não mais as mudanças da forma em oposição às políticas repressivas do Estado, e sim a pesquisa sensorial dos corpos, das percepções e dos materiais. Tudo, como denominou o próprio Oiticica, em um “estado de invenção”.⁶⁶⁸

Esses cineastas, como vimos, buscavam o mesmo “estado de invenção” possível. Nesse sentido, a violência transgressora e o sentido de confrontação agressiva identificados nas figuras marginalizadas de suas obras anteriores não se apresentam nesses dois filmes (apesar de estarem brevemente presentes no olhar combativo do próprio cineasta em *Mangue Bangue*), como se sublimados pela impotência frente às pesadas adversidades. O sentido afirmativo e agressivo diante da dinâmica social brasileira aventado anteriormente é substituído pelo refúgio em certa contemplação melancólica, desesperada – a lágrima-pantera –, ou pela *curtição* à margem, ambas trazidas ao primeiro plano na dispersão técnico-formal, passivamente aberta à imprevisibilidade e sensorialidade dos encontros. Resiste, assim, a experimentação na pequena comunidade e reativação presente de invenções passadas, como certo antídoto à melancolia, que os acossa, e indicação de um próximo recomeço, à parte da “absorção dilutiva” de experiências internacionais.

Esse recomeço, no entanto, não ocorre, ao menos com a intensidade que se anunciava nesses dois filmes. Em razão da precariedade das instituições artísticas e da inexistência de um campo de cinema de vanguarda no Brasil, essas experiências não tiveram continuidade imediata ou reflexos em produções cinematográficas posteriores – ao contrário, realça-se, das obras norte-americanas aqui discutidas. Excetuando-se as *Cosmococas*, que, por sua vez, só tiveram a sua primeira exposição pública nos anos 1990, essas experiências não ecoariam nas demais realizações em campo expandido,

⁶⁶⁸ Gonzalo Aguilar, op. cit., pp. 169-70.

videoarte e “filme de artista” que ocorriam paralelamente no cenário artístico brasileiro na década de 1970.

Após a volta ao Brasil ainda no início da década, os dois cineastas percorrem caminhos distintos, Bressane prosseguindo ininterruptamente na realização de pequenas produções, já a partir de *O rei do baralho* (1973), e Neville conseguindo o primeiro lançamento de um de seus filmes, o seu sexto longa-metragem, apenas em 1978.⁶⁶⁹ No entanto, *A dama da lotação* seria um grande sucesso comercial, marcando a inserção do cineasta no sistema pseudoindustrial do cinema brasileiro, o que se traduzia em uma adaptação das estratégias de produção, ambições técnicas e projeto estético do realizador.

Como observa Xavier, a “manifestação de grupo vigorosa” na experimentação cinematográfica por realizadores brasileiros se interrompe depois que estes voltam ao país, ao também “se atomizarem dentro da institucionalização mais decisiva que, também aqui, se configurou com força crescente na medida em que avançou a década de 1970”.⁶⁷⁰ A partir desse momento, o contato e o diálogo de cineastas com artistas de vanguarda, em obras que se aproximavam de questões restritas às experimentações nas artes visuais, ocorreria apenas em situações eventuais e por esforços individuais, notadamente aqueles promovidos pelo próprio Bressane e por cineastas como Arthur Omar, sem qualquer rastro de uma movimentação de grupo como ocorreu até o início dos anos 1970. As experimentações mais radicais nas próximas décadas acabam por ocorrer em práticas em campo expandido e em novas mídias audiovisuais, permanecendo restritas ao sistema das artes, que então se consolidava de fato no Brasil. O campo do cinema no país se fecharia às propostas de maior risco e inventividade, o que salta aos olhos na comparação com experiências contemporâneas em outros países e com demais iniciativas artísticas no Brasil.

Esperamos que este trabalho possa também servir como estímulo a novas produções experimentais nesse meio, que cremos guardar potências não exauridas, como aquelas que pudemos analisar nesses dois filmes, até pouco tempo invisíveis. Parece-nos possível retomar esses elos perdidos, quando o cinema brasileiro ainda estava na vanguarda.

⁶⁶⁹ Os filmes experimentais *Night Cats* (1972) e *Surucucu Catiripapo* (1973) realizados após *Mangue bangue* estão desaparecidos.

⁶⁷⁰ Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 60.

Referências bibliográficas

- AA.VV. *Mostra Rogério Sganzerla*. São Paulo: Sesc SP, 2004.
- AGUILAR, Gonzalo. *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira 1964-1980*. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.
- AMARAL, Aracy. “Algumas ideias em torno da *Expo-Projeção 73*” (1973) In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- _____; CRUZ, Roberto Moreira. *Expoprojeção 1973/2013* (cat.). São Paulo: Sesc, 2013.
- ANDRE, Carl; FRAMPTON, Hollis. *12 Dialogues, 1962-1963*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1981.
- ANKER, Steve. (org.). *Films of Ernie Gehr*. San Francisco: SF Cinematheque, 1983.
- ARTHUR, Paul. *A Line of Sight: American Avant-Garde Film since 1965*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- _____. Structural Film. In: *Millennium Film Journal*, nº 2, Spring–Summer, 1978.
- _____. Structural Film II In: *Millennium Film Journal*, nº 4/5, Summer-Fall, 1979.
- _____. “The Last of the Last Machine?: Avant-Garde Film Since 1966” In: *Millennium Film Journal*, no. 16-18, 1986–1987.
- AUMONT, Jacques. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.
- _____. *A quoi pensent les films*. Paris: Séguier, 1996.
- _____. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus, 2008.
- _____. *Le septième art. Le cinéma parmi les arts*. Paris: Léo Scheer, 2003.
- _____. *Olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BASUALDO, Carlos (org.). *Hélio Oiticica: quasi-cinemas*. Kolnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, The Ohio State University, 2001.
- _____. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. “Waiting for the internal sun: notes on Hélio Oiticica’s quasi-cinemas”. In: *Hélio Oiticica: quasi-cinemas*. Kolnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, The Ohio State University, 2001.

- _____. “Vanguarda, cultura popular e indústria cultural no Brasil”. In: *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- BATTCKOCK, Gregory (org.) *Minimal art: a critical anthology*. Nova York: E.P. Dutton, 1968.
- _____. (org.) *The new american cinema*. Nova York: E.P. Dutton, 1967.
- BENTES, Ivana. “H.O and Cinema-Word”. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Hélio Oiticica: quasi-cinemas*. Kolnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, The Ohio State University, 2001.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos: Bressane e Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BISACCIA, Antonio. *Effetto Snow: Teoria e prassi della comunicazione artistica di Michael Snow*. Gênova: Costa & Nolan, 1995.
- BOCHNER, Mel. “Arte serial, sistemas, solipsismo” In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin; FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind (orgs.). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Nova York: Thames & Hudson, 2011.
- BONISSON, Marcos. *Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978): Experiência em campo ampliado*. 2010. 127f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.
- BORDWELL, David. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- _____. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BRAGA, Paula. *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRAKHAGE, Stan. “Metáforas da visão”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008.
- _____. *Metaphors on vision*. Nova York: Film Culture, 1963.
- BRENEZ, Nicole. *Cinemas d'avant-garde*. Paris: Cahiers du cinéma, 2006.
- _____. *De la figure en général et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma*. Louvain-la-Neuve: De Boeck Université, 1998.
- BRESSANE, Júlio. *Alguns*, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

- _____. Apresentação de *Lágrima Pantera (Fragmento)* no Torino Film Festival. Turim: 2006. Disponível em <www.youtube.com/watch?v=b7Lc2J3pC18> Acesso em 8 abr. 2016.
- _____. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- _____. *Deslimite*, Rio de Janeiro: Imago, 2011.
- _____. *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- _____. “Júlio Bressane: Trajetória” (entrevista) In: GARDNIER, Ruy (org.) *Julio Bressane Cinema Inocente*. Rio de Janeiro: CCBB/RJ, 2002.
- _____.; FINA, Simona; TURIGLIATTO, Roberto. "Uscire da sé, la forza aborigena del cinema" (entrevista). In: FINA, Simona; TURIGLIATTO, Roberto (orgs.). *Julio Bressane*. Turim: Torino Film Festival, 2002.
- BRETT, Guy. *Brasil Experimental*. Arte/Vida: proposições e paradoxos. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.
- BRETT, Guy et al. *Hélio Oiticica*. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume; Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica; Roterdã: Witte de With, 1993.
- BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *Neoconcretismo - Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- BROUGHER, Kerry; Crary, Jonathan; FERGUSON, Russell (orgs.). *Hall of Mirrors: Art and film since 1945*. Nova York: Monacelli, 1996.
- BUCHMANN, Sabeth. “Leisure 73” In: LEIGHTON, Tanya. *Art and the Moving Image*. Londres: Tate Publishing, 2008.
- _____.; CRUZ, Max Jorge Hinderer. (orgs.) *Hélio Oiticica & Neville d’Almeida: Cosmococa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.
- _____. “Bloco-experiências in Cosmococa – programa in progress”. In: *Hélio Oiticica & Neville d’Almeida: Cosmococa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.
- BURCH, Noël. *Life to those shadows*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1999.
- _____. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CAMPER, Fred. “Naming, and Defining, Avant-Garde or Experimental Film”. Disponível em <<http://www.fredcamper.com/Film/AvantGardeDefinition.html>> Acesso em 8 abr. 2016.

- CAMPOS, Augusto. “As antenas de Ezra Pound”. In: POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- _____.; CAMPOS, Haroldo. *Re Visão de Sousândrade*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAMPOS, Haroldo. “Asa delta para o êxtase”. In: BRETT, Guy et al. *Hélio Oiticica*. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume; Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica; Roterdã: Witte de With, 1993.
- _____. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis: Vozes, 1967.
- CANONGIA, Ligia. “Cinema de artista: a experiência brasileira e o contexto internacional”. In: DIAS, Ângela Maria (org.) *A Missão e o Grande Show: políticas culturais no Brasil dos anos 60 e depois*. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1999.
- _____. *Quase-cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- _____. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- CARROLL, Noël. “Film in the Age of Postmodernism”. In: *Interpreting the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- _____. “Philosophizing Through the Moving Image: The Case of 'Serene Velocity'” In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* no. 64, vol. 1, 2006. pp. 173–185.
- _____. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- CLARK, T. J. “A teoria da arte de Clement Greenberg.” In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- COCCHIARALE, Fernando. “Da adversidade vivemos”. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- COELHO, Frederico. *Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- COLPITT, Frances. *Minimal Art*. Seattle: University of Washington Press, 1993.
- CORNWELL, Regina. *Snow Seen: the films and photographs of Michael Snow*. Toronto: PMA Books, 1980.
- _____. “Structural film: Ten Years Later”. In: *The Drama Review*, vol. 23, no. 3, 1979.
- _____. “Work of Ernie Gehr from 1968 to 1972”. In: *Film Culture*, no. 63–64, 1976.
- CURTIS, David. *Experimental Cinema*. Londres: Studio Vista Ltd., 1971.

- D'ALMEIDA, Neville. *Além Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. "Entrevista de Neville D'almeida a Katia Maciel." In: MACIEL, Katia (org.) *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra-Capa. 2009.
- DAMISCH, Hubert et al. *Michael Snow: Panoramique. Oeuvres photographiques & films / Photographic Works & Films, 1962-1999*. Bruxelas: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1999.
- DARGIS, Manohla. "No blockbusters here, just mind expanders" In: *New York Times*, 11 nov. 2011.
- DAVID, Catherine. "O grande labirinto" In: BRETT, Guy et al. *Hélio Oiticica*. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume; Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica; Roterdã: Witte de With, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DOBERMAN, Gary. "New York Cut the Crap." In: *CinemaNews* 79, no. 5-6, 1980.
- DOMPIERRE, Louise et al (orgs.). *The Michael Snow Project: Visual Art, 1951-1993*. Toronto: Art Gallery of Ontario, The Power Plant e Knopf Canada, 1994.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- DUARTE, Theo. *Marcas do experimental no cinema: um estudo sobre Câncer*. 2012. 123f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.
- _____. "O cinema estrutural norte-americano (1965-1972): sobre os debates em torno do termo". In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia (orgs.). *Cinema Estrutural*. São Paulo: Aroeira, 2015.
- _____; MOURÃO, Patrícia (orgs.). *Cinema Estrutural*. São Paulo: Aroeira, 2015.
- DE DUVE, Thierry. "Michael Snow. Les déictiques de l'expérience, et au-delà." In: *Du nom au nous*. Paris: Dis Voir, 1995.
- _____. "The Monochrome and the Black Canvas." In: GUILBAULT, Serge. *Reconstructing Modernism*. Cambridge: MIT Press, 1990. pp. 244-310.
- EISENBERG, Daniel. "Some Notes on The Films of Ernie Gehr" In: *Ernie Gehr* (catál.). San Francisco: San Francisco Cinematheque, 1993.
- EISENSTEIN, Serguei. "Montagem de atrações". In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008.

- ELDER, R. Bruce. "All Things in Their Time: On Michael Snow's $\leftrightarrow$ " In: *Ciné-tracts* 9, vol 3, no. 1, Winter 1980.
- _____. *Image and Identity: Reflection on Canadian Film and Culture*. Ontario: Wilfried University Press. 1989.
- _____. "Michael Snow's Presence." In: SHEDDEN, Jim (org.). *Presence and absence: the films of Michael Snow 1956–1991*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1995.
- _____. "Michael Snow's *Wavelength*" In: FELDMAN, Seth; NELSON, Joyce (orgs.) *Canadian Film Reader*, Toronto: Peter Martin, 1977, pp.308-23.
- _____. "The structural film: ruptures and continuities in avant-garde art." In: HOPKINS, David. (org.) *Neo avant-garde*. Nova York: Rodopi, 2006.
- EMMELHAINZ, Irmgard. "Wavelength – Michael Snow" In: *Contrapposto*, vol. 3, 2003-2004.
- FARBER, Manny. "Michael Snow" In: POLITO, Robert (org.) *Farber on Film: The Complete Film Writings of Manny Farber*. Nova York: The Library of America, 2009. p. 678-680.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992
- _____. "Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica". In: BRAGA, Paula. *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- FELDMAN, Ellen. "7". In: HANHARDT, John G. (org.). *A History of the American Avant-Garde Cinema*. Nova York: American Federation of Arts, 1976.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Beco do Azougue, 2016.
- FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- _____. (orgs.). *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- _____. (org.). *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro e São Paulo: FUNARTE, 1986-1987.
- FINA, Simona; TURIGLIATTO, Roberto (orgs.). *Julio Bressane*. Turim: Torino Film Festival, 2002.

- FLEISCHER, Alain. "Michael Snow's cinemachine". In: DAMISCH, Hubert et al. *Michael Snow: Panoramique. Oeuvres photographiques & films / Photographic Works & Films, 1962-1999*. Bruxelas: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1999.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FRAMPTON, Hollis. *Circles of Confusion: Film. Photography. Video. Texts 1968-1980*. Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1983.
- _____; BROUGHTON, James. "Hollis Frampton in San Francisco [April 21/29, 1977]" In: MACDONALD, Scott. (org.). *Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Film Distributor*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- FRASCINA, Francis; HARRISON, Charles; HARRIS, Jonathan; WOOD, Paul (orgs.). *Modernism in Dispute: Art Since the Forties*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- FRIED, Michael. "Arte e objetividade". In: *Arte & Ensaios*, no. 9. Rio de Janeiro: PPGAV/EBAUFRJ, 2002.
- _____. "Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons" (1966). In: *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1998. pp. 77-99.
- _____. "Three american painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella" (1965). In: *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1998. pp. 213-265.
- GANGULY, Suranjan. "All that is Light: Brakhage at 60". In: *Sight and Sound* 3, no. 10, 1993.
- GARDNIER, Ruy (org.) *Julio Bressane Cinema Inocente*. Rio de Janeiro: CCBB/RJ, 2002.
- GEHR, Ernie. "Excerpts from Discussions with Ernie Gehr" (1980) In: *Film Culture* no. 70-71, 1980.
- _____. "Notas para uma exibição no MoMA" (1971). In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia (orgs.). *Cinema Estrutural*. São Paulo: Aroeira, 2015.
- _____; MACDONALD, Scott. "Ernie Gehr". In: *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- _____; MEKAS, Jonas. "Ernie Gehr interviewed by Jonas Mekas, March 24, 1971". In: *Film Culture*, no. 53-55, Spring 1972.
- GIDAL, Peter (org.). *Structural Film Anthology*. Londres: British Film Institute, 1976.
- _____. "Theory and definition of Structural/Materialist Film". In: *Structural Film Anthology*. Londres: British Film Institute, 1976.

- GREENBERG, Clement. *Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. “A necessidade do formalismo” (1972). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- _____. “Queixas de um crítico de arte” (1967). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- _____. “Paralelos Bizantinos” (1958) In: *Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. “Pintura modernista” (1960). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- _____. “Rumo a um mais novo Laocoonte” (1940). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- _____. “The New Sculpture” (1948, 1958). In: *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1965.
- GULLAR, Ferreira; PEDROSA, Mário; et al. *Arte Brasileira Hoje*. São Paulo: Paz e Terra, 1973.
- GUNNING, Tom. “The Secret Life of Machines”. In: *Ernie Gehr* (catál.). San Francisco: San Francisco Cinematheque, 1993.
- HANHARDT, John G. (org.). *A History of the American Avant-Garde Cinema*. Nova York: American Federation of Arts, 1976.
- HARTOG, Simon. “Ten Questions to Michael Snow”. In: GIDAL, Peter (org.). *Structural Film Anthology*. Londres: British Film Institute, 1976. pp. 36- 37.
- HASKELL, Barbara. *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism and Performance 1958-1964*. Nova York: Whitney Museum of American Art, 1984.
- HEATH, Stephen. “Repetition time: notes around 'Structural/materialist film'”. In: *Questions of Cinema*. Londres: Macmillan, 1981.
- HEIN, Birgit. “The Structural film”. In: *Film as film: formal experiment in film, 1910-1975*. (catál.) Hayward Gallery South Bank: Londres, 1979.
- HOBERMAN, Jim. “Ernie Gehr: a walker in the city”. In: *Ernie Gehr* (catál.). San Francisco: San Francisco Art Institute, 1995.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 68.

- ILES, Chrissie. *Into the Light: The Projected Image in American Art, 1964–1977*. Nova York: Whitney Museum of American Art, 2001.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JAMES, David E. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- JENKINS, Bruce. “A case against structural film”. In: *Journal of the University Film Association*, Vol. 33, no. 2, Spring, 1981.
- _____. “Painting by other means: the art of Michael Snow”. In: MOURE, Gloria (org.). *Michael Snow – Sequences: A History of his Art*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2015.
- _____. “The Machine in the Museum; or, the seventh art in search of authorisation”. In: Suderburg, Erika (org.). *Space, site, intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- _____. “The “other” cinema: American Avant-Garde Film of the 1960s” In: Brougher, Kerry; Crary, Jonathan; Ferguson, Russell (orgs.) *Hall of Mirrors: Art and film since 1945*. Nova York: Monacelli, 1996.
- JOSELIT, David. *American Art Since 1945*. Londres: Thames & Hudson, 2003.
- JOSEPH, Branden W. *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage*. Nova York: Zone Books, 2011.
- _____. “‘My mind split open’: Andy Warhol’s Exploding Plastic Inevitable”. In: LEIGHTON, Tanya. (org.) *Art and the Moving Image*. Londres: Tate Publishing, 2008.
- JUDD, Donald. “In the Galleries.” In: *Donald Judd: Complete Writings, 1959–1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art & Design, 2005. p. 120–23
- _____. “Objetos específicos”. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- _____; STELLA, Frank. “Questões para Stella e Judd” (1964). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- KASE, Carlos. *A Cinema of Anxiety: American Experimental Film in the Realm of Art (1965-75)*. 2009. 447f. Tese (Doutorado em Critical Studies) - University of Southern California, Los Angeles, 2009.
- KELLMAN, Tila L. *Figuring Redemption: Resighting Myself in the Art of Michael Snow*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2002.

- KRAUSS, Rosalind. "A escultura no campo ampliado". *Gávea*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, no. 1, 1984.
- _____. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres: Thames & Hudson, 2000.
- _____. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. "Paul Sharits". In: *Film Culture* no. 65–66, 1978.
- _____. "Uma visão do modernismo". In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- KREUL, James. *New York, New Cinema: The independent film community and the Underground crossover, 1950-1970*. 2004. 588f. Tese (Doutorado em filosofia) – Department of Communication Arts, University of Wisconsin-Madison, 2004.
- KUBELKA, Peter (org.). *Une histoire du cinéma* (catál.). Paris: Centre George Pompidou, Musée national d'art moderne, 1976.
- KUYPER, Eric de. "Aux origines du cinéma: le film de famille". In: ODIN, Roger (org.). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.
- LANGFORD, Martha. *Michael Snow: Life & Work*. Toronto: Art Canada Institute, 2014.
- LEE, Pamela L. *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*. Cambridge e Londres: The MIT Press, 2004.
- LEIGHTON, Tanya. *Art and the Moving Image*. Londres: Tate Publishing, 2008.
- LEGGE, Elizabeth. *Wavelength*. Londres: Afterall Books/MIT Press, 2009.
- LeGRICE, Malcolm. *Abstract Film and Beyond*. Londres: Studio Vista, 1977.
- _____. "Thoughts on Recent Underground Film". In: *Afterimage* no. 4. Autumn, 1972.
- _____.; SITNEY, P. A. "Narrative Illusion vs Structural Realism". In: *Millennium Film Journal*, no. 16/17/18, Fall/Winter, 1986/7.
- LIPPARD, Lucy. *Six years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- MACDONALD, Scott. *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- _____. *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- _____. *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 2006.

- _____. *Binghamton Babylon: Voices from the Cinema Department, 1967-1977*. Albany: State University of New York Press, 2015.
- _____. “Ernie Gehr: *Serene Velocity*”. In: *Avant-Garde Film: Motion Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- _____. “Michael Snow: *Wavelength*”. In: *Avant-Garde Film: Motion Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- MACHADO Jr., Rubens. “*Agrippina é Roma-Manhattan*, um quase-filme de Oiticica” In: ALVES, Cauê. *Oiticica: a pureza é um mito*. São Paulo: Itáu Cultural, 2010. pp. 18-23.
- _____. “A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura” in: Amorim, Lara; Falcone, Fernando Trevas. (orgs.) *Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa: Ed. UFPB, 2013, pp. 34-55. <http://cinepbmemoria.com.br/wp-content/uploads/2013/09/Livro-Cinema-Mem%C3%B3ria-_Vers%C3%A3o-Digital.pdf>.
- _____. “Cidade & Cinema, duas histórias a contrapelo nos anos 1970” in: Machado, Carlos Eduardo Jordão; Machado Jr., Rubens; Vedda, Miguel. (orgs.) *Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Ed. UNESP, 2015, pp. 363-374.
- _____. “O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história”. In: CASTELO BRANCO, Edwar. (org.) *História, Cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009, pp. 11-24.
- _____. “Poetas, artistas, anarco-superoitistas: a marginalia 70 e o cinema experimental”. *Sinopse* no. 10, ano VI. São Paulo: Cinusp, dezembro 2004, pp. 97-102.
- MACRAE, David. “The surface of illusion: avant-garde apperception and antecedence in structural/materialist film”. In: SCHEUNEMANN, Dietrich (org.) *Avant-Garde / Neo-Avant-Garde*. Nova York: Rodopi, 2005.
- MARTINS, Sérgio B. *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949-1979*. Cambridge: MIT Press, 2013.
- McCALL, Anthony “Notes to Line Describing a Cone” In: *EXPRMNTL* no. 5, 46, Knokke-Heist, Dezembro, 1974.
- _____; MACDONALD, Scott. “Anthony McCall”. In: *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem (understandig media)*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MEKAS, Jonas. *Ciné-Journal: un nouveau cinéma américain*. Paris: Paris Experimental, 1992.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MEYER, James. *Minimalism*. Londres: Phaidon, 2014
- _____. *Minimalism: art and polemics in the sixties*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- MICHELSON, Annette. "About Snow". *October*, no. 8, Spring, 1979.
- _____. "Anemic Cinema: Reflections on an Emblematic Work". *Artforum*, vol. 12, no. 2, outubro de 1973. pp. 64-9.
- _____. "Em direção a Snow". In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia (orgs.). *Cinema Estrutural*. São Paulo: Aroeira, 2015.
- _____. "Film and the Radical Aspiration". In: BATTCOCK, Gregory. (org.) *The New American Cinema: A Critical Anthology*. Nova York: Dutton, 1967.
- _____. "Gnosis and Iconoclasm: A Case Study of Cinephilia". In: *October*, vol. 83, Winter, 1998.
- _____. *Robert Morris: The Aesthetic of Transgression*. (catál.) Washington D.C.: Corcoran Gallery of Art, 1969.
- _____. "Scène de l'action espace du mouvement: la crise de la représentation cinématographique". In: KUBELKA, Peter (org.). *Une histoire du cinéma* (catál.). Paris: Centre George Pompidou, Musée national d'art moderne, 1976.
- _____. "The Sound of Music: A Conversation with Michael Snow." *October*, no. 114, Fall, 2005. pp. 43-60.
- _____. "Toward Snow". In: *Artforum*, vol. 9, no. 10, junho de 1971. pp. 30-37.
- _____. "Yvonne Rainer – Part One: The Dancer and the Dance". *Artforum*, vol. 12, no. 5, janeiro de 1974. pp. 57-63.
- MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão. (org.) *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- MONK, Philip. "Around Wavelength: The Sculpture, Film and Photo-Work of Michael Snow from 1967 to 1969." In: DOMPIERRE, Louise et al (orgs.). *The Michael Snow Project: Visual Art, 1951-1993*. Toronto: Art Gallery of Ontario, The Power Plant e Knopf Canada, 1994.
- MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

- _____. “Audiovisuais”. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 391-394.
- MORRIS, Robert. *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge: MIT Press, 1995.
- _____. “Notes on Sculpture”. In: BATTCOCK, Gregory. (org.) *Minimal Art: A Critical Anthology*. Nova York: E. P. Dutton, 1968.
- MOURE, Gloria (org.). *Michael Snow – Sequences: A History of his Art*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2015.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. “Hélio Oiticica: entre violência e afeto”. In: *O vento e o moinho. Ensaaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. pp.86-88.
- _____. *O vento e o moinho. Ensaaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. “Um azar histórico: sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark”. In: *O vento e o moinho. Ensaaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. pp.192-222.
- NEIL, Jonathan T. D. “‘Structural Film’ as Technique of History”. Manuscrito não publicado. 2004.
- NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982.
- NOGUEZ, Dominique. *Éloge du cinéma experimental*. Paris: Paris Expérimental, 2010.
- _____. *Une renaissance du cinéma: Le cinema "underground" américain*. Paris: Klincksieck, 1985.
- ODIN, Roger (org.). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Éditions Méridiens Klincksieck. 1995.
- _____. “Le film de famille dans l’institution familiale”. In: *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Éditions Méridiens Klincksieck. 1995.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. FIGUEIREDO, Luciano (org.). Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.
- _____. *Museu é o mundo*. OITICICA, César. (org.). Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2011.
- _____. “Acenda as velas: quero pelo menos outro século”. In: *Correio da Manhã*, 6 abr. 1970. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0873/70
- _____. Anotações para *Boys & Men*, abr. 1970. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0336/70

- _____. Anotações para serem traduzidas para o inglês: para uma próxima publicação, 1 set. 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0271/71
- _____. Anotações sem título, 11 out. 1971-15 set. 1973. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0210/71.
- _____. “Apocalipopótese” (out. 1969). Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0387/69
- _____. “Bloco-experiências in Cosmococa: programa in progress” (3 mar. 1974). In: BUCHMANN, Sabeth; CRUZ, Max Jorge Hinderer. (orgs.) *Hélio Oiticica & Neville d’Almeida: Cosmococa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014. p.89-104.
- _____. “Experiência Londrina: Subterrânea” (27 jan. 1970). Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0290/70
- _____. *Hélio Oiticica* (Encontros). COHN, Sergio; OITICICA, César; VIEIRA, Ingrid. (org.). Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2009.
- _____. “Mangue Banguê” (1º Ensaio, 9 mar. 1973) In: D’ALMEIDA, Neville. *Além Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 111-112.
- _____. “Mangue Banguê” (2º Ensaio, 2 jul. 1973). In: D’ALMEIDA, Neville. *Além Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 113-115.
- _____. Ensaio para a apresentação do filme *Mangue Banguê* na Quinzena dos Realizadores no festival de Cannes (3º Ensaio, abr. 1974). In: D’ALMEIDA, Neville. *Além Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 120-122.
- _____. “Mundo abrigo” (16 jul. 1973-27 out. 1973). Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0194/73.
- _____. “Nitro Benzol & Black Linoleum” (9 set. 1969). BASUALDO, Carlos (org.). *Hélio Oiticica: quasi-cinemas*. Kolnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, The Ohio State University, 2001. p. 81-88; Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0322/69
- _____. “‘Nosferatu’, de Ivan Cardoso”, 3 maio-17 jun. 1972. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0379/72
- _____. “O herói anti-herói e o anti-herói anônimo” (25 mar. 1968). Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0131/68
- _____. Pequeno texto-legenda para a foto anexa (1972). Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0472/72
- _____. Roteiro de *Babylonests*, fev. 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0243/71
- _____. Roteiro de *Brasil Jorge* e anotações, mar. 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0244/71

- _____. “The senses Pointing Towards a New Transformation”. (jun.1969). Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0486/69
- _____. “HélioTape para Augusto e Haroldo de Campos” (mar. 1974) In: *Hélio Oiticica* (Encontros). COHN, Sergio; OITICICA, César; VIEIRA, Ingrid. (org.). Rio de Janeiro: Beco Azogue, 2009.
- _____.; BRESSANE, Júlio. “HélioTapes: Júlio Bressane / Glauber's Loft” (28 maio 1971). Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0502/71
- _____. CAMPOS, Haroldo. “HélioTapes: Haroldo de Campos”. In: *Flor do Mal*, no. 4, 1971.
- _____. “HélioTape para Augusto e Haroldo de Campos” (mar. 1974) In: *Hélio Oiticica* (Encontros). COHN, Sergio; OITICICA, César; VIEIRA, Ingrid. (org.). Rio de Janeiro: Beco Azogue, 2009.
- PARENTE, André. “A forma cinema – variações e ruptura”. In: MACIEL, Kátia (org.) *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- _____. *Narrativa e modernidade*. Campinas: Papirus, 2000.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 207-208.
- _____. *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. São Paulo: Edusp, 2000.
- PEREZ, Gilberto. “Fantasmas da cidade”. In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia (orgs.). *Cinema Estrutural*. São Paulo: Aroeira, 2015.
- _____. “Gehr’s Still”. In: PERRY, T. (org.) *Masterpieces of Modernist Cinema*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 2006.
- _____. “Ghosts of the City: The Films of Ernie Gehr” In: *Yale Review*, 87, no. 4, outubro de 1999.
- PÉREZ-ORAMAS, Luis. “Comentários introdutórios para o filme Manguê Banguê no MoMA” (1 nov. 2010). In: D’ALMEIDA, Neville. *Além Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p.132-133.
- PIAULT, Colette. “Films de famille et films sur la famille” In: *Journal des anthropologues* no. 94-95, 3-7, 2003.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

- PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (orgs.). *Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- QUEIROZ, Beatriz Morgado. *Hélio Oiticica e o não cinema*. 2012. 184f. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Comunicação e Estética) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- RAINER, Yvonne. “A quasi survey of some “minimalist” tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of Trio A”. In: BATTCOCK, Gregory (org.) *Minimal Art: A Critical Anthology*. Nova York: E. P. Dutton, 1968.
- RAMÍREZ, Mari Carmen (org.). *Hélio Oiticica: The Body of Colour*. Londres: Tate Publishing, 2007.
- RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- REES, A. L. *A History of Experimental Film and Video*. Londres: BFI, 1999.
- REICH, Steve. “Wavelength by Michael Snow”. In: SHEDDEN, Jim (org.). *Presence and absence: the films of Michael Snow 1956–1991*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1995. pp. 91-93
- REID, Dennis. “Exploring Plane and Contour: The Drawing, Painting, Collage, Foldage, Photo-Work, Sculpture and Film of Michael Snow from 1951 to 1967.” In: DOMPIERRE, Louise et al (orgs.). *The Michael Snow Project: Visual Art, 1951–1993*. Toronto: Art Gallery of Ontario, The Power Plant e Knopf Canada, 1994.
- REMES, Justin. *Motion(less) Pictures. The Cinema of Stasis*. Nova York: Columbia University Press, 2015.
- RENAN, Shelson. *Uma introdução ao filme underground*. Rio de Janeiro: Lidador, 1967.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *For a New Novel: Essays on Fiction*. Nova York: Grove Press, 1965.
- ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. “Udigrudi: uma velha novidade”. In: *Crítica*. 1-7 de setembro, 1975.
- ROSA, Carlos Adriano “Julio Bressane: trajetória ou pontos luminosos no céu do cinema”. In: ROSA, Carlos Adriano; VOROBOW, Bernardo. (orgs.) *Júlio Bressane / Cinepoética*, São Paulo: Massao Ohno, 1995.
- _____. *Um cinema paramétrico-estrutural: existência e incidência no cinema brasileiro*. 113f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

- _____.; VOROBOW, Bernardo. (orgs.) *Júlio Bressane / Cinepoética*, São Paulo: Massao Ohno, 1995.
- ROSE, Barbara. "ABC Art". In: BATTCOCK, Gregory (org.) *Minimal Art: A Critical Anthology*. Nova York: E. P. Dutton, 1968.
- SAID, Edward. "Reflexões sobre o exílio". In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- SANDLER, Irving. *American Art of the 1960s*. Fort Lauderdale: Icon editions, 1988
- SCHEUNEMANN, Dietrich. "From collage to the multiple. on the genealogy of avant-garde and neo-avant-garde". In: SCHEUNEMANN, Dietrich. (org.) *Avant-Garde / Neo-Avant-Garde*. Nova York: Rodopi, 2005.
- SCHWARTZ, David (org.). *Serene Intensity: The Films of Ernie Gehr*. Nova York: American Museum of the Moving Image, 1999.
- SHARITS, Paul. "Notes on Films/1966-68" In: *Film Culture* no. 47, Summer 1969, p.13-16.
- _____. "Palavras por página". In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia (orgs.). *Cinema Estrutural*. São Paulo: Aroeira, 2015.
- SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- SHEDDEN, Jim (org.). *Presence and absence: the films of Michael Snow 1956–1991*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1995.
- SICINSKI, Micheal. "Michael Snow's *Wavelength* and the Space of Dwelling" In: *Qui Parle*, vol.11, no.2, Fall/Winter 1999, pp.59-88.
- SITNEY, P. Adams. "Ernie Gehr and the Axis of Primary Thought" In: *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson* Nova York: Oxford Press, 2008.
- _____. *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson* Nova York: Oxford Press, 2008.
- _____. (org). *Film Culture Reader*. Nova York: Cooper Square Press, 2000.
- _____. "Michael Snow's Cinema". In: *The Essential Cinema: Essays on Films in the Collection of Anthology Film Archives*. Nova York: New York University Press, 1975.
- _____. "O cinema estrutural". In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia (orgs.). *Cinema Estrutural*. São Paulo: Aroeira, 2015.

- _____. "Structural film". In: *Film Culture*, no. 47, 1969. p. 1-10.
- _____. "Structural film". In: *Film Culture Reader*. Nova York: Praeger, 1970.
- _____. "Tableau Historique". In: KUBELKA, Peter (org.). *Une histoire du cinéma* (catál.). Paris: Centre George Pompidou, Musée national d'art moderne, 1976.
- _____. (org.). *The Avant-Garde Film: A reader of Theory and Criticism*. Nova York: Anthology Film Archives, 1987.
- _____. "The Idea of Abstraction". In: *Film Culture*, no. 63-64, 1976.
- _____. "The Idea of Morphology". In: *Film Culture*, no. 53-55, 1972.
- _____. *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. Nova York, Oxford University Press, 2002.
- SMALL, Edward S. *Direct Theory: Experimental Film/Video as Major Genre*. Carbondale e Edwardsville: Siu Press, 1994.
- SNOW, Michael; DOMPIERRE, Louise. (org.). *The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994.
- SNOW, Michael. "Admission (or, Marcel Duchamp)" (1989). In: SNOW, Michael; DOMPIERRE, Louise. (org.). *The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994.
- _____. "A Lot of Near Mrs." (1963) In: SNOW, Michael; DOMPIERRE, Louise. (org.). *The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994.
- _____. "Around about New York Eye and Ear Control" (1966) In: SNOW, Michael; DOMPIERRE, Louise. (org.). *The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994.
- _____. "A Statement on *Wavelength* for the Experimental Film Festival of Knokke-le-Zoute" (1967) In: SNOW, Michael; DOMPIERRE, Louise. (org.). *The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994. p. 40
- _____. "Convergindo para *La Région Centrale*: uma conversa entre Michael Snow e Charlotte Townsend" (1971). In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia (orgs.). *Cinema Estrutural*. São Paulo: Aroeira, 2015.
- _____. "Crafts" (1967) In: SNOW, Michael; DOMPIERRE, Louise. (org.). *The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994.
- _____. "Letter from Michael Snow" (1968). In: SNOW, Michael; DOMPIERRE, Louise. (org.). *The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994.

- _____. “Lettre a Thierry de Duve” In: *Cahiers du musée national d’art moderne*, Autumn 1995, p.107.
- _____. “Michael Snow: A Filmography by Max Knowles” (1971). In: SNOW, Michael; DOMPIERRE, Louise. (org.). *The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994.
- _____. “On Hollis Frampton” (1984). In: SNOW, Michael; DOMPIERRE, Louise. (org.). *The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994.
- _____. “On Wavelength” (1968). In: SNOW, Michael; DOMPIERRE, Louise. (org.). *The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994.
- _____. “Sequences” In: MOURE, Gloria (org.). *Michael Snow – Sequences: A History of his Art*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2015.
- _____; CANE, John du. “The Camera and the Spectator: Michael Snow in Discussion with John Du Cane” (1972). In: SNOW, Michael; DOMPIERRE, Louise. (org.). *The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994.
- _____; ELDER, Bruce R. “Michael Snow and Bruce Ender in Conversation” (1982). In: SNOW, Michael; DOMPIERRE, Louise. (org.). *The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994.
- _____; HAYUM, Andree. “Information or Illusion: An Interview with Michael Snow” (1972). In: SNOW, Michael; DOMPIERRE, Louise. (org.). *The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994.
- _____; MACDONALD, Scott. “Michael Snow”. In: *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- _____; MEDJUCK, Joe. “The Life & Times of Michael Snow” (1971). In: SNOW, Michael; DOMPIERRE, Louise. (org.). *The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994.
- _____; ROSENBAUM, Jonathan. “Snowbound: A dialogue with a dialogue” In: *Afterimage* no. 11, winter, 1982-1983. p. 68
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- SOUZA, Adriano. *O Cinema de Júlio Bressane: Transcrição e Imagens da Cultura*. 172f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.
- SOUSÂNDRADE, Joaquim de; LOBO, Luiza. (org.). *O Guesa*. São Luis e Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.

- STEINBERG, Leo. "Outros critérios". In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- STRICKLAND, Edward. *Minimalism: Origins*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- SUÁREZ, Juan A. "Structural Film: Noise". In: BECKMAN, Karen; MA, Jean (orgs.) *Still Moving: Between Cinema and Photography*. Durham & Londres: Duke University Press, 2008.
- SÜSSEKIND, Flora. "Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60". In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 31-56.
- SZNAJDER, Mario; RONIGER, Luis. *The Politics of Exile in Latin America*. Nova York: Cambridge University Press, 2009.
- TESTA, Bart. "An Axiomatic Cinema: Michael's Snow's Films". In: SHEDDEN, Jim (org.). *Presence and absence: the films of Michael Snow 1956–1991*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1995.
- _____. *Spirit in the Landscape*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1989.
- TURVEY, Malcolm. "Introduction". In: ALLEN, Richard; TURVEY, Malcolm. (orgs.) *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*. Amsterdã: Amsterdam University Press: 2002.
- TYLER, Parker. *Underground Film*. Nova York: Da Capo Press, 1995
- UROSKE, Andre V. *Between the Black Box and the White Cube: Expanded cinema and postwar art*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- _____. "Siting Cinema" In: LEIGHTON, Tanya. *Art and the Moving Image*. Londres: Tate Publishing, 2008.
- VELOSO, Geraldo. *O cinema através de mim: a longa trajetória de Theobaldo Odisseu de Almeida*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, 2015.
- WALLEY, Jonathan. "Modes of Film Practice in the Avant-Garde". In: LEIGHTON, Tanya. *Art and the Moving Image*. Londres: Tate Publishing, 2008.
- _____. *Paracinema: Challenging medium-specificity and re-defining cinema in avant-garde film*. 2005. 386f. Tese (Doutorado em filosofia) – Department of Communication Arts, University of Wisconsin-Madison, 2005.
- _____. "The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film" In: *October*, no. 103, Winter 2003.
- WEES, William C. *Light moving in time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*. Berkeley: University of California Press, 1992.

- _____. “Prophecy, Memory and the Zoom: Michael Snow's Wavelength Re-Viewed”. *Cine-tracts*, no.14/15, Summer-Fall 1981. pp. 78-83.
- WINDHAUSEN, Federico. *Syncretic Practices and the Idea of Didactic Cinema: The Significance of the Non-Cinematic Arts for the Work of Ken Jacobs, Hollis Frampton, and Paul Sharits*. 2007. 269f. Tese (Doutorado em filosofia) – Department of Critical Studies, New York University, 2007.
- WOLLEN, Peter. “The Two Avant-Gardes”. In: LEIGHTON, Tanya. *Art and the Moving Image*. Londres: Tate Publishing, 2008.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. “Corpos em rotação: o espírito lúdico-poético e suas reverberações” In: PARENTE, André. *Circuladô*. Rio de Janeiro: +2, 2013.
- _____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. “Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética”. In: *Revista Alceu* vol. 6, no. 12, 2006.
- _____. “Troca de olhares, com o ouvido à espreita” In: ROSA, Carlos Adriano; VOROBOW, Bernardo. (orgs.) *Júlio Bressane / Cinepoética*, São Paulo: Massao Ohno, 1995.
- _____. “Um cinema da crueldade: o cine ‘underground’ de Júlio Bressane”. In: *Revista USP*, São Paulo, no. 4, dez-fev. de 1989-1990. pp. 103-16.
- YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. Nova York: E.P. Dutton, 1970.

Cartas de Hélio Oiticica

- OITICICA, Hélio. Carta a Lygia Pape, 9 set. 1969. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0928/69
- _____. Carta a Lygia Clark, 15 out. 1968. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- _____. Carta a Dona Ângela, 1969. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0929/69
- _____. Carta a Rubens Gerchman e Ana Maria Maiolino, 1969. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0983/69
- _____. Carta a Ceres Franco, 5 nov. 1969. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0986/69
- _____. Carta a Nelson Motta, 29 nov. 1969. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0994/69
- _____. Carta a Ivan Cardoso, 29 nov. 1969. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0996.69

- _____. Carta a Mario e Mary Pedrosa, 5 dez. 1969. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0998.69
- _____. Carta a Lygia Clark, 23 dez. 1969. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #1000/69
- _____. Carta a Caetano Veloso, 1970. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0745/70.
- _____. Carta a Guy e Carol Brett, 4 fev. 1970. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0666/70.
- _____. Carta a *Tropicália Family* (Caetano e Dedé Veloso, Gilberto Gil, Sandra, Péricles, Rosa, Guilherme Araújo, Edward Pope), 30 abr. 1970. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0742/70
- _____. Carta a Lygia Clark, 16 maio 1970. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0744/70
- _____. Carta a Lygia Clark, 19 out. 1970. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0662/70
- _____. Carta a Raimundo Amado e Andréia, 17 fev. 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica.
- _____. Carta a Ivan Cardoso, Sidiny Garcia Filho, Ricardo Barreto e kids, 23 fev. 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica.
- _____. Carta a Guy Brett, 16 mar. 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #1102/71
- _____. Carta a Waly Salomão, 3 abr. 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica.
- _____. Carta a Waly Salomão, 24 abr. 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #1111/71
- _____. Carta a Daniel Más, 6 maio 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica.
- _____. Carta a Ivan Cardoso, 11 maio 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #1144/71.
- _____. Carta a Lygia Pape, 7 jun. 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0244/71.
- _____. Carta a Geraldo Theivers (Thomas), 8 jun. 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #1146/71
- _____. Carta a Ivan Cardoso, 9 jun. 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica.
- _____. Carta a Júlio Bressane, 22 jun. 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #1150/71
- _____. Carta a Lygia Clark, 2 ago. 1970. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- _____. Carta a Torquato Neto, 10 ago. 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica.
- _____. Carta a Rogério Duarte, 13 ago. 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica.
- _____. Carta a Ivan Cardoso, 24 ago. 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica.

- _____. Carta a Waly Salomão, 27 ago. 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica.
- _____. Carta a Rubens Gerchman, 2 set. 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica.
- _____. Carta a Júlio Bressane, Rosa Fernandes e Neville D’Almeida, 20 de outubro de 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0858.71
- _____. Carta a Lygia Clark, 24 jan. 1972. Acervo Projeto Hélio Oiticica.
- _____. Carta a Lygia Clark, 25 jan. 1972. Acervo Projeto Hélio Oiticica.
- _____. Carta a Haroldo de Campos e Carmen, 4 maio de 1972.
- _____. Carta a Ivan Cardoso, 13 maio 1972. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #1292.72
- _____. “Clouds in my Coffee” (Carta a Daniel Más), 18 fev.-6 mar. 1973. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0481/73
- _____. Carta a Neville D’Almeida, 21 jun. 1973. In: D’ALMEIDA, Neville. *Além Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 136-137. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #0291/73
- _____. Carta a Andreas Valentin, 28 abr. 1974. Acervo Projeto Hélio Oiticica. #1387/74

Anexos

H. Oiticica, plano-roteiro de *Brasil Jorge* e anotações, mar. 1971. #0244/71

I BRASIL JORGE HO MARCH 71 SUPER 8 exp. 3 min. sheet					
mins. $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$	1	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$	2 $\frac{1}{8}$
action 10 secs.: ads over brick wall: title; ideas; photog ;homage. ----- 20 secs. : bathtub bei- ng filled with water.	30 secs. : through tran- -sparent ny- lon screen- ing , 812nd l.4, a man brushes hair naked (can h -ave towel as a sarong) but shows as a profile scene showi- ng clear mo- tion of bru- shing, where- as details are not so clear, half silhouetted.	10 secs.: hand with brush clean- ing plants (small vases & plants) ----- 20 secs.: 4 , 5 secs. shots to be made as a continuity: types flash- ing by one after the other, at St.Marks Pl.	sea	30 secs.: type picked up on the street, intentionally acting (not directly to the camera)	20 secs.: soupbowl with soup , hands on spoon ta- king it; fee- ling of res- taurant or other people' s presence. ----- 10 secs.: type dressin- g scarf walk- ing thru 2nd ave.
marginotes draw ads bathtub: 81 2nd l.4 shot April 1, 71 8:00 AM 1- 81 2nd l.4 on wall 2- " " " in both- room - ant. light used	green nylon screen : build at 81 2nd l.4 shot April 1, 71 8:30 AM ant. light used shows running outdoors against white ant. light in doorway scene : see joffe brushing hair, bare chest, black trousers	small brush plants: 250 bowery(G) location: St. marks pl. 1- shot April 2 around 4 PM place above west. 2- same day on 2nd & 1st aves. around 4:30 PM	location: shot April 3, 71 South Ferry around 1 PM view from docks of ferry to stat. of liberty: sea long shot, in the distance shows verigames under & statue of liberty	location: anywhere shot April 5, 71 bet. 1:30 & 2:00 PM roof of 250 Bowery Malcolm Bailey talking - back- ground noise shows Chrysler building	location: restaur. or similar scarf : big white-blue amaro's

II BRASIL JORGE HO MARCH 81 SUPER 8 exp. 3 min.sheet							
mins. $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$	1	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$	2	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$ 3
action a man reads newspaper inside a subway train 30 secs.	20 secs. : lyrical gene- ral shot of birds inside cages ----- 10 secs. a hand plays piano	20 secs. : man with co- lorful make- up pseudo- drag, dances- jumps dressed in flimsy transparent plastic : room in 81 2nd l.4 ----- 10 secs. : same on fire scape : still compared to former shot	30 secs. Battery Park	10 secs. : Mylanta anta- cid being poured on a spoon ----- 20 secs. : 4, 5 secs. shots follow- ed as a conti- nuity : people float- ing on 2nd avenue side- walk	30 secs. : a man's back : army soft coat , or navy, has to be orange : hands rubbin- -g on the outside and on the insi- de greedly		
marginotes	location:	flimsy transp	location:	Mylanta ant.	orange navy		
location:	birds in ca-	plastic	Battery Pk.	location:	coat:soft		
subway	ges:	make up kit		2nd ave.			
newspaper	piano :						

H. Oiticica, plano-roteiro de *Babylonests*, mar. 1971. #0243/71

<p>I BABYLONESTS HO FEBR.71 SUPER 8 exp. 3 min. sheet</p>					
mins: $\frac{1}{2}$ action	$\frac{1}{2}$	1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$ 2 $\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$ 3
<p>812nd ; bare room bed: shot from distant end: 15 secs. shot from close view: 5 secs. ----- inside of an empty bag : 10 secs.</p>	<p>81 2nd : bare room bed : twp under blanket shot from distant end: 15 secs. ----- 23rd bet. 7th&8thaves. YMCA sign & sky: dark : 10 secs. ----- 81 2nd : bare room two under blanket shot from close view: 5 secs.</p>	<p>81 2nd : cont. of close view from another angle : the two reve -aled as men : kiss each other : close shot: 15 secs. ----- an empty playground: shot: 5 secs. ----- 81 2nd : same kissing bed scene as above, from a distant end shot: 10 secs.</p>	<p>inside of a not full subway train : heteroge- neous scene: 20 secs. ----- 81 2nd : close shot of empty bed with things around : 10 secs.</p>	<p>81 2nd : bathroom : a 3rd man puts lips- tick on , looking on a mirror: close shot: 30 secs.</p>	<p>a shoe store: people trying shoes : one general shot: 15 secs. ----- interurban train : one of the (1,2) 81 2nd men, sleeping sit- ting on a se- at, covering himself with thick coat: 15 secs.</p>
<p>m a r g i n o t e s conv.: daylight — art.light — bag</p>	two men			lipstick	locate:shoe- store; inter- urban train

II BABYLONESTS HO FEBR.71 SUPER 8 exp.						
3 min. sheet						
mins. $\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	2	$\frac{1}{2}$
action						3
inside "pandemonium" christopher & west sts. : dancing : build up the scene : put action and simultaneous things going on : 25 secs. -----	81 2nd : same room : two more mats: people go in and sit, ne- ver showing their faces: details : 30 secs.	people fill- ing up a truck (load- ing) : choose site: 20 secs. ----- same bath- room as before : 3rd man, lipsti- ck on, dres- ses a turban ; 10 secs.	81 2nd : same room, close shot: the two same men (ns. 1,2) in the mat, balling : dark, small reading lamp : 30 secs.	detail : a prick being bandaged : 20 secs. ----- 81 2nd: room close shot of mats : nesting ele- ments piled up and arou- nd : sheets, pillows, coats, etc.: 10 secs.	81 2nd: a swing over beds: some- one swings: no face shown, dre- -ssing thick coat : 15 secs. ----- 81 2nd : view across 2nd ave. from window : 15 secs.	
m a r g i n o t e s daylight: — art. light: — "pand.": talk to angelo	two mats : gerchman	truck site: choose turban mater.		bandages sheets	swing board: gerchman rope	

III BABYLONESTS HO FEBR.71 SUPER 8 exp.						
3 min. sheet mins. $\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	2	$\frac{1}{2}$
action						$\frac{1}{2}$ 3
81 2nd : bathroom 3rd man , lipstick & turban on , inside bath- tub, nesting on chosen materials , sleeping : 20 secs. ----- Fillmore East auditorium : empty : general shot: 10 secs.	81 2nd: room : first nest wooden structures: two smaller mats placed inside them: the bigger, where it used to be: long general shot : nobody pre- sent : 30 secs.	9th st bet. aves.B & C: children's playground: children playing : travelling autour labi- rynthic maze cons- tructions : final focus on surround- ing build- ings, as a Murnauian background: 30 secs.	81 2nd:room: mats all pla- ced inside nest structs. : men 1,2 , same as befo- re, under blankets : lights : close shot: 20 secs. ----- same as abo- ve, from a farther dis- tance : 10 secs.	still : Bond Street colo- gne box over table : 30 secs.	81 2nd:room: mats inside nest struct- ures: lights : two former men (1,2) : one writes: the other watches tv: books,radio, tape recor- der, around: 20 secs. ----- same as above ve from a farther dis- tance : 10 secs.	
m a r g i n o t e s						
conv.: daylight: art.light: materials for bathtub location: Fillmore (arrangs.)	nest wooden structs.: cabinet shop	location:9th bet.B&C	lights :buy	cologne box: available at loft	tv set radio books,recor- der:avail.	

Documentos enviados por Oiticica à Quinzaine des Réalisateurs, festival de Cannes,
referentes a exibição de *Mangue Bangue*, abr. 1974. #0164/74

<p>MADE IN U.S.A.</p>	<p>still from MANGUE-BANGUE: MARIA GLADYS - ÉRICO FREITAS photo by IVAN CARDOSO</p>
<p>MADE IN U.S.A.</p>	<p>still from THE NIGHT CATS: GUARÁ</p>
<p>MADE IN U.S.A.</p>	<p>still from SURUCUCÚ CATIRIPAPO: VERA BARRETO LEITE photo by IVAN CARDOSO</p>
<p>MADE IN U.S.A.</p>	<p>still from THE NIGHT CATS: CREUSA - PELÉ</p>
<p>COLOR TRANSPARENCY</p> <p>COLOR TRANSPARENCY</p>	<p>still from SURUCUCÚ CATIRIPAPO: VERA BARRETO LEITE ANINHA - PAULO VILAÇA photo by IVAN CARDOSO</p>

QUINZAINE DES REALISATEURS - DIRECTORS' FORTNIGHT - QUINCENA DE REALIZADORES
SOCIETE DES REALISATEURS DE FILMS

CANNES - 9 au 23 Mai 1974

FORMULAIRE D'INSCRIPTION - APPLICATION FORM - FORMULARIO DE INSCRIPCION

TITRE ORIGINAL

Title

Título del film

MANQUE-BANGUE

NATIONALITE

Nationality

Nacionalidad

THIRD WORLD

REALISATEUR

Film Director

Director

NEVILLE D'ALMEIDA

ADRESSE

Address

Dirección

c/o HÉLIO OITICICA
81 2nd Ave. loft 4
New York, N. Y. 10003

TELEPHONE

Phone

Teléfono

(212) 777-7427

CHEF OPERATEUR

Cameraman

Operador

PEDRO MORAIS

SCENARISTE

Script by

Guión

NEVILLE D'ALMEIDA

PRODUCTION

Production film

Productora

NEVILLE D'ALMEIDA

ADRESSE :

Address :

Dirección

c/o HÉLIO OITICICA
81 2nd Ave. loft 4
New York, N. Y. 10003

TELEPHONE 777-7427 Télex

Phone

Teléfono

ACTEURS PRINCIPAUX

Main Actors

Actores principales

MARIA GLADYS - PAULO VILAGA - ERICO FREITAS
DAMIÃO EXPERIÊNCIA - REGINA - PEPA'S GIRLS - NEVILLE

DATES DE TOURNAGE

Dates of shooting

Fecha de rodaje

March 1971

DUREE DU FILM

Length of film

Duración del film

1:05 (One hour 5 min.)

ADRESSER TOUTE LA CORRESPONDANCE
SOCIETE DES REALISATEURS DE FILMS
Pierre-Henri DELEAU
QUINZAINE DES REALISATEURS
CLUB BIARRITZ
22, rue Quentin Bauchart - 75008 PARIS
Tél. 720-13-89 & 720-13-90