

Escola de Comunicações e Artes
Universidade de São Paulo



título:

UM CINEMA PARAMÉTRICO-ESTRUTURAL
Existência e Incidência no Cinema Brasileiro

dissertação apresentada como requisito para obtenção
de título de Mestre em Ciências da Comunicação,
área de concentração Cinema, Rádio e Televisão



autor: Carlos Adriano Jeronimo de Rosa

orientador: Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier

2000

Escola de Comunicações e Artes

Universidade de São Paulo

título: **UM CINEMA PARAMÉTRICO-ESTRUTURAL**
Existência e Incidência no Cinema Brasileiro

autor: Carlos Adriano Jeronimo de Rosa

orientador: Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier

dissertação apresentada como requisito para obtenção
de título de Mestre em Ciências da Comunicação,
área de concentração Cinema, Rádio e Televisão

2000

Comissão Julgadora

Décio Pignatari

nome

Décio Pignatari

assinatura

RUBENS LUIS RIBEIRO MACHADO JR.

nome

Rubens R Machado Jr.

assinatura

Ismail N. Xavier

nome

IX Xavier

assinatura

Resumo. A dissertação enfoca o cinema experimental e descreve diferentes problemas na identificação conceitual de formas específicas na produção brasileira. O objetivo específico é discutir o chamado "filme paramétrico-estrutural", que corresponde à modalidade mais radical da vanguarda cinematográfica, emergindo do pós-guerra, nos Estados Unidos e na Europa. Três ensaios escritos por Noel Burch, David Bordwell e P. Adams Sitney fornecem a moldura teórica para a análise de um grupo de filmes brasileiros realizados por Julio Bressane, Andrea Tonacci, Arthur Omar e Caetano Veloso, grupo de filmes que apresentam, em diversos modos, traços do estilo paramétrico-estrutural como definido por aqueles três autores. Este trabalho tenta descobrir uma abordagem adequada aos filmes que resistem à análise baseada em métodos convencionais. Em sua forma original, os filmes paramétrico-estruturais acionam procedimentos que libertam parâmetros técnicos (pertencentes à estrutura e à linguagem cinematográfica) do contexto estreito da narrativa clássica. A exploração formal desses parâmetros técnicos torna-se o elemento estruturador da experiência cinematográfica, livre das demandas que podem vir de um mundo diegético. Forma visual autônoma e um jogo estruturado ao redor dos procedimentos técnicos fornecem um novo conjunto para a "desnaturalização" da percepção do cinema.

Abstract. The Dissertation focuses on experimental film and describes the different kind of problems related to a conceptual identification of specific forms found in Brazilian film production. The specific aim is to discuss the so-called "structural-parametric film" that corresponds to the most radical type of cinematic avantgarde emerging from the post-war period, both in the United States and in Europe. Three essays written by Noel Burch, David Bordwell e P. Adams Sitney provide the theoretical framework for the analysis of a group of Brazilian films made by filmmakers like Julio Bressane, Andrea Tonacci, Arthur Omar e Caetano Veloso, group of films that present, in different ways, traces of the structural-parametric style as defined by those three authors. This work tries to find out a suitable approach to films that resist analysis based on conventional methods. In their original form, structural-parametric films set in motion formal procedures which liberate the technical parameters (belonging to cinematographic structure and language) from the narrow frame of classical narrative. The formal exploration of those technical parameters becomes the structuring element of film experience, free from the demands that might come from a diegetic world. Autonomous visual form and a game structured around technical procedures provide a new set for the "disnaturalization" of perception in film experience.

Sumário

Introdução	7
Parte I Insuficiência Teórica (A Necessidade Metodológica: Contra Interpretação)	17
Cap. 1 Idéias Genealógicas: Noel Burch ("Práxis do Cinema")	18
Cap. 2 Idéias Genealógicas: David Bordwell ("A Narração Paramétrica")	37
Cap. 3 Idéias Genealógicas: P. Adams Sitney ("Cinema Estrutural")	51
Cap. 4 Ilações e Conjunções	64
Parte II Momentos Pontuais e Dispersos	67
Cap. 1 Parâmetros, Séries e Estruturas: Recorrências Rastreadas	68
Cap. 2 Parâmetros Visuais: Movimento de Lente	71
a. <i>O Anjo Nasceu</i>	
b. <i>Memórias de Um Estrangulador de Louras</i>	
Cap. 3 Parâmetros Visuais: Movimento de Câmera	73
a. <i>Barão Olavo, O Horrível</i>	
b. <i>Cuidado Madame</i>	
c. <i>A Agonia</i>	
d. <i>Cinema Inocente</i>	
e. <i>Tabu</i>	
f. <i>Brás Cubas</i>	
Cap. 4 Parâmetros Visuais: Montagem	77
I. O Expediente Inaugural do Trailer	77
a. <i>O Anjo Nasceu</i>	
b. <i>Memórias de Um Estrangulador de Loiras</i>	
c. <i>Tabu</i>	
d. <i>Sermões</i>	
e. <i>Miramar</i>	
II. A Incorporação do Erro e da Sobra	77
a. <i>A Família do Barulho</i>	
b. <i>Brás Cubas</i>	
III. Ritmo	78
a. <i>Tabu, O Mandarim, A Agonia</i>	

IV. Duração das Pontas	78
a. <i>O Anjo Nasceu</i>	
V. Duração do Plano	78
a. <i>A Família do Barulho</i>	
Cap. 5 Parâmetros Visuais: Espaço In / Off	79
a. <i>Matou a Família e Foi ao Cinema</i>	
b. <i>A Família do Barulho</i>	
Cap. 6 Parâmetros Sonoros: Música	80
a. <i>O Anjo Nasceu</i>	
b. <i>Ressurreição</i>	
Cap. 7 Parâmetros Visuais: Trucagens Ópticas	82
I. A Máscara	82
a. <i>Amor Louco</i>	
b. <i>Brás Cubas</i>	
II. A Tela Bipartida	82
a. <i>A Agonia</i>	
b. <i>Brás Cubas</i>	
III. Letreiros e Grãos	83
a. <i>Congo</i>	
b. <i>Tesouro da Juventude</i>	
IV. A Banda Sonora	84
a. <i>Bang Bang</i>	
Parte III Parâmetros como Metáfora Temática	87
Cap. 1 Processamento e Memória: <i>O Rei do Baralho</i>	88
Cap. 2 Flicagem e Violência: <i>Vocês</i>	92
Cap. 3 Voz e Enunciação: <i>O Cinema Falado</i>	96
Conclusão	100
1. Questões de Método: A Essência do Cinema (Experimentar a Experiência)	100
2. Hipótese Final: Problemas e Percepção de Parâmetros e Estruturas	102
Filmografia	105
Bibliografia	109

Introdução

Esta pesquisa se insere no campo de estudo do cinema experimental. Procura caracterizar os problemas encontrados na identificação de uma forma definida, a do cinema paramétrico-estrutural, na produção brasileira. O trabalho desenvolve-se através da análise de um grupo de filmes selecionados, realizados por Julio Bressane, Andrea Tonacci, Arthur Omar e Caetano Veloso.

Ao trabalhar uma filmografia específica (a produção experimental), a dissertação reflete sobre concepções cinematográficas e sua realização em determinados filmes, debatendo teorias apropriadas e métodos de análise aplicáveis ao estudo do objeto.

O que chamamos de filme "paramétrico-estrutural", denominação que procura contemplar uma tendência formalista das mais radicais no filme experimental, é aquele que aciona determinados procedimentos que libertam os próprios parâmetros técnicos e estéticos (pertencentes à estrutura e à linguagem cinematográfica) da ação diegética, passando a valer por si, como elementos autônomos do entrecho narrativo, constituindo o centro da experiência de percepção do filme. Por parâmetros entendam-se os elementos constituintes da gramática filmica: duração da imagem, ângulo e altura da câmera, direção e velocidade do movimento, sentido dos raccords, composição, ponto de corte, enunciação sonora, etc.

O filme experimental é uma verdadeira peça de invenção, que cria e recria sua própria forma de pensamento sensível e conceitual através da configuração de estruturas de imagens e sons. Esta experimentação de regras que regem sua organização atinge o paroxismo nos filmes que trabalham concentradamente sobre o sistema de percepção.

Nos casos mais radicais, torna-se um tour-de-force de expressão, que atrai o interesse de quem se dedica ao cinema numa faixa imprevisivelmente menos demarcada, em sintonia de risco. Conjuga uma prática crítica e criativa que pensa e executa seus pressupostos estéticos, elaborando seu programa de descobertas e recusas. Este é inclusive um dos fulcros de estímulo para uma pesquisa, tomada em seu sentido desbravador de formulação de idéias, na medida em que os filmes experimentais criam (a necessidade de) sua própria teoria, sua prática de análise. De modo geral, os filmes experimentais negam a reprodução (das coisas, do mundo) e buscam a produção (de coisas, conceitos, sensações, de mundos).

Como o filme experimental é um cinema de pesquisa, um trabalho de investigação teórica que o toma como objeto torna-se mais estimulante e pertinente, pois é

convocado a instaurar novos critérios de crítica em consonância com o tema, encontrando aí um ponto de convergência – um isomorfismo de forma e função, realização e reflexão. De modo geral, os filmes experimentais têm, como seu fascínio e seu desafio, a dificuldade de abordagem. Justamente por “experimentarem” uma nova forma, por privilegiarem a descoberta de novos processos de criação, por organizarem a invenção, a própria apreensão desses filmes revela-se problemática, na medida em que instauram a urgência de métodos compatíveis de abordagem e estudo. Teorias criativas para práticas criativas.

Na produção experimental dos Estados Unidos, por exemplo, é possível encontrar quase uma gama de gêneros na qual se encaixariam as várias modalidades de cinema experimental, como o “found footage film” (que reprocessa um material de arquivo já filmado, refilmando-o da tela ou por trucagem, como análise conceitual e sensorial da percepção; exemplos: *Film in which there appear sprocket holes, edge lettering, dirt particles, etc.* de George Landow, 1966 e *Tom, Tom, The Piper's Son* de Ken Jacobs, 1969), “mythopoetic film” (que elabora uma narrativa épico-mítica a partir da vivência cotidiana do autor transfigurada em matéria de poesia, através de formas de associação próximas da música e das artes plásticas, em montagem rápida de imagens; exemplos: *The Art of Vision* de Stan Brakhage, 1965 e *Twice a Man* de Gregory Markopoulos, 1963), “diary film” (que registra o fluxo da vida e do cotidiano do cineasta de modo imediato e fragmentado; exemplos: *Films by Stan Brakhage: An Avant-Garde Home-Movie* de Stan Brakhage, 1961 e *Lost, Lost, Lost* de Jonas Mekas, 1976), “action film” (que encena perante a câmera um ritual anárquico ou uma performance transgressora, enfatizando tipos e não atores; exemplos: *Flaming Creatures* de Jack Smith, 1963 e *Inauguration of The Pleasure Dome* de Kenneth Anger, 1966).

Há uma espécie de filme experimental que opera concentradamente sobre os fundamentos de sua própria organização formal, distinguindo-se de outros tipos de filme experimental (no que têm de objetivo comum) pelo esforço metódico e conceitual com que empreende sua pesquisa de percepção. Nesse caso, cada filme é uma experiência irreduzível, uma investigação sobre os termos do processo e a definição do fenômeno, cujas regras apreendidas e reveladas só têm sentido e função para aquele filme específico. Um projeto de cinema que se realiza num filme.

Dentro desta vertente mais formalista do cinema experimental, radicaliza-se o exame dos processos de percepção em elaborados ensaios conceituais e sensoriais. Bill Simon chega a falar que “o filme é tanto uma obra de arte como um puzzle perceptivo”, envolvendo “o espectador na experiência sensual de movimento, forma e cor, no

desempenho de uma tarefa (solucionar o quebra-cabeça, resolver o enigma), e no ato da análise (especulações sobre como o filme foi feito, compreensões referentes às qualidades ilusórias envolvidas)¹.

Nesse "gênero", os filmes são um estudo de fenômenos de percepção e dados óticos: o movimento de uma zoom numa sala, o sentido de panorâmicas horizontais e verticais numa classe, a rotação da câmera num espaço aberto e deserto, a abertura da lente de exposição num corredor, as propriedades físico-químicas da emulsão fotográfica, o tempo da duração da imagem.

Como exemplo, citemos alguns autores de "filme estrutural": o austríaco Peter Kubelka, o canadense Michael Snow e os americanos Hollis Frampton e Ernie Gehr. Snow e Frampton serão comentados na segunda parte desta dissertação. Façamos então um pouco de Kubelka e Gehr.

Adebar (1956-1957), de Peter Kubelka, é considerado o precursor do filme estrutural. Há quatro variantes que se combinam na estrutura do filme: 1. conteúdo do plano - 8 planos breves com silhuetas de homens e de mulheres dançando; 2. forma do plano - a imagem existe sob três configurações: uma sucessão de imagens consecutivas em movimento, uma sucessão de fotogramas congelados na posição de partida de movimento, uma sucessão de fotogramas congelados na posição de chegada do movimento; 3. duração do plano - 13, 26 e 52 fotogramas; 4. natureza do plano - imagem em positivo e em negativo. Kubelka chegou à "unidade de base" de 26 fotogramas ao escolher um trecho (com 7 notas) de uma música primitiva pigméia, tomado como "dominante rítmica do filme". Marcado o trecho e transferido para película magnética perfurada, a peça perfazia 26 fotogramas. Adotando esse padrão, o filme organiza seus fotogramas em medidas métricas múltiplas e submúltiplas de 26. O filme é composto de 16 grupos de planos, onde cada grupo corresponde a uma duração em fotogramas igual a 4 vezes a unidade de base ($4 \times 26 = 104$). Assim é a fórmula escrita pelo cineasta: $16 \times 4 \times 26 = 1664$ fotogramas, duração total do filme.

Um dos mais radicais artistas do cinema, Kubelka é o autor do primeiro filme de flicagem, outra variante do "filme estrutural": *Amulf Rainer* (1958-1960), composto apenas e inteiramente de fotogramas brancos e fotogramas pretos, fotogramas de som (branco) e de silêncio. Os elementos de base foram determinados em micro-estruturas de duração de 1, 2, 4, 8, 12, 24 fotogramas e a estrutura de conjunto do filme compõe-se de 16 grandes unidades de 576 fotogramas ($576 = 24^2$) e de durações diferentes

¹ Bill Simon, "The films of Ernie Gehr", in Annette Michelson: *New forms in films* (catálogo, Montreux, 1974), pp. 63-65.

(submúltiplas de 576)². Kubelka termina por criar um cinema "reprodutível", cujo projeto (e poética) é um protótipo de possibilidades. Como notou Ismail Xavier, o limite do cinema estrutural é o "cinema de partitura", configurando assim a realização plena das relações entre cinema e música, tão almejadas pelos cineastas mais inventivos.

Serene Velocity (1971), de Ernie Gehr, toma o corredor de edifício da universidade e o explora através do uso de um procedimento cinematográfico particular. Diz o cineasta: "Eu usei uma câmera 16mm com uma lente zoom. Dividi a extensão em mm da lente zoom e, começando da metade, registrei as mudanças em posições de milímetros, aumentando e diminuindo alternadamente a profundidade do campo e lentamente aumentando a diferença entre posições. A câmera ficou absolutamente fixa. Nem a lente zoom foi mexida durante a filmagem. Cada fotograma foi filmado individualmente como uma imagem fixa. Quatro fotogramas para cada posição. Para dar um exemplo: eu filmei os quatro primeiros fotogramas com 50mm. Os próximos quatro fotogramas eu filmei com 55mm. Durante um certo tempo, aproximadamente 60 pés (comprimento de filme que perfaz um minuto e quarenta segundos), eu voltei para trás e para frente, quatro fotogramas com 50mm, quatro fotogramas com 55mm... Então eu fui para 45-60 e fiz o mesmo durante cerca de 60 pés. Então para 40-65, e assim por diante"³.

Conhecida como "cinema estrutural", esta tendência (surgida no final dos anos 60) não se estratificou no Brasil em obras e autores, quase como um subgênero da vanguarda, ao contrário do que ocorreu nos Estados Unidos e na Áustria por exemplo. Isto se deve em parte ao modo como se configurou uma tradição definida de cinema experimental no Brasil, que nem se caracteriza pelo índice quantitativo e nem encontrou, para esses poucos exemplares, mecanismos de "legitimação" ou "institucionalização" como os correntes na América e Europa. A investigação atinge outras dimensões e a "pureza" das perquirições encontra-se matizada ou contaminada pelos acidentes da situação brasileira.

No Brasil, nem a própria produção parece comportar tal especialização (como a dos "sub-gêneros" da vanguarda citados acima) e nem a reflexão teórica parece ainda ter se ocupado da questão nesse nível. Mas há filmes experimentais, produzidos segundo um contexto nacional todo próprio, que lhes dá especificidade em relação aos exemplos estrangeiros e que os torna um tanto refratários a claras categorizações e definições mais estritas, como ocorre em outras cinematografias. É possível detectar momentos em

² Conforme análise de Stefano Masi, "Peter Kubelka, scultore del tempo" in Bianco e Nero, ano XLV, n. 1., Roma, janeiro-março 1984 e o ensaio inédito de Carlos Adriano e Bernardo Vorobow, *Peter Kubelka: A Essência do Cinema*.

³ Bill Simon, op. cit., p. 63.

alguns filmes nacionais que apontam para esse viés ou se identificam com essa proposta "estrutural, serial, conceitual, minimal", com desvios de características marcantes. Propomos a denominação "paramétrico-estrutural" exatamente para acomodar o problema das produções brasileiras que não se encaixam nos modelos classificados. Nossa pesquisa detém-se naqueles filmes que trabalham os parâmetros da linguagem cinematográfica como elementos formantes de sua estrutura, autônomos do discurso (não)narrativo, que operam de modo vital na configuração da experiência da percepção.

Quanto à questão brasileira, estamos diante de uma outra tradição, muito singular, que exige formulações apropriadas e originais (mesmo que seja necessário o diálogo com noções de outros autores, como os aqui mobilizados). Como breve ilustração, tomemos o triângulo teórico (Burch / Bordwell / Sitney) e tentemos relacioná-lo com a convergência feita no Brasil entre a tradição européia e a tradição americana.

Demarcando o espectro entre o final dos anos 40 e o início dos 70, sabemos que o filme brasileiro teve influências do Neo-Realismo italiano e da Nouvelle Vague francesa (sobre o Cinema Novo) e do Underground americano (sobre o Cinema Marginal). Já nessas convergências, observa-se a particularidade com que a experiência nacional metabolizou a informação estrangeira.

Burch e Bordwell cobrem o cinema moderno europeu (também chamado "de autor" ou "de arte", que incluiria um cineasta fora de movimentos como Bresson). Sitney trata o cinema de vanguarda americano (também chamado, genericamente, de "underground", dada sua filiação comportamental).

Pelas próprias características internas desses movimentos, as condições nacionais específicas e os temperamentos pessoais dos cineastas, as correspondências mostram matizes e diferenças.

Assim, é curioso notar como o "movimento" (tomado em bloco) do Cinema Novo soube sintetizar, na esfera localizada do ambiente regional, experiências tão distintas como Nouvelle Vague e Neo-Realismo. A aspiração por uma linguagem e uma estética antípodas do monopólio hollywoodiano e adequadas à realidade do país e o anseio por uma afirmação soberana da nação sintonizada ao ideal de identidade nacional parecem ter contribuído para essa combinação. Esta é uma das conquistas e marcas singulares da modernidade cinematográfica brasileira.

Não é à toa que o referencial "conciliador" e "moderador" (em termos das três teorias) de Bordwell afigure-se aqui, nessa confluência nacional, como o mais adequado, em função das modulações que sistematiza dentro do quadro do cinema de arte e/ou de

autor. A parcela mais combativa do movimento, no entanto, encontraria guarida na postura inaugural e engajada de Burch.

Assim, é curioso notar como o "movimento" (em bloco) do Cinema Marginal foi rotulado pejorativamente por seus detratores de "Udigrudi". O apelido demonstrava o juízo sumário e a reação intempestiva contra a insurreição iconoclasta. Até pelo dado de acesso (difícil) à informação, a síntese nacional do Underground americano era mais "ideológica" e segundo afinidade de propostas. A dilaceração e o desespero que afligiam a nova geração nacional estavam longe do caráter celebratório da geração das Costas Leste e Oeste dos Estados Unidos. Outras condições, outros contextos.

Se o arsenal de Burch fornece a munição precisa a este movimento em sua feição nacional, sob a fórmula das "estruturas de agressão", apropriada à situação aguerrida dos que se encontravam à margem de um discurso que parecia já se acomodar como dominante, seria o radicalismo de Sitney o mais indicado ao combate teórico. Porém, a verve da rebeldia comportamental sufocou um pouco a disciplina reflexiva e metódica (o que não isenta o manifesto local de sua inovação, principalmente em extratos e autores que se firmariam numa tradição de ruptura e invenção no cinema brasileiro).

Como veremos, essa convergência de experiências do cinema moderno europeu e da avantgarde americana deu-se em filmes que dialogaram com a experiência estrutural formalista em momentos pontuais e determinados, mas que combinaram tais características com outras engendradas a partir de referências distintas.

Os filmes brasileiros, de modo geral, não cumprem facilmente a entrada numa moldura específica (talvez rimando com a própria situação complexa da cultura nacional). Por não haver uma filmografia "paramétrico-estrutural" já codificada no cinema brasileiro, procuramos em alguns filmes de autores alinhados ao experimental, estratégias de linguagem que não se encaixam nos modelos de interpretação tradicionais. A análise de filmes, como praticada por muitos estudiosos, é um recurso importante quando se trabalha a significação da obra, mas, curiosamente, aponta para um dado crucial no que se refere ao filme "paramétrico-estrutural".

Nesse estudo, elegem-se determinados planos ou seqüências que sintetizam princípios de construção do filme; a partir dessas constantes é possível deduzir a lógica de organização do filme geral, com as normas internas de um plano ou seqüência funcionando como uma "senha metonímica" para o sentido do filme. Pelo próprio princípio do filme "paramétrico-estrutural", procedimentos de organização dos signos audiovisuais no interior da obra (cada plano e seqüência) espelham e determinam a forma geral do filme.

Para estudar a questão de "parâmetros estruturais" no cinema experimental brasileiro, devemos recorrer a uma combinação tripartida de teorias. Essa composição atende tanto à insuficiência teórica de cada uma delas para dar conta do objeto de análise como à carência de modelos específicos de abordagem do tema. Em nosso caso, os "parâmetros estruturais" levados a extremos de proeminência "narrativa" nesses filmes exigem um compósito aclimatador de estudos anteriores. Vamos justapor as idéias de Noel Burch ("a forma serial"), David Bordwell ("a narração paramétrica"), P. Adams Sitney ("o filme estrutural")⁴. Estas teorias serão apresentadas detalhadamente na parte seguinte desta dissertação. Mas talvez caiba aqui um resumo prévio.

Ao estudar filmes que articulam o espaço e o tempo de modo ambíguo e descontínuo, contra as convenções clássicas, Burch arma um jogo onde parâmetros definem novas formas de relação. Inspirou-se na música de vanguarda dos 40-50 (Webern, Boulez) para formular noções de organização serial e "dialética de rupturas de estilo e de materiais evidentes"⁵. Lendo parâmetros musicais (duração, altura, ritmo, timbre, silêncio), detectou parâmetros cinematográficos (características espaciais e temporais dos *raccords*, relações entre espaços, relações entre planos, duração das imagens, ângulo e altura da câmera, direção e velocidade do movimento, definição de foco, profundidade de campo, contraste, tonalidade). Burch define "princípios estruturais e formais do discurso cinematográfico" tendo em vista as "estruturas de agressão"⁶ (estratégias de surpresa e mal-estar que provocam o espectador, conscientizando-o dos processos de construção da obra), afirmando que "a agressão pelo conteúdo assemelha-se à agressão puramente ótica"⁷. Engajado num tipo de crítica afinada aos novos filmes, a abordagem de Burch se distancia do modelo que privilegia o tema e "conduz sua abordagem do tema através da forma e da linguagem"⁸. Transplantando a noção musical de Tema e Variações ao cinema, ele chega aos "filmes que não exigem interpretação, [mas] apenas, que sejam vistos"⁹.

Para Bordwell, a narração paramétrica envolve séries limitadas (pouco comuns) de opções estéticas dentro de um princípio de estruturação intrínseco e nítido, que favorece a apreciação de uma textura filmico-textual complexa que resiste à interpretação. Como

⁴ Noel Burch (*Práxis do cinema*, São Paulo, Perspectiva, 1993), David Bordwell (*Narration in the fiction films*, Madison, Methuen and Co., 1985), P. Adams Sitney (*Film culture*, London, Secker & Warburg, 1971 [a] e *Visionary film*, New York, Oxford University, 1974 [b]). Obs.: Dois textos de Sitney sobre filme estrutural foram cotejados neste estudo e utilizados conforme a indicação (a) ou (b).

⁵ Burch, op. cit., p. 83.

⁶ Idem, p. 149.

⁷ Idem, p. 152.

⁸ Idem, p. 167.

⁹ Idem, p. 176.

Burch, o campo de análise privilegiado por Bordwell é aquele do cinema de autor europeu (embora ambos façam referências à face mais radical da vanguarda experimental americana, em observações por vezes não-isentas de incompreensão, que classificam aquela experiência como “extravagância” e atestam a preferência por um modo de cinema inventivo em relação ao “mainstream” mas mais comportado em relação à vanguarda). Ele destaca principalmente as composições paramétricas de Robert Bresson, detendo-se no filme *Pickpocket* (1959). Godard, apesar de afinado a esta tradição paramétrica, acaba recebendo capítulo à parte, por seu uso extremamente pessoal da linguagem e toda subversão que cometeu contra o cinema. Para Bordwell, o cinema paramétrico subordina o tema “a uma configuração estilística impessoal e imanente”¹⁰, abrindo a senha para os filmes estruturais.

Sitney delimita seu campo ao redor da vanguarda americana, estabelecendo uma espécie de história morfológica do filme experimental e situando nessa evolução de formas a modalidade do “filme estrutural” que surge “inesperadamente”. Aqui há o terreno fértil para especulações e perquirições sobre a materialidade filmica e a ilusão do suporte, sem qualquer apoio diegético. A radicalidade da proposta encontrada nesse corpo de filmes permite uma espécie de metacrítica do cinema. Peter Kubelka e uma certa faceta de Andy Warhol seriam os antepassados de uma geração que inclui Tony Conrad, George Landow, Michael Snow, Hollis Frampton, Joyce Wieland, Ernie Gehr e Paul Sharits. Sitney define o filme estrutural como “um cinema de estrutura onde a forma do filme todo é pré-determinada e simplificada, e é esta forma que é a impressão primeira [e primária] do filme”¹¹. Para ele, “o filme estrutural insiste em sua forma (projetada para explorar as facetas do material), e qualquer conteúdo tenha, é mínimo e subsidiário ao esquema”¹². Sitney resume a vocação deste cinema com uma idéia que faz a ponte com Burch e Bordwell e é um dos centros teóricos de nosso trabalho (dinâmica sobre a essência da percepção cinematográfica).

Cada uma das teorias – Burch, Bordwell e Sitney – tem algo a oferecer e a ser adaptado para o estudo dos filmes brasileiros aqui tomados (e a reunião delas até pode sugerir outros métodos para análise dos filmes por elas já estudados individualmente).

Foi Ismail Xavier quem mencionou pela primeira vez no Brasil o caso do cinema estrutural. Escrito em 1976 e lançado em 1977, seu livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (segunda edição revista em 1984) é, para além do estatuto de fonte primeira de referência, um documento eloqüente da própria recepção crítica

¹⁰ Bordwell, op. cit., p. 305.

¹¹ Sitney, op. cit., p. 369.

dessa informação, como fato novo e inédito no Brasil. Tanto no âmbito da teoria como no da prática, o filme estrutural era algo desconhecido no contexto nacional, até a publicação do trabalho de Ismail. O mérito introdutório do compêndio informativo, que destaca o filme estrutural no capítulo "A Vanguarda", textos "O Cinema Poético e O Cinema Puro"¹³ e "O Olhar Visionário e a Questão Epistemológica"¹⁴, é representativo também do estágio do pensamento reflexivo com relação a essas questões debatidas acirradamente na virada dos anos 60 para os 70 no panorama americano e europeu, mas até então meio que ignoradas em nosso país. A situação não mudou muito, passados 30 anos do aparecimento do filme estrutural e 20 da publicação do livro. O trabalho de cineastas como Bressane e Tonacci suscitou a retomada da questão, em 1993, quando o mesmo autor publicou o livro *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, lançando o referencial dos filmes estruturais sobre a cinematografia nacional, promovendo o debate deste jogo textual.

Aqui caberia talvez uma referência. Este trabalho articula-se com uma prática cinematográfica, pois o autor da pesquisa é autor de filmes experimentais. Nosso trajeto afirma-se como um percurso crítico-criativo que se bifurca em caminhos independentes e que se iluminam (sem hierarquia de influências, mas sugerindo diálogo). O filme *Remanescências*, em particular (e, em plano mais amplo, *A Voz e O Vazio: A Vez de Vassourinha*), de certo modo problematiza, no campo da realização, algumas indagações feitas na dissertação. O filme começou a ser preparado em 1993, foi filmado em 1994 e a montagem teve início em fins de 1995, antes portanto do início do trabalho teórico desta dissertação. O projeto do filme surgiu do interesse em trabalhar a essência do cinema, como forma de expressão pessoal e intransferível, irreduzível e específica, a partir da imagem mais antiga do cinema brasileiro ainda existente. *Remanescências* produz configurações seriais e estruturais com procedimentos cinematográficos a partir de 11 fotogramas de 1 única imagem, a suposta 1ª filmagem da história do cinema brasileiro (1897).

Faz-se necessário explicitar que sob / sobre o cineasta há o pesquisador e existe um diálogo entre a teoria e a prática, imbricadas. Não houve a intenção de se fazer uma teoria sobre os filmes produzidos pelo autor deste trabalho, nem sugerir uma teleologia que redunde em sua própria obra, mas apontar para um trajeto de reflexão em que o material aqui estudado constituiu um pólo decisivo de diálogo, espécie de contraponto

¹² Idem, pp. 369-370.

¹³ Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984), pp. 88-90.

¹⁴ Idem, pp. 100-106.

face ao contato com a vanguarda estrangeira. Temos procurado, a partir destas referências, uma articulação bem particular entre teoria e prática, a qual deriva da própria natureza de nosso trabalho. A investigação do pesquisador é uma espécie de diário de bordo que navega em águas paralelas ao itinerário do cineasta, interagindo com ele. É o momento aqui de um recorte dirigido ao panorama nacional, parte de nossa experiência de formação e educação (filmes como fonte), espaço privilegiado onde se movimentam nossos interlocutores mais próximos.

Na primeira parte da dissertação, discutiremos as teorias que podem fornecer menos insuficiência e mais subsídios para a análise dos filmes (Noel Burch, David Bordwell, P. Adams Sitney). Na segunda parte, apresentamos momentos da filmografia nacional com incidência dos parâmetros em questão (filmes como *O Anjo Nasceu*, *Cinema Inocente*, *Congo*, *Tesouro da Juventude*, *Bang Bang*). Na terceira parte são discutidos mais detidamente três filmes, que possibilitam uma digressão com aspectos mais gerais do cinema brasileiro: *O Rei do Baralho*, de Julio Bressane (o processo químico e o paideuma da memória), *Vocês*, de Arthur Omar (a flicagem irônica e a violência ocular) e *O Cinema Falado*, de Caetano Veloso (a fala autônoma e o deslocamento da enunciação). Como conclusão, apresentaremos questões de um possível método aplicável a filmes refratários e os problemas de abordagem a procedimentos irredutíveis (parâmetros e estruturas) neste cinema que poderia ser lido sob a égide de um pensamento de Godard (videofilme *Histoire(s) du Cinéma*, 1988-1998, seção *La Monnaie de L'Absolu*): "um pensamento / que forma / uma forma / que pensa".

Parte I: Insuficiência Teórica (A Necessidade Metodológica: Contra a Interpretação)

Para estudar a questão de "parâmetros estruturais" no cinema experimental brasileiro, devemos recorrer a uma combinação tripartida de teorias.

Os filmes experimentais têm, como fascínio e desafio, a questão da apreensão, já dissemos. Justamente por experimentarem novas formas e processos, a abordagem destes filmes exhibe dificuldades e requer outros métodos. Trazendo à baila uma idéia cara à vanguarda e ao específico irredutível da arte, poderíamos dizer que são filmes cuja teoria é criada e criticada no corpo mesmo do filme.

Em nosso caso, os "parâmetros estruturais", levados a extremos de proeminência "narrativa" nesses filmes, exigem um compósito aclimatador de estudos anteriores, produzidos em diferentes épocas e circunstâncias. Buscando modelos analíticos para estudar filmes brasileiros e para ter uma outra visão do cinema experimental, propomos justapor as idéias de Noel Burch, David Bordwell, P. Adams Sitney.

Burch inaugurou a reflexão sobre os parâmetros formais do cinema como linguagem. Mas sua análise, em que pese o caráter desbravador e original, não atende, isolada, a nossos propósitos. Burch reconhece a flicagem de Tony Conrad ou Paul Sharits mas rechaça Peter Kubelka, acusado de "extravagância esquerdizante" (e Kubelka é justamente a radicalização do processo, em tudo que tem de essencial e primeiro).

Bordwell sistematiza a reflexão de Burch no contexto do cinema moderno inovador. Lê Bresson, Ozu e Godard. Apesar de clara e eficaz, a análise, isolada, não contempla o estilo dos filmes aqui estudados. Bordwell revela a experimentação formal que ocorre em Bresson e Ozu, autores inseridos em certa faixa de produção convencional. Godard seria a radicalização do processo, mas ainda dentro da indústria.

Sitney vem estudar justamente essa faixa marginal, que é a da vanguarda americana. Dentro de um amplo conjunto de filmes experimentais, ele demarcou um espectro que interessa aos filmes aqui estudados, e que ele denominou de "cinema estrutural". Com as divergências geradas pelas teorias de Sitney (suas polêmicas, a propósito, com cineastas como Michael Snow, Peter Kubelka ou Ernie Gehr, e com teóricos como Malcolm Le Grice) e até um certo esquematismo em curso, sua análise, isolada, não satisfaz o caso dos filmes brasileiros.

A conjugação do trio teórico visa formular uma aproximação conceitual a um conjunto de filmes (ou momentos de filmes) singulares. Por sua especificidade, não há ilusão de teleologias satisfatórias; o próprio percurso da interrogação é um método – árido (por sua definição), poético (por sua natureza irredutível) ou alegórico (por suas lacunas).

Cap. 1 Idéias Genealógicas: Noel Burch - "Práxis do Cinema" (1967/69)

No Prefácio ao livro de Noel Burch Ismail Xavier diz: "Ao ressaltar a forma, o método da realização, o autor revela sua paixão por um tipo de fruição estética que, ao invés de dar exclusividade à estória narrada como lugar da 'mensagem' do filme, caminha na direção mais interessante de uma assimilação da fatura da obra, a maneira como ela se constitui (...)"¹⁵.

É exatamente esse interesse pela "estrutura" que dá interesse ao estudo pioneiro de Burch, que, quase programaticamente, em tom de polêmica em relação a seus pares, clama para si um lugar novo na crítica cinematográfica.

E apesar da postura desbravadora, num terreno até então ignorado, Burch parece preso a certo referencial um tanto convencional (se comparado com a ala mais extrema da vanguarda), embora sua tomada de posição seja avançada (dado o espectro de certo cinema e certa crítica dominantes).

Seu tom de compromisso: "Por que o olho não seria treinado? Por que os cineastas não se dirigiram a uma elite como os músicos sempre o fizeram? Entendemos por elite as pessoas que querem se dar ao trabalho de ver e rever os filmes (muitos filmes), como se deve ouvir e ouvir de novo muita música para poder apreciar os últimos quartetos de Beethoven ou a obra de Webern"¹⁶.

Ismail avalia: "O dado interessante de seu cêrco e contestação deste 'grau zero' é o fato de seu instrumental teórico-crítico, como o de muita gente mobilizada na valorização dos cinemas alternativos, voltar sempre à referência central da decupagem clássica (outra expressão para o 'grau zero') para caracterizar linguagens outras do cinema que a recusam, negam, superam. Ele traz ainda a marca deste círculo pelo qual o crítico afirma a legitimidade do cinema que deseja, ressaltando o que nele é negação do modelo dominante, de modo que, no processo, é a força deste modelo que parece tornar possível o entendimento das propostas inovadoras que o recusam. Esta precedência quase inevitável do cinema clássico nas explicações de quem quer caracterizar vários tipos de cinema é sentida de modo particular na esfera do ensino, das introduções, ensejando conversas e debates onde estão em jogo, de um lado, a defesa deste modelo como o 'mais natural' e, de outro, a recusa de tal preconceito (não é outro o seu nome) por aqueles que julgam que o círculo apontado acima decorre de uma limitação da teoria, dado que esta foi engendrada para explicar exatamente a

¹⁵ Burch, op. cit., p. 13.

¹⁶ Idem, p. 46.

narrativa clássica”¹⁷.

Essa idéia de irreducibilidade refratária dos filmes mais radicais da vanguarda encontra eco no próprio alcance das reflexões (até onde o modelo se encaixa e a qual cinema se aplica). Mas pelo tom militante, preocupado com o cinema “de hoje”, com uma reflexão que leve à realização de filmes, como manifesta no final, Burch talvez não tenha ido além, até pelo próprio momento em que escreveu o ensaio, ainda sem o conhecimento de uma produção então ignorada no continente europeu e sem a perspectiva e o distanciamento propícios a uma visão mais geral da chamada vanguarda estrutural americana, que naquele ano (1969) vinha à tona, como dá testemunho o ensaio de Sitney, produzido ainda no calor da hora. Corroborando, em outra chave, conclui Ismail: “Os cineastas norte-americanos dos movimentos underground permaneceram sempre as figuras mais céticas frente à eficácia de uma teoria do cinema feita para pensar a narrativa e os ‘enunciados’ da imagem”¹⁸.

A tese de Burch é identificar parâmetros técnico-formais da gramática cinematográfica como elementos significantes por si e não apenas condutores de “mensagem” ou meras peças na engrenagem do discurso que viabilizam a comunicação da mensagem. São elementos portadores de sentido potencial e de qualidades organizacionais e fundantes: “Uma estrutura existe quando um parâmetro evolui segundo algum princípio de progressão que é evidente ao espectador no cinema, ou talvez apenas ao cineasta em sua mesa de montagem, pois, mesmo que possam ser estruturas que são ‘perceptíveis somente para aqueles que as criaram’, elas no entanto desempenham um papel importante no resultado estético final”¹⁹.

E declara: “Pretendemos simplesmente sugerir uma nova atitude de investigação, um novo espírito de abordagem das estruturas e materiais melhor compreendidos, em suma, exigências novas para si mesmos”²⁰. A visão privilegiada foi capaz de detectar um conjunto de filmes (estratégias cinematográficas) que não cabia na teoria vigente. A crítica é animada pelo impulso comprometido com a realização contemporânea. A ambição é moldar uma nova postura de apreciação para novos filmes.

Toda a análise de Burch vem num viés engajado pela prática do cinema, uma teoria indissolúvel da realização de filmes, ou, como ele diz, “uma substancial contribuição para o desenvolvimento dos meios específicos do cinema”²¹, “a ambição de realizar

¹⁷ Idem, p. 16.

¹⁸ Idem, pp. 16-17.

¹⁹ Bordwell, op. cit., p. 284.

²⁰ Burch, op. cit., p. 202.

²¹ Idem, p. 201.

filmes para serem 'vivos, e nada mais'²² (depois, Burch chegou mesmo a fazer filmes...). A veia participante é explicitada: "Nosso objetivo é, de um lado, 'fazer' cinema e, de outro, 'ver' cinema, mas 'ver' como 'nós o fazemos', isto é, enquanto realidade sensível. Somos pela imanência, contra a transcendência"²³.

Essa aderência ao plano imanente reforça as idéias sobre a concretude de temas e formas de um cinema mais interessado na elaboração de estruturas com seus parâmetros cinematográficos. Pois "quando se trata de julgar um verdadeiro filme, ou seja, uma obra com múltiplas dimensões e cujo tratamento formal é exaustivo, julgá-lo pelo tema é um erro"²⁴. Aí o filme aciona os "elementos perturbadores", conjugados em "estruturas de agressão"²⁵, endereçadas ao espectador em um ataque desmistificador à gramática normativa e convencional do cinema industrial.

Ao escrever o texto em 1967, situa a cena: "Pode-se dizer que mais de três quartos dos artigos dos Cahiers du Cinéma tratam essencialmente o Tema e que, mesmo quando tocam em questões de forma ou de linguagem, fazem-no através dele. (...) Nossa abordagem é diametralmente oposta à de todos os críticos e de quase todos os teóricos e historiadores (mas não, acreditamos, de certos realizadores). Conduziremos nossa abordagem do Tema através da forma e da linguagem (...) "²⁶.

Esclarecendo que o *raccord* remete a elos de continuidade entre planos, Burch aponta que "outras possibilidades poderiam surgir da não-resolução desses 'raccords abertos'. O cinema daí resultante é um cinema cuja matéria-prima é a própria ambigüidade, em que o espaço 'real' é constantemente checado, em que o espectador jamais poderia orientar-se, principalmente ao nível de elipses e de flashbacks narrativos (indefinidos)"²⁷. E continua: "os tipos de mudança de plano e os parâmetros que os definem – podendo prestar-se a uma organização rigorosa, quase que musical, por alternância ritmada, repetições, retroação, eliminação gradual, repetição cíclica e diversificação sistemática. Isto não é tão abstratamente teórico quanto se poderia crer"²⁸. Já estão lançadas as bases para a teoria de soberania elementar: "é inegável que, apenas através da exploração sistemática das possibilidades estruturais inerentes aos parâmetros cinematográficos, poderá o cinema libertar-se das formas antigas de narrativas e desenvolver novas"²⁹. É no jogo complexo de parâmetros e estruturas

²² Idem, p. 182.

²³ Idem, p. 200.

²⁴ Idem, p. 112.

²⁵ Idem, pp. 149-163.

²⁶ Idem, p. 167.

²⁷ Idem, p. 35.

²⁸ Idem, idem.

²⁹ Idem, p. 36.

("gama realmente intensa e totalmente perceptível para o olho treinado"³⁰) que vê o interesse, pois são as "múltiplas dialéticas que constituirão a própria essência deste cinema por vir"³¹: "a trama de um jogo de tensões e de permutações eminentemente satisfatórias em sua complexidade e coerência, um jogo inteiramente suscetível de ser estruturável"³².

A partir de um "cogito" inspirado em Merleau-Ponty ("eu percebo"), Burch busca os sentidos em outra situação psico-fisiológica: "o 'olhar' é uma função da mente e o 'ver' uma função do olho. Diante da tela de cinema a função 'olhar' não comanda mais a função 'ver', como acontece na vida real"³³. É como se a nova teoria (para a nova prática) exigisse nova disposição de sentido, não mais atrelada à antiga regra. A função mental não consegue mais submeter a função visual a padrões cognitivos decodificáveis.

Burch foi buscar na música de invenção dos compositores radicais do círculo de Viena do início do século e seus seguidores inovadores do pós-guerra europeu as medidas e as balizas para pensar de modo novo o cinema. É uma reflexão dentro da tradição da vanguarda, se lembrarmos que a avant-garde filmica do início do século propugnava a música (e as artes plásticas) como ideal puro contra os entrecos estreitos da literatura e do teatro. O diretor Abel Gance formulou: "o cinema é a música da luz".

Burch privilegia "o que Jean Barraqué, partindo de Webern, chama de a dialética musical: a organização dos diferentes parâmetros musicais em relação uns aos outros (durações de som, timbres e mesmo silêncios) e, ao mesmo tempo, no interior do 'espaço musical'. Ora, como vimos, existem, de um modo semelhante, parâmetros cinematográficos. (...) A própria natureza desses parâmetros [relativos à decupagem] sugere-nos as diretrizes da sua organização dialética (características espaciais e temporais dos *raccords*, relações entre os dois espaços, relações plásticas dos planos entre si). Citemos de passagem os outros parâmetros da decupagem que cabem numa organização deste tipo: tamanho dos planos, ângulo e altura da câmera, direção e velocidade (consideradas no interior do plano) dos movimentos da câmera e das personagens. Além, é claro, da duração do plano..."³⁴.

Nas comparações entre música e filme, Burch ignora importantes contribuições da vanguarda (algumas surgidas depois da publicação de seu texto, outras não): "Pois, se

³⁰ Idem, p. 46.

³¹ Idem, p. 36.

³² Idem, p. 59.

³³ Idem, p. 56.

existem de fato analogias de ordem geral entre as dialéticas da música serial e as do cinema, estas últimas diferem fundamentalmente das primeiras, pois jamais poderão, como aquelas, exprimir-se (redigir-se) em expressões puramente matemáticas. E, no entanto, há um parâmetro cinematográfico que poderia com certeza ser reduzido a termos matemáticos; trata-se da duração absoluta dos planos, expressa em segundos e em imagens. Chegou-se mesmo a sugerir que essas durações fossem transformadas em séries. Entretanto, a experiência do dia-a-dia do cineasta (e as tentativas de organizar as durações dos planos como tal, independentemente de seu conteúdo) tem mostrado que a percepção da duração de um determinado plano está condicionada à sua legibilidade. (...) Por isso, a organização das durações perceptíveis é afinal tão complexa e necessariamente tão empírica quanto a das elipses; por isso também, este ou aquele motivo rítmico, medido simplesmente em segundos e em imagens, nunca será percebido como o seu homólogo sonoro, a não ser que consista numa simples alternância de imagens brancas e pretas. Construído com imagens tão pouco complexas, um tal motivo permanecerá como mera visão do espírito, imperceptível enquanto estrutura coerente³⁵.

Se a idéia de Burch advoga uma não-simplificação meramente numérica dos termos, ela ignora as conseqüências mais profundas de serialização no cinema, como as propostas, por exemplo, de um Kubelka e seus filmes métricos ou de um Frampton e suas equações intelectuais. Os filmes da trilogia métrica de Kubelka foram produzidos entre 1956 e 1960 (bem antes do livro, portanto).

Serene Velocity (1971) de Ernie Gehr não se vale das pesadas intersecções de conjunto de Frampton, mas sua estrutura é "matemática" na medida dos graus de zoom baseados em quantificações precisas dos *f-stop* de cada estágio do diafragma, e o movimento geral do filme, sua estrutura veloz, deriva dessas relações e cálculos. Um filme como *Schwechater* (1957-1958) de Kubelka, talvez o primeiro a se valer de relações absolutas a cada fração de segundo, toma a duração dos planos como fotogramas individuais, em séries numéricas quantificáveis, e descuida do conteúdo dos planos em prol do impacto e da velocidade visual das relações. Assim, "a percepção da duração de um determinado plano" não "está condicionada à sua legibilidade"³⁶, no caso dos filmes mais radicais da vanguarda. Talvez seja também uma simplificação achar que fotogramas brancos e pretos não sejam imagens complexas (a contraprova contundente é *Amulf Rainer*, 1958-1960, de Kubelka). Dentro de um projeto mais definido de

³⁴ Idem, pp. 73-74.

³⁵ Idem, p. 74.

radicalização e essencialização, as coisas talvez não funcionem assim. Mas Burch esclarece seu corpus filmográfico: "A escolha dos filmes (...) corresponde à 'linha de cumeada' [Boulez] da história do cinema. Os filmes citados (...) são os que constituem, para nós, a longa linhagem de experimentação e de descobertas que desembocaram na atual realidade cinematográfica, quando o cinema começa, enfim, a tomar realmente posse de seus verdadeiros meios"³⁷. Mas a "linha de cumeada" pode variar segundo a posição histórica e teórica e o referencial do repertório.

Mesmo quando fala em uma "dialética da duração", Burch dá primazia à "legibilidade" como um fator norteador da articulação: "a relação duração-legibilidade é, em si mesma, uma dialética: que não se trata apenas de encontrar a duração adequada à legibilidade de cada plano, mas de jogar com os graus de dificuldade ou de facilidade de leitura, tomando alguns planos muito curtos para serem lidos 'confortavelmente' (desconforto da frustração) ou tão longos que podem ser lidos e relidos até a saturação (desconforto do 'tédio'). São estes os pólos (ou melhor, 'vetores') da verdadeira dialética das durações, capazes de criar um visual rítmico tão rico, afinal, quanto o da música atual"³⁸. No caso dos filmes estruturais, a própria duração é um parâmetro que vale por si, deslocado de seu referencial, como unidade autônoma do discurso cinematográfico. E o problema da "legibilidade" vai se fazer sentir em toda uma produção de ruptura que emerge dos anos 60. A partir desta época, convulsiva em pensamentos e comportamentos, a arte também questiona seus estatutos e modos de apreensão.

Burch elenca: "Há os parâmetros fotográficos, sendo os mais importantes os parâmetros de 'difusão' e de 'definição', bem como seu corolário – a extensão da profundidade de campo"³⁹ e continua: "Os outros parâmetros 'fotográficos' (para o preto & branco) referem-se aos valores luminosos propriamente ditos: o contraste e a tonalidade"⁴⁰.

A única referência de Burch à vanguarda americana é quando ele discorre sobre o parâmetro da tela preta (ou, numa radicalização, de um real "empty frame"): "Cineastas (...) apesar de continuarem a utilizar a tela preta como pontuação, apreenderam completamente o valor estrutural desse 'preto' em oposição à fusão, cujo valor, na essência, é mais plástico. No entanto, foram principalmente os jovens cineastas do cinema underground americano que tentaram utilizar de fato a presença e/ou a ausência de imagem como pólos de igual valor, organizando filmes em função disso. Stan

³⁶ Idem, idem.

³⁷ Idem, pp. 200-201.

³⁸ Idem, p. 75.

³⁹ Idem, p. 76.

Brakhage (em *Reflexions on Black*) e Bruce Conner (em *A Movie*) – deixando de lado, propositalmente, a extravagância 'esquerdizante' de Peter Kubelka – utilizam longas passagens de tela preta que já não são mais simples pontuações"⁴¹.

Sua perspicácia consiste em perceber que o "black leader" é um parâmetro importante para a estrutura do filme e não é mais apenas pontuação (como em geral no Godard pré-cinema militante, de um *Viver a Vida*, 1962, por exemplo; em *Vladimir et Rosa*, 1970, produzido na fase do Grupo Dziga Vertov, Godard comentava que ali havia uma razão concreta para ele estar usando o "black leader" pois estava falando do líder morto dos Panthers). Inexplicável é a taxativa (e preconceituosa) recusa ao filme *Amulf Rainer* de Kubelka (imagino que Burch refere-se a esse filme de 1958-1960, pois ele não cita o título); os outros filmes citados por ele combinam imagens com as pontas pretas, talvez por isso ele não os exclua. *Amulf Rainer* é composto tão somente de fotogramas brancos e pretos; o filme anterior de Kubelka, *Schwechater*, traz imagens associadas a monocromáticos fotogramas (pretos, brancos e vermelhos).

Não tratando desse cinema mais radical, Burch vai buscar suas premissas naquele que era o mais radical do cinema "não-vanguarda" (no sentido restrito), do filme de autor e de arte "comercial": Godard, mestre inovador na "dialética de rupturas de estilo e de materiais evidentes" (hoje, curiosamente, Godard, no exílio de si-mesmo, parece mais próximo da vanguarda estrito senso). "No cinema propriamente dito, foi Godard quem explorou mais sistematicamente as misturas de estilos [gêneros] e materiais e muitos de seus filmes tiraram daí uma parte estrutural essencial"⁴².

Burch esclarece os termos de sua teoria: "(...) definir a noção de estrutura ou dialética do cinema, pois acreditamos que é graças a sua multiplicidade de formas que a verdadeira natureza do cinema se revela. Seu principal interesse é, talvez, mostrar-nos a convergência fundamental de todos os tipos de pesquisa e experiência que podem, à primeira vista, parecer totalmente estranhos entre si. Vale notar que dissemos 'estrutura ou dialética'. É que, em cinema, acreditamos tratar-se de uma mesma noção: as estruturas parecem quase sempre apresentar-se sob um aspecto dialético, isto é, sob a forma de um parâmetro que evolui entre um ou vários pares de pólos bem definidos. (...) De um modo geral, acreditamos que há uma estrutura quando um parâmetro evolui segundo um esquema que se pode conhecer com tal, seja pelo espectador na sala, seja

⁴⁰ Idem, p. 77.

⁴¹ Idem, p. 80.

⁴² Idem, p. 83.

pelo diretor na sala de montagem, pois, estruturas 'que somente são percebidas pelos que as criam' nem por isso são ineficazes quanto ao resultado estético final"⁴³.

Ao reconhecer uma raiz de suas idéias na concepção de montagem soviética, Burch amplia a escala de importância do parâmetro "ritmo": "(...) pareceu-nos recentemente que o que nós chamamos de 'estrutura' é apenas uma extensão do velho 'feijão com arroz' dos teóricos russos e anglo-saxões dos anos trinta e quarenta, ou seja, o ritmo. Tendo dito no início deste capítulo que o ritmo não podia ser reduzido a uma série de durações, como é o caso da música, somos tentados a concluir que ele se compõe da soma de todos os parâmetros enumerados até aqui, isto é, que a sua complexidade é inédita. (...) é evidente que uma análise mais profunda iria mostrar que a aplicação dos princípios estruturais revelados em algumas obras-primas não é tão sistemática nem tão rigorosa quanto poderia parecer numa visão de conjunto (...) e comporta vários 'desvios' de muitas rupturas. Tais rupturas, interferindo em estruturas elaboradas de forma ainda mais consciente, poderiam gerar outras estruturas"⁴⁴. Mas aqui Burch ignora o projeto de montagem de Kubelka.

Ao comentar uma obra de fatura radical (talvez a que mais poderia se aproximar dos filmes estruturais ortodoxos, mas, mesmo assim, basicamente por sua montagem) Burch analisa o filme de Jean-Daniel Pollett: "Em *Méditerranée* existem elementos de uma dialética, sem dúvida. (...) Porém, assim como a justaposição das imagens umas ao lado das outras obedece a uma espécie de empirismo absoluto, a uma espécie de fé cega em que 'dali saia alguma coisa', também a inter-relação imagem-texto é igualmente arbitrária, como se o realizador acreditasse que por acaso 'o conjunto combine no final'. Não há dúvida de que existem correspondências secretas entre as imagens e o texto, ou até mesmo entre as próprias imagens. Tampouco pretendemos desmerecer um filme por ser 'obscuro', mas o cinema já ultrapassou há muito o estágio do mero discurso significativo. Mas, para que a relação espaço-tempo, tanto da imagem como do texto, represente algo mais que apenas duas continuidades que se desenrolam lado a lado, como se se ignorassem mutuamente (o que não configura uma estrutura, seja ela dialética ou não), seus pontos de articulação não podem ser nem simplesmente fortuitos (o cinema também já ultrapassou a estética surrealista que privilegiava imagens de 'máquinas de costura' e de 'guarda-chuvas'), nem indecifráveis, porque a obscuridade, ao nível do significativo, não quer dizer ilegibilidade: ousaríamos mesmo dizer que quanto mais oculto for o sentido de uma obra, tão mais aparentes devem ser os

⁴³ Idem, p. 90-91.

⁴⁴ Idem, p. 91.

princípios de tensão estrutural nela subjacentes. O que falta em *Méditerranée* é justamente essa tensão sem a qual nenhuma obra de arte será considerada como tal; faltam as ligações organizadas – parece que apenas se organizou o encontro dos elementos formais, não as modalidades desse encontro. É verdade que se percebe aí uma tentativa de estruturação bastante elaborada quanto à ordenação dos planos, que não são muitos, mas são constantemente repetidos com durações diferentes. Conscientemente ou não, reside aí uma tentativa de retomada do grande princípio formal da música dodecafônica, segundo o qual uma obra é integralmente construída a partir das constantes permutações entre um pequeno número de objetos (os doze sons seriais nos diferentes registros, um certo grupo de intervalos, uma determinada gama de timbres, etc.), permutações que são sustentadas particularmente pela ordem de seqüência e pela duração dos diferentes elementos⁴⁵. No filme de Pollett talvez esteja o sujeito oculto do filme estrutural.

Burch vai buscar na música – notadamente em John Cage e suas "chance operations", embora ele não o diga – mais parâmetros transportáveis ao cinema, agora saindo da música erudita do início do século e se destinando a experiências do pós-guerra: "o acaso como componente estrutural" e as "funções do acaso"⁴⁶.

Ele começa contextualizando este parâmetro como elemento banido do corpo convencional dos filmes "clássicos", pela própria contradição e ruptura que traz ao sistema codificado de regras de transparência sobre o qual está alicerçado o filme industrial – sem deixar de ressaltar que essa qualidade do acaso é inerente ao cinema, se não como natureza ("o material cinematográfico é particularmente refratário a todos os sistemas de pré-concepção"⁴⁷) ao menos como ideal: "a poesia das estruturas era parte essencial do discurso cinematográfico, particularmente nas seqüências com intervenção do acaso 'controlado', nas quais realização e discurso pareciam sobrepor-se"⁴⁸): "É interessante notar que essa conquista, ou melhor, esse banimento do acaso, caminhou junto com a progressiva entronização da noção de grau zero do estilo cinematográfico, que visava tomar a técnica invisível e eliminar quaisquer 'falhas' devidas a interferências do acaso. Como veremos posteriormente, não foi por coincidência que na história do cinema a redescoberta do acaso e a redobrada recusa desse "grau zero" ocorreram quase simultaneamente"⁴⁹.

⁴⁵ Idem, pp. 94-95.

⁴⁶ Idem, pp. 131-148.

⁴⁷ Idem, p. 147.

⁴⁸ Idem, p. 141.

⁴⁹ Idem, p. 136.

Vale pensar como o "acaso" vai entrar e estar nos filmes estruturais que em geral partem de um "rígido" planejamento da forma. Os desvios impostos pelo próprio processo de criação criam um curioso "corretivo" às rígidas premissas. Esse desvio será visto talvez melhor nos filmes experimentais brasileiros, que são mais permeáveis ao "acaso espontâneo" que os filmes experimentais americanos ou europeus.

Burch vê no processo de sedimentação das leis da transparência uma tentativa de excluir a vida do cinema, como propugnaram pesquisas díspares como *dadá*, neo-realismo, *Nouvelle Vague*, cinema-direto ou cinema-verdade: "Afirmamos que por mais de cinquenta anos o cinema se esforçou em eliminar, na medida do possível, o mundo das contingências vividas, ou seja, o mundo do acaso. O interesse em dirigir a câmera para esse mundo incontrolável é bem recente, não apenas com objetivos éticos e informativos, mas também com a consciência de que desse confronto podem nascer estruturas e mesmo formas novas, quando o material obtido é elaborado na montagem, após ter sido pré-determinado já na filmagem, sem que se altere sua natureza profundamente aleatória (...). Trata-se de uma nova interação dialética entre os diferentes tipos de materiais, como a praticada por Godard (...)"⁵⁰.

Constatando que "o mal-estar como forma de agressão tem um lugar cada vez mais importante no cinema contemporâneo"⁵¹, parte para as reflexões que vão transformar os parâmetros em munição de sua principal plataforma: as "estruturas de agressão".

Ele começa a detectá-las justamente nas fissuras do sistema de continuidade: "O mal-estar provocado pela desorientação ('falsos raccords' de olhar, de posição ou de direção, por exemplo), cujos vetores são incontestavelmente 'controláveis', pode ser conduzido de forma a resultar em um novo tipo de estrutura que chamamos de 'ligação com efeito retardado'. Na mesma ordem de idéias, falamos da importância do efeito surpresa na decupagem: a surpresa intervém na solução dada à 'ligação de efeito retardado' (surpresa de constatar que nos encontramos em uma situação espacial ou temporal diferente daquela que havíamos imaginado quando a ligação foi feita). Ocorre também nas relações entre o espaço em off e o espaço da tela (...)"⁵².

Burch reconhece a carga subversiva entranhada na própria natureza e história do meio (identificação entre fundo e forma) e faz um importante postulado – "a agressão pelo conteúdo assemelha-se à agressão puramente ótica"⁵³: "Ora, parece-nos que a surpresa e o mal-estar, assim como os compreendemos, são duas das mais moderadas

⁵⁰ Idem, pp. 141-142.

⁵¹ Idem, p. 160.

⁵² Idem., p. 149.

⁵³ Idem, p. 152.

maneiras pelas quais a imagem cinematográfica pode agredir a sensibilidade do espectador, e que abrem caminho para toda uma gama de agressões, com intensidade crescente e de natureza muito variada que o cineasta pode submeter a seu público cativo (...). Esse inegável poder tacitamente reconhecido aos cineastas desde os primórdios (as pessoas abaixavam a cabeça instintivamente quando o trem dos irmãos Lumière chegava à estação), passou a ser logo considerado uma ameaça pública. Todas as censuras, oficiais ou privadas, instituídas para coibi-lo concentraram-se no conteúdo da imagem, nunca em sua forma. (...) A censura cinematográfica sempre representou um meio de proteger a massa daquilo que não queria ver, de tudo que ameaçasse seu bem-estar físico e emocional. Porém, afora certos aspectos efêmeros da censura política e social, é um erro considerá-la como uma imposição feita por um determinado regime à população. A censura é uma imposição que a massa faz aos cineastas, um gesto de autodefesa que ela assume para se proteger das experiências que os locutores jornalísticos chamam de 'sensações fortes', mas que podem ser muito mais do que isso"⁵⁴. Ele toma partido militante do cinema que ousa e faz avançar a percepção, entrelaçando idéias sobre a condição do aparato e sua inserção na sociedade.

Após notar que "*Un Chien Andalou* foi o primeiro filme da história do cinema que atribuiu à agressão o papel de componente estrutural", Burch relata: "poderíamos mesmo pensar que a experiência [conceber 'a agressão como uma forma de componente estrutural tão intensa'] tivesse morrido aí se Georges Franju não realizasse, em 1949, sua obra-prima *Le Sang des Bêtes*"⁵⁵.

Ao dizer que "de um modo geral, os realizadores europeus que manifestam uma inquietação formal mais profunda, como Bresson, Antonioni, Resnais, tendem a excluir de seus filmes qualquer transgressão dolorosa de tabus e, quando a introduzem, fazem-no a contragosto e com muita cerimônia"⁵⁶, ele diz algo que se aplica ao filme estrutural. Filmes como os de Kubelka, Snow, Frampton, Gehr, organizam violentas transgressões formais (puramente óticas), que agredem os códigos de percepção apriorísticos do espectador, sem recorrer à violência na faixa explícita do tema ou do referente (em geral, são coisas banais que vemos nesses filmes, o que corrobora a tese de Bordwell da "banalidade" e da natureza discreta dos temas desses filmes).

Após demarcar o método de abordagem, Burch reflete sobre o que seria a natureza de um tema para um filme (que trabalhe naquele nível de linguagem por ele sugerido),

⁵⁴ Idem, p. 150.

⁵⁵ Idem, p. 153.

pois "um tema é antes de tudo a 'mola' do discurso cinematográfico, um elemento motor, o germe que faz brotar uma forma"⁵⁷. Diz: "Assim, se admitimos que o cinema, que já descobriu parte de suas potencialidades estruturais, deve considerá-las na escolha de seus temas, resta-nos perguntar 'o que é um tema de filme?', ou, 'o que é um bom tema de filme?', ou ainda, 'o que é um bom tema de filme hoje?'"⁵⁸ Ele continua: "Assim, para Sternberg, a *mise en scène* era um objetivo em si, e para Autant-Lara, apenas um meio. Apesar da inversão dos valores hierárquicos, as posições dos dois são fundamentalmente parecidas: ambos acreditavam na relação hierárquica entre Tema e Forma, que eles chamam de 'estilo'. Outros espíritos bem-intencionados mencionam com frequência a fusão entre 'forma' e 'fundo', o que não passa de mais uma postura fundada em conceitos estéticos ultrapassados há mais de um século, pois esses apóstolos da 'grande síntese' ainda consideram a elaboração do roteiro e a decupagem como duas etapas distintas, o que implica forçosamente hierarquia, em um ou em outro sentido. Para todos, a decupagem equivale à *mise en forme*, formatação. Esta pode ser em vão transcendente para uns e servil para outros, pois ela se realiza sempre 'depois', sobrepondo-se a um roteiro pré-existente, este sim, o desenvolvimento 'literário' de um dado tema"⁵⁹.

Como sempre, consta da introdução por Ismail, Burch esclarece seus argumentos a partir de um referencial "clássico". Apesar das rupturas trazidas por *A Regra do Jogo*, não dá para compará-lo com, p.ex., *La Région Centrale*, um filme que talvez seja mais instigante para refletir sobre o que se segue: "*Regra do Jogo*, de Jean Renoir, um dos primeiros filmes modernos, na medida exata em que a escolha do tema foi feita em função de experiências formais que o autor pretendia então desenvolver e, sobretudo, na medida em que a forma e a realização do filme são derivados 'diretos' de seu tema, sem qualquer mediação. Aí está a chave da questão do Tema atualmente. Do momento em que o cinema tem consciência de todos os meios de que dispõe, quando se pode entrever a possibilidade de se realizarem filmes organicamente coerentes, onde todos os elementos 'funcionam' juntos, não se deveria pensar o Tema – ou o elemento que está sempre na base do processo de realização cinematográfica – em função da forma e da realização finais?"⁶⁰ Noto: *La Région Centrale*, 1971, é um filme de Michael Snow em que a câmera move-se sobre seu eixo em todas as direções possíveis, durante três horas, varrendo em sua rotação contínua uma paisagem deserta.

⁵⁶ Idem, p. 155.

⁵⁷ Idem, p. 177.

⁵⁸ Idem, p. 168.

⁵⁹ Idem, p. 169.

Burch volta à analogia musical: "Na ótica dessa relação 'celular' entre Tema e Realização, encontramos outro paralelo, particularmente fecundo, entre as formas do cinema e da música contemporânea. Os músicos dodecafônicos assim concebem as relações entre a escolha da série, ou das séries básicas que constituem o 'tema' (sujeito) de uma composição (que os músicos clássicos chamavam de 'motivo' [thème], apesar de as séries não funcionarem como 'motivo'), e a forma da obra acabada. Acreditam que tudo deve emanar dessa célula original, ou pelo menos girar em torno dela, mesmo que essa célula não seja assim reconhecida". E arremata: "Para os músicos dodecafônicos, essa noção de desenvolvimento quase biológico de uma obra musical a partir de algumas células geradoras (...) faz parte de um esforço mais amplo que visa dotar a obra de uma maior coerência. É com objetivo semelhante que alguns realizadores têm-se esforçado recentemente em estabelecer relações da mesma natureza entre a escolha dos temas de seus filmes e a forma final de sua realização"⁶¹.

Burch volta sua fala para os diretores (num eco remoto talvez das idéias de vanguarda de "filmmakers' films" ou "musicians' music"): "Não deverá ser necessário definir o 'tema de um filme' para os cineastas, sobretudo se se trata de um filme de ficção. Qualquer realizador é capaz de reconhecer os temas dos filmes a partir das sinopses diariamente publicadas nas páginas de serviço dos jornais e revistas em geral"⁶². E continua, em paralelos que se aplicariam aos filmes estruturais, em sua concretude de propostas (um filme que se define pela zoom – *Wavelength*, outro pela alternância de graus estáticos da lente – *Serene Velocity*, outro pelo movimento de panorâmicas – *Back and Forth*): "Essas sinopses, entretanto, são o que os 'homens de letras' modernos chamam, com um certo desprezo, de 'resumo da história', porque o 'homem de letras' prende-se cada vez mais aos fenômenos da transcendência, enquanto que o 'homem de cinema', exatamente por causa da materialidade da arte que professa (...) prende-se sempre ao concreto, aos fenômenos da imanência. É por essa razão que para os cineastas o tema do grande romance moderno de Witold Gombrowicz, *Cosmos*, não é 'interpretação do universo enquanto uma abordagem', ou qualquer outro postulado abstrato, mas simplesmente 'dois homens invadem a vida de uma casa, onde, através de certos signos misteriosos, concluem existir um enigma que tentarão resolver... ou criar'. É possível que Gombrowicz tenha partido de um problema de natureza puramente abstrata, mas essa abstração não tem nenhuma utilidade para o cineasta, na adaptação desse romance para o cinema; o que lhe interessaria seriam as

⁶⁰ Idem, pp. 169-170.

⁶¹ Idem, p. 171.

estruturas visuais, concretas, o tema do objeto perdido, as trocas de papéis etc., porque o cinema é feito primeiro de imagens e de sons. As idéias surgem, quem sabe, depois. Pelo menos quanto ao que chamamos de 'cinema de ficção'. (...) há alguns anos tem-se desenvolvido um cinema de não-ficção, que parte de um conjunto de idéias abstratas (consideradas aqui como tema), para chegar ao conjunto de imagens e de sons que é um filme"⁶³.

A questão do tema será outro ponto interessante dos filmes estruturais, pois estes têm uma base conceitual forte, uma idéia "abstrata" (a partir de coisas bem concretas), um tema episódico (diegético) banal. O tema será desenvolvido segundo as noções da música e das artes plásticas.

Burch busca a matriz num autor do nouveau roman que aderiu ao filme: "A noção de Tema e Variações que Robbe-Grillet introduziu na narrativa, após as experiências do grande pioneiro Roussel, antes dele atributo exclusivo da poesia e das artes 'abstratas', ganhou um sentido infinitamente mais rico quando aplicado à compósita arte cinematográfica"⁶⁴. E conclui: "o exemplo de Robbe-Grillet é capital para os cineastas, porque ele criou um tipo de narrativa 'prolífera' que, como um cristal, cresce a partir de uma idéia-célula, para formar um conjunto que reflete em todas as suas facetas (sob uma forma mais ou menos reconhecível) o embrião de onde surgiu"⁶⁵. Para ele, "o 'programa' de *L'Immortelle* (expressão que talvez não possa substituir o 'tema', mas que esclarece singularmente a abordagem de Robbe-Grillet) compreende uma 'deterioração' gradual da verossimilhança, através de uma espécie de labirinto de coincidências que se torna mais e mais fortuito. Todo o filme é permeado por essa estrutura-itinerário, em todos os níveis do filme, da seqüência ao plano"⁶⁶. Ainda rastreando as origens, Burch cita o filme de Resnais no qual Grillet colaborou: "Todos acham, geralmente, que os temas de *Marienbad* e de *L'Immortelle* são 'obscuros'. Vemos aí uma grande confusão no emprego dos termos e sobre isso falaremos um pouco. O tema de *Marienbad* só é obscuro se quisermos que a ação que se desenvolve na tela tenha uma única verdade subjacente, capaz de tudo explicar, ou se continuarmos a pensar que o filme deve ter uma 'chave' capaz de resolver as diferentes contradições, de optar pelos depoimentos de 'A', em detrimento dos de 'B' ou que tal plano prende-se à fantasia, enquanto um outro à realidade do roteiro. Ora, os autores do filme repetiram muitas vezes que *Marienbad* não tem chave, que as contradições verbais e pictóricas são a própria

⁶² Idem, pp. 171-172.

⁶³ Idem, p. 172.

⁶⁴ Idem, p. 173.

⁶⁵ Idem, p. 174.

essência da obra, que em vez de esconder o tema, decorrem diretamente dele, o que dá uma idéia de como o tema comanda todo o desenrolar do filme. Sob certos ângulos, tanto *Marienbad* como *L'Immortelle* são filmes 'inocentes': nada é escondido, nada existe, em parte alguma, sobretudo no espírito dos autores, que não possa ser imediatamente captado nos filmes. São filmes que não exigem interpretação, apenas, que sejam vistos. Em todos os sentidos, são filmes que devem ser abordados com ingenuidade. Não existe nada que possa estragar mais nosso prazer em nos perdermos em seus labirintos, feitos para a vista e para o espírito, do que procurar uma significação oculta para eles⁶⁷.

A idéia de "cinema inocente" enraíza sua linhagem através das vanguardas dos anos 20 e 30, até chegar nos anos 60-70, e ajuda a pulverizar a "dificuldade" desses filmes. Como disse um artista da vanguarda americana: tomem o filme como a projeção de configurações visuais sobre a tela na superfície da sala escura. Este despojamento do olhar de uma carga conteudístico-interpretativa que sufoca a própria e mera fruição de um filme é necessário e vital para a devida compreensão dos filmes em que os parâmetros adquirem qualidade de estrutura. É um modo de resistir à tentação interpretativa, de em tudo pespegar um sentido verbal-literário (uma certa luminância intermitente de imagem tem um sentido, mas não como quer a lógica racional-verbal típica da tradição ocidental, que quer transmitir sentidos, ou mensagens teleológicas, codificáveis sob formato de palavras ou raciocínios lógico-discursivos causais). Seria uma espécie de transposição da ideologia da parataxe à semântica do discurso do filme (coordenação de signos que se articulam por seus atributos intrínsecos, sem hierarquias alheias ao seus paradigmas). Isso não invalida a procura de significados, talvez tome-a apenas desnecessária, se não risível. Em nota, Burch cita, pertinentemente, o que Susan Sontag escreveu em *Against Interpretation* (1966): "Na maioria dos casos contemporâneos, a interpretação está ligada à recusa filistina de se deixar em paz a obra de arte. A verdadeira arte tem o poder de inquietar-nos. Reduzir uma obra de arte a seu conteúdo, para em seguida interpretá-la, é uma maneira de subjugar-la. A interpretação torna a arte mais submissa e manipulável"⁶⁸. A lembrança de Sontag é importante não apenas por sua rebeldia contra a escravização interpretante mas também pelo contexto histórico em que foi produzida. E continua Burch, "significações ocultas existem e podemos encontrar milhares delas, se quisermos. Mack Sennett e Louis Feuillade, entre outros, ensinaram-nos há muito tempo que o grande cinema pode

⁶⁶ Idem, p. 175.

⁶⁷ Idem, p. 176.

ser uma experiência puramente imediata e, por mais paradoxal que isso possa parecer, reafirmamos que filmes como *Marienbad* e *L'Immortelle* apenas dão continuidade a essa nobre tradição. É uma outra maneira de dizer que o tema é apenas o resumo da ação, mesmo que essa ação seja, como no caso, puramente mental⁶⁹. Essas associações reforçam o sentido lúdico (e histórico) das empreitadas intelectuais e cognitivas dos cineastas estruturais.

Burch constata: "Uma nova linguagem cinematográfica vem sendo desenvolvida, e é preciso definir temas adequados às necessidades dessa nova linguagem. Aliás, essa nova linguagem já resultou em um novo tipo de tema, que chamaremos de tema de 'não-ficção', para que não seja confundido com o velho e eficiente 'documentário', e cujo funcionamento é muito diferente do tema que chamamos de 'ficção'⁷⁰.

Na ficção contemporânea, Burch detecta que a fusão entre "fundo e forma" dá-se de modo mais complexo, "porque não se trata mais da fusão 'fundo-forma', dois conceitos que não fazem mais sentido na perspectiva atual, perspectiva que nos permite entrever a existência de uma síntese infinitamente mais orgânica, baseada na idéia de que 'tudo deve funcionar em todos os níveis', de que a forma é um conteúdo e de que um conteúdo pode gerar formas. Esta é a idéia-mestra de nosso trabalho". E, atento às interfaces entre forma e técnica (a tecnologia que embasa a arte do cinema como incitadora de novas formas): "nem sempre os atuais temas de não-ficção diferem dos temas dos velhos documentários: o que mudou foi o 'funcionamento' desses temas, no âmbito do discurso cinematográfico, um discurso hoje mais proteiforme, pela recente descoberta da dialética dos materiais e do jogo de papéis da câmera, papéis que se tornaram possíveis a partir de alguns desenvolvimentos técnicos (câmeras e gravadores leves) e da ampliação do vocabulário cinematográfico (como, por exemplo, a recente reabilitação do jump-cut – mudança de plano sem nenhuma mudança apreciável de ângulo ou de distância focal – e de certos falsos raccords)⁷¹.

E seguindo por essa trilha Burch chega mais próxima da encruzilhada com o caminho de Sitney, com conceitos que ele inclusive chegará a sugerir para a primeira vanguarda americana. Diz ele sobre "dois tipos de tema de não-ficção que nos parecem mais significativos na atual conjuntura": "De um lado, o tema do tipo 'meditação' e, de outro, o tema do tipo 'ritual'⁷².

⁶⁸ Idem, p. 181.

⁶⁹ Idem, p. 176.

⁷⁰ Idem, p. 184.

⁷¹ Idem, p. 187.

⁷² Idem, ibidem.

Frisando a posição de sua visada (e talvez polemizando com outras teorias que busquem as matrizes de origem): "(...) para nós, hoje, o primeiro exemplo realmente significativo de filme-meditação são os primeiros curtas-metragens de Georges Franju. Analisemos que *Le Sang des Bêtes* e sobretudo *Hôtel des Invalides* diferiam das centenas de fitas nascidas de temas aparentemente semelhantes. Dizemos 'aparentemente' porque, de fato, o que para os velhos documentaristas era 'tema' (*sujet*), um tema passivo por oposição ao tema de ficção ativo, para Franju era 'motivo' (*thème*). Para Franju, o tema é propriamente um desenvolvimento, ou melhor, uma interpretação, e por isso mesmo, ativo". E prossegue: "Com efeito, os documentaristas da 'boa e velha' escola procuravam uma objetividade absoluta diante do mundo que filmavam: queriam apenas tomar seu objeto algo bonito e claro. Para eles, esse quase atestado de realidade, tão justo para o espírito quanto agradável para a vista e o ouvido, era sua própria justificativa. Porém, no sentido dessa objetividade, *Le Sang des Bêtes* e *Hôtel des Invalides* não eram documentários: seu objetivo era expor teses e antíteses através da própria tessitura do filme; tinham forma de meditação; os 'conflitos ideológicos' contidos no 'motivo' (*thème*) eram seus 'temas' (*sujets*); e, o que é mais importante, desses conflitos nasceram estruturas"⁷³.

Para ele, "a partir de *Viver a Vida*, foi Godard quem, no cinema, levou mais longe essas experiências de 'forma-meditação'. Sabemos que, para escapar à função normalmente constrangedora do tema cinematográfico, Godard seguia alternativamente e, às vezes mesmo simultaneamente, duas opções distintas: o tema oculto e a utilização de temas de não-ficção, ou seja, de meditações sobre a realidade. Godard é, muitas vezes, um ensaísta, ou melhor, um jornalista, em um sentido totalmente novo que, a nosso ver, só se justifica plenamente no cinema. Pouco importam, em seus filmes, as idéias reais, na medida em que elas são flagrantemente contestáveis. O que conta é a maneira como essas idéias desfilam diante de nós, é o espetáculo insubstituível que elas nos oferecem, e não as idéias em si. É o que se poderia chamar de cinema de idéias (...)"⁷⁴.

Pensando em outros termos e em outra perspectiva, seria possível ver outras "formas-meditação" anteriores a 1962 (ano do citado filme de Godard), como os ensaios visuais de Maya Deren, Stan Brakhage, Gregory Markopoulos. Mais adiante, Burch vai se referir à vanguarda americana, mas indeciso entre as formas de "ritual" e "meditação" para aplicar. Um filme de Snow parece estar mais para meditação do que para ritual (se

⁷³ Idem, p. 188.

⁷⁴ Idem, p. 192.

bem que, dependendo do ponto, os conceitos podem se embaralhar); em *Anticipation of the Night* (1958) Brakhage não estaria fazendo um ritual de meditação? Se *Adebar* (1956-1957) de Kubelka é ritual pela própria evidência dos motivos de dança e da música primitiva, sua especulação formal sobre luz e imagens negativas não se encaixaria melhor numa meditação?

Quando Burch enuncia, por exemplo: "Um cinema de meditação pura, onde o tema é a base de uma construção intelectual suscetível de transformar-se na forma, na própria realização"⁷⁵, é fácil justapor os comentários arrolados por Sitney sobre *Wavelength* ou citar os estudos de Annette Michelson sobre os filmes intelectuais de Frampton.

Mas é difícil entender essa sua passagem: "é preciso dizer que a análise da outra grande forma do cinema de não-ficção, que chamamos de 'ritual', nos parece no momento extremamente problemática porque, mais do que no caso do filme de meditação, trata-se de uma forma ainda em estado embrionário"⁷⁶. Pelo que vai citar a seguir, vê-se que, como no momento específico (67), todos (talvez com exceção de Ron Rice) já haviam desenvolvido (ou até interrompido) esse aspecto "ritual" em outras direções e variações. Diz ele: "tendo suas raízes no cinema experimental dos anos vinte (particularmente nos filmes de Man Ray e Hans Richter), foi particularmente nas duas vanguardas americanas dos pós-guerra que o cinema ritual se desenvolveu"⁷⁷ [Maya Deren, James Broughton, Sidney Peterson, Kenneth Anger, Ron Rice]". E ele chega a dizer que "*Blue Moses* é ao mesmo tempo 'meditação' e 'ritual'", pois "Brakhage entrega-se a uma espécie de ritual da meditação"⁷⁸. É o que poderemos ver em *Dog Star Man* ou *The Art of Vision* (de Brakhage), em que as instâncias fenomenológicas assim esboçadas de "meditação" e "ritual" tomam-se indistintas ou, para usar um conceito de Deleuze, "indecidíveis".

Burch resume: "O que nos parece mais admirável ao final destas reflexões sobre o tema é que no cinema contemporâneo, seja de ficção ou de não-ficção, este tende a assumir uma mesma função: a de criar uma forma. No cinema de ficção tradicional, escolhia-se o tema em função dos desenvolvimentos literários que pudesse permitir, ou em função dos arabescos plásticos que se pudessem tecer em seu redor. Também os documentaristas tinham a mesma perspectiva. É certo que alguns tentaram conduzir paralelamente, mas sempre 'em separado', os dois objetivos. Ora, a revolução que vivemos hoje no cinema deve-se a essa noção simples de que um tema pode gerar uma

⁷⁵ Idem, p. 193.

⁷⁶ Idem, p. 194.

⁷⁷ Idem, p. 195.

⁷⁸ Idem, p. 196.

forma e que, portanto, a escolha do tema é uma escolha essencialmente estética. É uma noção de simplicidade infantil, mas cheia de conseqüências incalculáveis. É a partir dela que o cinema será o que a música tem sido até hoje, ou seja, a arte das artes"⁷⁹.

A idéia do tema gerador de forma será particularmente (e paradoxalmente) mais interessante para se pensar o caso do filme estrutural (e da radicalização experimental), com suas elocubrações formalistas a partir de parâmetros concretos da gramática cinematográfica.

É sua apaixonada pragmática engajada que dá o tom participante e adverte uma natural ressalva na tomada de posição: "Se nossa experiência do cinema levou-nos a reter alguns filmes que permitem entrever o prodigioso potencial do cinematógrafo, ela ainda não nos permitiu defini-lo. Não somos profetas. Em contrapartida, essa mesma experiência fez-nos definitivamente rejeitar uma enorme quantidade de celulóide sem o menor potencial estético e que já morreu perante a História da Arte, fazendo parte hoje da história dos costumes. Mas, o cinema, sim, este continua"⁸⁰.

⁷⁹ Idem, pp. 196-197.

⁸⁰ Idem, pp. 203-204.

Cap. 2 Idéias Genealógicas: David Bordwell - "A Narração Paramétrica" (1985)

Bordwell adverte: "Esta é a menos 'pública', a mais raramente discutida espécie de narração, e a mais controversa. O nome mesmo coloca um problema. Eu poderia chamá-la 'centrada no estilo', ou 'dialética', ou 'permutacional', ou ainda narração 'poética'. 'Paramétrica' foi escolhida em referência ao *Práxis do Cinema* de Noel Burch, onde ele usa o termo 'parâmetros' para descrever o que chamo técnicas do cinema"⁸¹.

O campo onde este cinema se move é mais o das idéias concretas e o modo de operação cabe em nosso escopo (flagrar, se não filmes, momentos dentro de filmes nacionais): "Em muitos aspectos, o contexto histórico pertinente é menos aquele da produção cinematográfica do que aquele da teoria e da crítica cinematográficas. Até certo ponto, este modo de narração aplica-se a cineastas isolados e filmes fugidios"⁸². Vemos aqui um eco das relações entre filme experimental e reflexão conceitual expostas anteriormente. Trata-se de um cinema que escapa de esquemas estabelecidos e codificados. E o caso do "paramétrico-estrutural" explicita ainda mais a questão do "contexto histórico pertinente" e dos "cineastas isolados e filmes fugidios".

Demarcando ainda mais o terreno (sobre o território delineado por Burch), proposto com outro arsenal teórico, Bordwell sustenta: "A 'invisibilidade' do estilo é uma função tanto de seu papel em sustentar o syuzhet [seleção e organização dos eventos da estória] como de sua conformidade com os princípios e procedimentos extrinsecamente normalizados. Na narração do cinema-arte e na narração materialista-histórica, o estilo é mais proeminente em virtude de seu desvio das normas clássicas e sua tendência a se afastar, embora levemente, das normas extrínsecas do modo. Mas a singular disposição que o filme faz dos traços estilísticos no entanto permanece subordinada às funções definidas do syuzhet: criar realismo, subjetividade expressiva, comentário autoral, ou um jogo entre tais fatores (narração do cinema-arte); ou criar nitida elevação perceptiva de uma construção retórica/narrativa (narração materialista-histórica)". E conclui, diapasão burchiano, em outro tom e timbre: "Contudo, há uma outra espécie de narração, na qual o sistema estilístico do filme cria configurações distintas das demandas do sistema do syuzhet. O estilo do filme pode ser organizado e enfatizado a um tal grau que o faz pelo menos igual em importância aos modelos do syuzhet"⁸³. Para ele, na narração paramétrica, o estilo é proeminente e organiza-se através de princípios distintos e "o

⁸¹ Bordwell, op. cit., p. 274.

⁸² Idem, ibidem.

⁸³ Idem, p. 275.

episódio do syuzhet (...) torna-se um ponto de referência para partidas estilísticas, um suporte estável para uma fatura de configurações mais livres"⁸⁴.

O autor, citando o estudo anterior, fala de questões de recepção: o espectador não é mero receptáculo passivo, mas aquele que percebe: "O espectador [perceiver] pode não compreender os significantes como formando uma ordem total, e a dimensão paradigmática e o jogo permutacional podem passar despercebidos"⁸⁵.

Como Burch, ele reconhece que esses filmes têm mais semelhanças com as artes visuais e musicais: "Analogias com outras artes podem ser úteis aqui. A maioria dos filmes parecem-se com romances ou contos no que a superfície estilística funciona principalmente para expor as configurações do syuzhet. Mas a narração paramétrica é mais parecida com o que tem lugar nas artes 'intermídia' [mixed]"⁸⁶.

No rastro de uma tradição, adverte: "Um outro modo de esclarecer a idéia paramétrica é traçar seu desenvolvimento histórico. Certamente a noção que a organização estilística pode alcançar saliência formal existe há algum tempo"⁸⁷. E chega à raiz do formalismo russo: "Na poesia, escreve um Formalista [Jakubinsky], 'os modelos da linguagem adquirem valor independente'", lembrando que "em 1919, Viktor Shklovsky argumentava que a narrativa envolvia paralelos entre a composição do syuzhet e a configuração da linguagem – uma distinção que presumia a possibilidade da não-coincidência entre os dois sistemas"⁸⁸.

Bisando Burch, Bordwell segue a pauta musical: "Uma das mais importantes tendências na música européia dos anos 50 foi o 'serialismo total'. (...) Jovens compositores como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono e Jean Barraqué começaram a usar os princípios de Schoenberg da série de doze tons para gerar música de complexidade formal sem precedentes"⁸⁹. E conclui: "Segundo os novos compositores, Webern vislumbrou as possibilidades generativas das funções seriais", para aí partir de Boulez ("a arquitetura da obra deriva diretamente da ordenação das séries") e continuar: "o compositor poderia selecionar certos 'parâmetros' (altura, ritmo, etc.) para serem serializados e então expor uma tabela de todas as permutações possíveis baseadas em intervalos na série, ou 'células' rítmicas, ou o que quer que seja.

⁸⁴ Idem, p. 287.

⁸⁵ Idem, 277.

⁸⁶ Idem, p. 275.

⁸⁷ Idem, ibidem.

⁸⁸ Idem, ibidem.

⁸⁹ Idem, ibidem.

seleção sobre o eixo de combinação⁹⁷ [similiaridade sobreposta a contiguidade]”.

Distingue estruturalismo e serialismo: “No nível macroscópico, estruturalismo e serialismo fornecem uma concepção de forma espacial que trata qualquer configuração discreta como uma possibilidade paradigmática, e assim uma variante de uma ordem escondida. (...) O serialismo é um meio de composição, estruturalismo um método de análise. (...) Ambas escolas enfatizam a organização dos significantes, a espacialização da forma, a permutação, e as estruturas não-perceptíveis, mas o serialismo valoriza a transgressão e a necessidade de cada obra de arte construir um sistema singular. (...) É significativo que quando os filmes paramétricos e uma teoria do cinema paramétrico auto-conscientemente emergiram, ambos deviam mais ao serialismo e ao *nouveau roman* do que ao estruturalismo”⁹⁸.

Com ligeiras variações em graus de importância, os eixos filmográficos de Burch e Bordwell têm títulos em comum: *L'Année Dernière à Marienbad* (1961), de Resnais, e *Méditerranée* (1963), de Pollet, ambos conscientes da forma serial e permutacional.

Para Bordwell, “restava mostrar que esta estética poderia ser aplicada a filmes que não tinham influência direta da música ou da literatura experimentais” e ele conclui: “em 1967, Noel Burch publicou vários artigos nos Cahiers du Cinéma que foram mais tarde coligidos no volume *Práxis do Cinema* (1969). Estes escritos constituem um poderoso argumento a favor de uma teoria serialista do cinema”⁹⁹.

Da fonte inaugural, resume: “Burch organiza as técnicas do cinema em parâmetros, ou procedimentos estilísticos: a manipulação espaço-temporal da montagem, as possibilidades do enquadre e do foco, e assim por diante. Ele constrói cada parâmetro como um conjunto de alternativas: às vezes como oposição (foco fluido/foco definido, som direto/som mixado), às vezes como conjuntos (as seis zonas do espaço fora-da-tela). Ele prossegue expandindo o conceito de parâmetro para incluir fatores narrativos (tema, trama, etc.). Burch então dá um passo crucial. Ele postula que os parâmetros técnicos são tão importantes funcionalmente para a forma geral do filme quanto o são os parâmetros narrativos. ‘Um filme é feito, antes de mais nada, de imagens e sons; idéias intervêm (talvez) depois’. Ao invés de simplesmente manifestar a trama, a decupagem do filme pode se tornar um sistema por si mesmo”; e “Burch sugere, por um processo de estrutura dialética. Aqui, ‘dialética’ refere-se à ‘organização conflitiva à qual estes parâmetros elementares estão sujeitos”¹⁰⁰.

⁹⁷ Idem, p. 277.

⁹⁸ Idem, pp. 277-278.

⁹⁹ Idem, p. 278.

¹⁰⁰ Idem, pp. 278-279.

Bordwell discute a noção dialética em Burch: "A dialética do filme deve ser justificada por alguma qualidade sistemática, por uma estrutura geral possuidora de sua própria lógica. Burch evidentemente tem princípios permutacionais em mente. As quinze maneiras de combinar planos, por exemplo, são capazes de 'desenvolvimento rigoroso através de tais dispositivos como alternância rítmica, recapitulação, retrogradação, eliminação gradual, repetição cíclica, e variação serial, assim criando estruturas similares àquelas da música de doze tons'. A estrutura estilística pode se tornar tão completamente organizada quanto a estrutura narrativa. 'É somente através de uma exploração completa e sistemática das possibilidades estruturais inerentes aos parâmetros cinemáticos descritas que o filme vai ser libertado das velhas formas narrativas e desenvolver novas formas 'abertas' que vão ter mais em comum com as estratégias formais da música pós-Debussyana do que com aquelas do romance pré-Joyceano"¹⁰¹.

Caberia ressaltar a necessidade de se recorrer a parâmetros de outras artes (a música pós-Debussy e a literatura pós-Joyce) para tentar dar conta de um modelo irreduzível de cinema. Um dado curioso é que tanto Burch quanto Bordwell parecem ter se esquecido de parâmetros das artes plásticas. Mesmo que a estrutura serial seja mais visível e aparente na música de Webern e Boulez ou na literatura de Robbe-Grillet e Sollers, seria interessante buscar tais estruturas na pintura, por exemplo, de Malievtch e Mondrian (ou Barnett Newman). O que torna mais curioso esse "lapso" é que a pintura sempre foi um referencial importante para o cinema experimental, como comprovam os casos dos filmes abstratos de Hans Richter e Oskar Fischinger. No estudo da vanguarda americana, surgem as referências diluídas à pintura de Pollock e ao expressionismo abstrato. Mas o que intriga é a ausência de qualquer modelo pictórico ou plástico nos dois autores que justamente se esforçaram em criar e sistematizar a teoria dos parâmetros e das estruturas seriais. O percurso das artes plásticas, dos anos 50 (a mesma década seminal para a música e a literatura de vanguarda) para cá, foi dos mais ricos e férteis. Se na conceituação de um cinema irreduzível e essencial às vezes é necessário recorrer a outras artes, valeria a pena pensar sobre este aparente paradoxo – a definição de uma arte autônoma em relação a outras disciplinas.

Bordwell prova que as inclinações teórico-musicais de Burch estão embasadas em motivações concretas (ou até prosaicas), não só fundantes mas fecundantes para suas reflexões inaugurais: "Em 1961, Burch traduziu para o inglês o *Since Debussy* de André Hodeir, um livro profundamente impregnado por suposições seriais e um modelo, em

¹⁰¹ Idem, p. 279.

seu uso de termos como 'dialética' e a 'organização espacial do som', para a nomenclatura de Burch. O *Penser la Musique d'aujourd'hui* de Boulez é uma outra fonte para as exaustivas taxonomias e o fervor polêmico de *Práxis do Cinema*. Tanto Hodeir como Boulez enfatizam a maneira pela qual a prática serial desafia procedimentos estabelecidos, um ponto constantemente ecoado por Burch em sua investida no 'grau zero da escritura cinematográfica'. E Burch frequentemente usa a música serial como um modelo formal, como quando ele sugere que a narrativa do filme pode ser gerada de parâmetros técnicos, assim como a série tonal gera formas de larga-escala. Mas ele é cuidadoso em não levar a analogia muito adiante. Um filme não pode ser organizado tão rigorosamente como uma peça musical, pois o primeiro não é suscetível à esquematização matemática e está normalmente comprometido com representação concreta. A prática musical oferece uma analogia sugestiva, não uma receita¹⁰². Não poderíamos falar propriamente numa "esquematização matemática" em Kubelka, mas também não poderíamos ignorar o quanto de "matemática poética" há nos cálculos e nas fórmulas cinematográficas do artista austríaco.

Bordwell também discute a validade e a atualidade da metodologia crítica convencional para a abordagem desse tipo de filme: "O crítico que tematiza a técnica em cada filme corre o risco de banalizar obras que tomam como sua 'dominante' a força perceptiva do estilo", concluindo que "é talvez por esta razão que os cineastas paramétricos tendem a empregar temas extraordinariamente óbvios", pois "é como se a organização estilística se tornasse proeminente apenas se os temas fossem tão banais para deixar à crítica pouco para interpretar"¹⁰³.

O diagnóstico é preciso: "Possuído de um *horror vacui*, o crítico interpretativo apegase ao tema de modo a evitar cair no abismo do estilo e da estrutura 'arbitrários'. O crítico supõe que tudo no filme deve contribuir para a significação"¹⁰⁴. É uma retomada, reforçada, das campanhas contra-interpretação levadas a cabo por Sontag e Burch. Corrobora ainda a advertência de Ismail Xavier sobre os riscos e problemas da "semantização" quando se tenta "interpretar" os filmes experimentais de teor estrutural. A tensão entre "sentido" e "percebido" configura uma das questões mais interessantes no caso dos filmes que requerem outras noções e parâmetros de percepção.

Bordwell ancora explicações da nova forma em comparações: "É importante lembrar que em qualquer filme, a estrutura do syuzhet – a seleção e organização dos eventos da estória – não determina inequivocamente uma única apresentação estilística. Há sempre

¹⁰² Idem, *ibidem*.

¹⁰³ Idem, p. 282.

um grau de arbitrariedade, que o cinema paramétrico explora"¹⁰⁵. Refletindo sobre a irredutibilidade, ele conclui: "se os dispositivos estilísticos de um filme alcançam proeminência, e se eles são organizados segundo princípios mais ou menos rigorosos, independentes das necessidades do syuzhet, então nós não precisamos motivar o estilo apelando para considerações temáticas", pois "se uma configuração estilística não é dependente do syuzhet, ela pareceria na melhor das hipóteses altamente imprevisível e na pior simplesmente aleatória"¹⁰⁶.

Ao distinguir opções paramétricas, ele abre uma seara para os filmes estruturais: "De modo ao estilo apresentar-se através do filme inteiro, ele deve possuir coerência interna. Esta coerência depende de estabelecer uma norma estilística intrínseca freqüentemente singular e característica. Nós podemos distinguir duas estratégias amplas. Uma é a opção 'ascética' ou 'esparsa', na qual o filme limita sua norma a uma ordem mais estreita de procedimentos do que são codificados em outras normas extrínsecas. (...) Por contraste, uma norma intrínseca mais 'repleta' cria um inventário ou uma série de opções paradigmáticas"¹⁰⁷. Se "a abordagem esparsa usa a forma aditiva para criar diferenças 'pouco notáveis'", diz, "na abordagem repleta, o desenvolvimento aditivo expõe uma tendência à exaustão permutacional de opções dentro de um paradigma"¹⁰⁸.

Esquemmatizando genericamente, podemos dizer que a "opção esparsa" contemplaria os filmes de um Snow, por exemplo, mas é evidente que o autor prefere que sua noção de "paramétrico" não seja tão redutora, pois "o típico 'momento' Ozu é um nódulo de parâmetros"¹⁰⁹. Os filmes brasileiros, por sua especificidade, tenderiam à norma intrínseca "repleta". Nesse sentido, o uso da noção bordwelliana (como de resto da noção burchiana e sitneyana), seria como um choque heterodoxo, uma radicalização que ao mesmo tempo confina e dilata o pressuposto-fonte sem trair suas motivações ou ideais. A própria noção "repleta", em termos de terminologia, revela-se pertinente para os filmes brasileiros, dadas as condições contextuais da produção. A noção traz a idéia de transbordamento, de saturação, de alegoria, que podem traduzir bem a especificidade do modelo local.

Segundo Bordwell, "na narração paramétrica o syuzhet pode bem possuir uma forma geral cumulativa, freqüentemente de grande simetria estrutural, mas a configuração estilística tende a ser aditiva e aberta, sem ponto previsível de término" e "o número de

¹⁰⁴ Idem, *ibidem*

¹⁰⁵ Idem, p. 283

¹⁰⁶ Idem, *ibidem*

¹⁰⁷ Idem, p. 285

¹⁰⁸ Idem, p. 286

¹⁰⁹ Idem, *ibidem*

eventos estilísticos podem ser indefinidamente grande, e há lugar para muitas repetições e diferenças inesperadas¹¹⁰. Se essa definição acomoda um Bresson, ela não fica tão estranha num Snow (embora a adição e a abertura teriam que enquadrar outras noções, o termo final poderia surpreender pela previsibilidade, e as repetições revelar-se-iam freqüentes, comportando acasos). É uma inclusão que Bordwell não faz, mas poderia fazê-lo. E nem Sitney o fará. Aqui seria também interessante pensar por que as teorias de Burch e Bordwell nunca se encontraram com as de Sitney. Talvez seja pouco dizer que é um problema de repertórios incompatíveis.

Para ele, "a narração paramétrica pode fazer o estilo e o syuzhet interagirem" de algumas maneiras: ou o estilo pode ser tão importante como o syuzhet ou "o estilo pode completamente e constantemente dominar o syuzhet. Isto ocorre raramente, mas *Wavelength* (1967) fornece um claro exemplo. Uma trama (os eventos de um dia de rotina e um misterioso assassinato) é totalmente subordinada à progressão interna dos parâmetros cinematográficos (distância da lente, luz, cores)"¹¹¹. A ocorrência rara fica por conta da própria situação dos filmes estruturais na história do cinema; é isso que faz com que ele escreva que "o syuzhet paramétrico vai então tender para ser reconhecível por suas deformidades. Um sintoma é uma anormal elipticalidade. (...) Um sintoma contrário é uma anormal repetitividade"¹¹². São idéias que podem soar anormais no contexto de filmes narrativos mas naturalmente cabíveis para o caso dos filmes da vanguarda estrutural, o que se confirma pela frase: "elipticalidade e repetição agudas indicam que os entraves da configuração estilística estão impondo sua vontade ao syuzhet"¹¹³.

A própria noção de saturação teórica (como momento definidor de outros espectros) é apontada: "mas uma razão para sustentar a possibilidade da narração paramétrica é que ela chama a atenção sobre os limites das normas extrínsecas do filme de arte – limite, vimos, de insipidez e banalidade – e nos deixa apreciar uma riqueza de textura que resiste à interpretação"¹¹⁴. Na visada teórica, seria como uma consequência quase natural o chamado filme de arte desenvolver-se (ou "degenerar-se", diria o *status-quo*) em formas como a do chamado filme estrutural (embora para alguns teóricos de vanguarda esse conceito de "evolução" seja absurdo). A tendência seria de uma pureza essencial na articulação dos parâmetros.

¹¹⁰ Idem, *ibidem*.

¹¹¹ Idem, p. 287.

¹¹² Idem, p. 288.

¹¹³ Idem, *ibidem*.

¹¹⁴ Idem, p. 289.

Bordwell permite a passagem da teoria a esses modelos de filme: "Como Leonard Meyer nota, 'A repetição imediata tende a enfatizar as diferenças entre eventos semelhantes, enquanto a repetição remota – ou seja, retorno – tende a chamar a atenção para suas similaridades'"¹¹⁵. Ou: "É necessário para a narração geometrizar a configuração do syuzhet em formas previsíveis para estabelecer a unidade de estilo e estimular o espectador a perceber repetições, disjunções e diferenças na manipulação paramétrica"¹¹⁶. Ou ainda: "No cinema paramétrico, o syuzhet é subordinado a uma configuração estilística imanente e impessoal"¹¹⁷. Aqui podemos ouvir o eco das palavras finais de Burch, quando ele aponta seu partido preferencial pela imanência, contra a transcendência. O engajamento se dá num plano bem concreto, movido por ações que imantam a esfera do cinema com um dado imediato, imanente.

O enigma e a sensação de desamparo e desconforto engendrados pelo filme estrutural encontram ressonância em Bordwell: "Quando um estilo poderosa e intemamente consistente recusa os esquemas convencionais para produzir sentido narrativo, nós somos tantalizados a projetar outros esquemas sobre ele, e a oscilação irregular de tais alternativas contribui para o sentido de incerteza. Ordem sem sentido tantaliza"¹¹⁸. O funcionamento da máquina-filme, com leis de regularidade e reiterações, abandona o espectador à própria sorte e azar de sua percepção, sujeito ou não à submissão dos jogos de permutas intelectuais e sensoriais.

Um dos aspectos mais interessantes no caso das estruturas paramétricas é o de sua percepção. É nesse sentido que se concentram a apreensão e a fruição do filme. Bordwell adverte que "o espectador não pode determinar todas as variantes de cada parâmetro e não pode conservá-las todas em mente simultaneamente" ("ele sacrifica variações em parâmetros individuais por um reconhecimento sinóptico de eventos estilísticos"; "sutis diferenças entre instâncias não são facilmente reconhecidas")¹¹⁹, pois "mais é posto ali do que nós podemos assimilar, mesmo em repetidas visões"¹²⁰. Parece que ele fala dos pressupostos, por exemplo, de um Kubelka (a estrutura demasiado concentrada e cerrada de suas minúcias métricas em *Adebar*, *Schwechater*, *Arnulf Rainer*, Kubelka chega a indicar que seus filmes devem ser vistos mais de algumas vezes e a cópia de exibição de um filme deve conter na verdade duas vezes o mesmo filme, duas cópias em um *loop*) ou de um Snow (a aparente simplicidade de um

¹¹⁵ Idem, p. 304.

¹¹⁶ Idem, p. 305.

¹¹⁷ Idem, *ibidem*.

¹¹⁸ Idem, *ibidem*.

¹¹⁹ Idem, *ibidem*.

¹²⁰ Idem, p. 306.

mecanismo tipo o de *Back and Forth*, que aciona outras impossibilidades de assimilação; nesse filme de 1969, a câmera varre uma sala de aula durante 52 minutos fazendo movimentos de panorâmica ininterruptos, horizontais e verticais, em diferentes velocidades, em reiteração mesmerizante).

Como os filmes de ocorrência rara, "o cinema paramétrico explora os limites mesmos da capacidade do espectador"¹²¹. Cabe dizer que o cinema experimental (e, no caso, "estrutural") explora o limite máximo da disponibilidade de percepção do espectador. A percepção concentra o aparato mental e sensível que o espectador coloca em posição de sentido para captar o sentido da obra. Reduzimos à "percepção" outros estatutos de apreensão, cognição e apreciação.

A sensação de abandono enigmático ecoa no trecho: "O sentido de uma ordem cujo grão mais sutil nós podemos vislumbrar mas não compreender ajuda a produzir os efeitos conotativos dos quais a crítica temática registra os traços. Estes efeitos surgem de uma manipulação formal que é, num sentido forte, não-significante – mais próximo da música do que do romance"¹²². Aqui volta a caber o problema da semantização, de que fala Ismail. A tentação semantizante é talvez um dos grandes perigos (e engodos) que a sereia estrutural canta e apronta.

No capítulo "Godard e A Narração", Bordwell discute noções que, se não se encaixam muito bem aos filmes da vanguarda americana estrutural, podem fornecer subsídios para o caso dos filmes brasileiros, na medida dos próprios filmes como também do que significa o cinema godardiano para o cinema brasileiro de tendência "experimental". A ruptura de Godard ganhou o fascínio dos jovens diretores brasileiros que se lançaram na produção no final dos anos 60 como uma reação agressiva contra o Cinema Novo (que, por sua vez, também reverencia Godard, mas não nos mesmos termos). A inquietude e a liberdade de Godard obteve eco e amparo junto aos contestadores de então, fornecendo armas mais eficazes que a inspiração.

Para Bordwell, Godard, criador do "terrorismo intertextual" (Rivette), "levanta como nenhum outro diretor a possibilidade de um uso da técnica puramente caprichoso ou arbitrário"¹²³, o que é, noutro modo de dizer, a promulgação de alforria dos parâmetros formais da cadeia-de-força gramática do filme convencional. Noções que envolvem as palavras "capricho" e "arbitrário" serão comuns na abordagem dos filmes experimentais (conservado o ponto-de-vista do filme industrial comportado). As palavras traem a evidência da marca pessoal e tra(du)zem o gosto da pura enunciação.

¹²¹ Idem, *ibidem*.

¹²² Idem, *ibidem*.

Já que "Godard não sintetiza normas; ele faz com que elas colidam"¹²⁴, para Bordwell "o mais importante no rebate de vários modos narracionais é sua tendência a misturar sugestões incompatíveis"¹²⁵. A fricção godardiana das incompatibilidades é uma das senhas para se tentar entender as especificidades de eventuais momentos de cinema estrutural em filmes nacionais. Com exceção do interregno militante, emblematizado pelo Grupo Dziga Vertov, Godard sempre produziu seu cinema experimental dentro do cinema comercial. Numa visão mais estrita e restrita, Godard não é incluído entre os chamados cineastas experimentais devido ao seu modo de produção. Os cineastas experimentais não contam com os aportes financiadores, distribuidores e exibidores tradicionais (eles desenvolveram todo um esquema alternativo, que envolve bolsas, galerias de arte e universidades, contrapondo o sistema de arte e acadêmico ao sistema de entretenimento e industrial). Mas é inegável o poder de experimentação levado a cabo por Godard. É a veia experimental que o distingue dos companheiros da aventura da Nouvelle Vague (mesmo os mais ousados como Resnais). Godard é em demasia experimental para o chamado cinema convencional, mas não o é suficientemente para o chamado cinema experimental. Nesse sentido, Godard talvez seja a melhor ponte entre os cineastas brasileiros e a vanguarda "estrito senso". Seria como uma interface-passagem, uma intersecção "conciliadora" (aqui, a palavra sem o ranço da concessão).

Bordwell vê a contribuição de Godard como inspiração idealista, declaração genérica de soluções que ele particularizou ao extremo em seus filmes de modo todo próprio e tão idiossincrático: "Indubitavelmente Godard influenciou praticantes da narração paramétrica, mas o efeito líquido de seus filmes não é uma exaustão sistemática de uns poucos parâmetros mas um sentido de pura multiplicidade e diferença, uma tendência em direção à 'absoluta imprevisibilidade' contemplada por Boulez e outros defensores do serialismo total"¹²⁶.

E é nesse sentido que aparece o papel de autor, cineasta como instância primeira da elaboração das estruturas do filme (não é mais a mera reflexão, é a afirmação do poder do cineasta): "Neste cinema egocêntrico, o narrador apresenta-se como o manipulador do material fílmico, o mestre da produção, criador de tudo que aparece na narração"¹²⁷. Essa noção também encontra eco em outras teorizações: "Em certa medida meu argumento parece coincidir com a discussão de Serge Daney e J.P. Oudart de como o cinema moderno equaciona narrador e cineasta sob a rubrica do 'Nome-do-Autor' (...): 'o

¹²³ Idem, p. 312.

¹²⁴ Idem, p. 316.

¹²⁵ Idem, p. 315.

¹²⁶ Idem, p. 316.

autor de uma ficção consiste numa relação exteriorizada de um cineasta (lente mais consciência) com os objetos filmados: em outras palavras, a operação de filmar torna-se, neste cinema, a própria ficção. Filmar é entendido como a ficção de uma inscrição filmica, como uma inscrição que fetichiza o que o cinema da sutura recalca"¹²⁸.

É por essa fissura do fetiche que os filmes estruturais fugiriam (embora a deles seja de outra ordem): a assinatura do autor se sobrepõe à objetividade do aparato (desviado pelo diretor estrutural, mas dentro de regras "impessoais"): "A textura do filme torna-se aquela de um palimpsesto, um documento sobre o qual foi escrito várias vezes, deixando a escrita anterior parcialmente apagada ainda visível. Tal processo apela ainda mais para a cinefilia que Oudart e Daney mencionam, uma vez que ele fetichiza o filme como o resíduo palpável do processo inteiro de produção"¹²⁹. Em ambos há um fetiche, mas o grau de participação pessoal do realizador matiza.

A intervenção estrutural nos processos cinematográficos (possibilidades de teoremas construídos pelos filmes), como jogos puramente mentais, abstratos e matemáticos, talvez não encontre eco perfeito na intervenção performática e idiossincrática do cineasta franco-suíço: "Com Godard, os estágios de produção são representados na textura estilística como atos de transformação, signos de 'novas e decisivas intervenções a cada estágio'"¹³⁰.

Princípios e pólos de partida podem até ser os mesmos, mas o desenvolvimento das equações é variável: "No cinema clássico, apresentar o evento prófilmico – colocar os atores num cenário, iluminar a ação – é usualmente criar por implicação o mundo diegético. Como os cineastas soviéticos, entretanto, Godard recusa identificar o prófilmico com o diegético"¹³¹. No caso dos filmes em que os parâmetros se libertam acintosamente de sua codificação gramatical, o diegético é um dado do discurso quase descartado, e o profilmico é submetido a uma esquematização (melhor seria dizer, "diagramação", para perder um pouco o ranço de simplificação que a palavra carrega) de sua enunciação a mais primeira e primária.

Após lembrar que "o jump-cut é o corte que produz a impressão de que o material filmado foi cortado de dentro do plano"¹³² (o jump-cut é outro expediente da "agressão ótica" de que fala Burch), Bordwell aponta o lugar da montagem em Godard como um momento privilegiado da intervenção autoral e da articulação filmica que "dá ao

¹²⁷ Idem, p. 324

¹²⁸ Idem, p. 324-325

¹²⁹ Idem, p. 325

¹³⁰ Idem, ibidem

¹³¹ Idem, p. 325

¹³² Idem, p. 328

segmento uma autonomia arbitrária com relação à ação diegética que o cerca: uma digressão poética composta na mesa de montagem"¹³³. Esse lugar também é privilegiado na concepção estrutural, por mais que a montagem não seja aparente. A montagem afigura-se como o ponto por excelência da incisão desmistificadora, a instância onde incide a desilusão.

O cinema estrutural traz uma noção de tempo que dilata a duração. Às vezes a montagem é um mero recurso aglutinador de longos planos que acabaram transcendendo o tempo medido de um chassis. Na maioria dos filmes estruturais o trabalho aparente de montagem não é dos mais elaborados (a exceção mais evidente são os filmes métricos de Kubelka, montados na base cerrada da medida individual do fotograma).

Mas seria interessante pensar num possível novo estatuto de montagem proposto por esses filmes, adverso do que prega o corrente cinema. Se a montagem já passou por várias conceituações, como a montagem interna ao plano e aos intervalos (Vertov), a montagem entre planos (Eisenstein), a montagem entre fotogramas (Kubelka), talvez não fosse descabido imaginar uma montagem que prolongasse a duração da imagem num fluxo contínuo, sem corte (que seja o paradoxo: montagem é a existência do corte, entre tantas outras definições). Seria uma montagem pós-mental, pré-intelectual, que organizaria a estrutura geral do filme.

No cinema que interessa, sempre há "a recusa de permitir-nos tomar qualquer visão como não-mediada"¹³⁴, procedimento levado a cabos extremos pelo projeto estrutural-paramétrico. Prática que se pensa, é um cinema que permite Bordwell refletir sobre a própria condição de sua reflexão, como abordagem não-interpretativa (Burch, Sontag): "Uma teoria que explicasse tudo seria desinteressante; ela poderia também beirar a religião. O conhecimento sempre se beneficia de um domínio circunscrito de investigação"¹³⁵.

Novamente aqui trazemos o problema da semantização. As lacunas, ou lapsos, de sentidos preenchem um vazio (ou um horror de vazio) exatamente por sua ausência. O terreno da interrogação é mais fértil e problemático, e, certamente, mais humano.

Bordwell ajuda a "reconhecer que, somente depois de uma estética ser formulada explicitamente, foi possível para críticos e espectadores construir uma norma extrínseca que ajudasse a compreender certos filmes problemáticos. A compreensão de filmes muda através do tempo enquanto nós construímos novos esquemas. Em sua

¹³³ Idem, p. 329

¹³⁴ Idem, p. 330

habilidade de mudar nossa perspectiva sobre filmes antigos e novos, as normas da narração paramétrica compendiarão a historicidade de todas as convenções de visão¹³⁶. Nesse viés, pode-se ver o cinema experimental como uma espécie de metacinema (ou metahistória) em relação ao cinema convencional.

Cauteloso, num campo novo, ele relativiza e põe em perspectiva: "Mais um teste de uma boa teoria é sua fecundidade. (...) Nada do que eu disse é definitivo, mas este relato de narração pode encorajar o crescimento de um reino valioso do conhecimento: a poética histórica do cinema"¹³⁷.

Se lermos aqui indistintamente o substantivo e o adjetivo, em troca de lugares, talvez este seja um bom mote para o cinema (na terra das incertezas e das desilusões): a definição de uma poética.

¹³⁵ Idem, p. 335.

¹³⁶ Idem, p. 310.

¹³⁷ Idem, p. 336.

Cap. 3 Idéias Genealógicas: P. Adams Sitney - "Cinema Estrutural" (1969-1974)

Em 1969, Sitney constatava: "Repentinamente, um cinema de estrutura emergiu. A evolução dominante do cinema de vanguarda americano (e de outros países) tem sido a procura de formas progressivamente complexas; assim, esta mudança de passo é inesperada e difícil de explicar"¹³⁸.

E, historicamente, delineava: "Uma visão em perspectiva do cinema independente nos últimos vinte anos e, talvez mais claramente, na obra daqueles artistas individuais que têm estado fora do cinema patrocinado por mais de uma década, vai mostrar o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica de conjunção, por onde diversos fios de temas são encaixados, ou uma linguagem de metáfora, por onde o máximo é feito a partir de um material limitado. Aqueles que viram toda a obra de Brakhage, Markopoulos, Kubelka e Anger, por exemplo, vão imediatamente compreender o conceito de uma 'evolução de formas' ao contrastar *Reflections on Black* (1955) a *The Art of Vision* (1960-65), *Swain* (1951) a *The Illiac Passion* (1964-66), *Mosaic in Confidence* (1955) a *Unsere Afrikareise* (1961-66), ou *Eaux d'Artifice* (1953) a *Scorpio Rising* (1963). Em cada um destes filmes, o anterior bem como o recente, o cineasta tenta fazer elementos disparatados terem coesão e tenta fazer uma arquitetura cinematográfica; contudo, nos exemplos posteriores, os temas (dentro de cada filme) são mais variados e o total mais compacto"¹³⁹.

Na visada histórico-conceitual prosseguia: "o mais significativo desenvolvimento no cinema de vanguarda americano desde a tendência rumo a formas mitopoéticas no início dos anos 60 foi a emergência e desenvolvimento do que eu chamei de filme estrutural. O modelo que operou dentro da obra de Maya Deren ecoou na investida inteira do cinema de vanguarda americano entre o final dos anos 40 e meados dos 60; no nível mais simples, foi um movimento em direção à complexidade cinematográfica crescente. Cineastas como Gregory Markopoulos, Sidney Peterson, Kenneth Anger, Stan Brakhage e Peter Kubelka, para citar alguns dos mais conspícuos, moveram-se rumo a formas mais complexas e mais condensadas"¹⁴⁰. E concluía: "Desde meados dos anos 60 emergiu um número de cineastas cuja abordagem é completamente diferente, embora definitiva e dialeticamente relacionada à sensibilidade de seus predecessores. Michael Snow, George Landow, Hollis Frampton, Paul Sharits, Tony Conrad, Ernie Gehr e Joyce Wieland têm produzido um número de filmes notáveis aparentemente na

¹³⁸ Sitney, op. cit. (a), p. 326.

¹³⁹ Idem, pp. 326-327

direção oposta daquela investida formal. O deles é um cinema de estrutura onde a forma [shape] do filme todo é predeterminada e simplificada, e é esta forma que é a impressão primeira do filme"¹⁴¹.

Para Sitney, "uma exposição precisa da diferença entre organização estrutural e formal deve envolver um sentido do processo de trabalho; o filme formal é um nexu firme de conteúdo, uma forma projetada para explorar as facetas do material – o título mesmo do primeiro filme de Kubelka, *Mosaik*, é uma expressão desta aspiração consciente. Recorrências, prolepses, antíteses e ritmos totais são a retórica do filme formal; em sua forma mais alta, o conteúdo de tais filmes seria um encontro mítico"¹⁴².

Para ele, "o filme estrutural insiste em sua forma, e qualquer conteúdo que tenha é mínimo e subsidiário ao esquema. Quatro características do filme estrutural são: a posição de câmera fixa (enquadramento fixo da perspectiva do espectador), o efeito de flicagem, a copiagem em anel [*loop*, a repetição imediata de planos, exatamente e sem variação], e a refilmagem da tela. Muito raramente vão ser encontradas todas as quatro características em um único filme, e há filmes estruturais que evitam ou modificam estes elementos usuais"¹⁴³. A frase final atenua o esquematismo quádruplo e a sensação simplificada das características tópicas.

Texto feito no calor da hora, o crítico reconhece: "A publicação inicial deste artigo trouxe-me críticas consideráveis (...). Peter Kubelka considera-se tanto o originador como o mestre da tendência estrutural, notando que ele empregou várias espécies de loops em *Schwechater* e inventou o filme de flicagem com *Arnulf Rainer*. (...) "George Maciunas, do Fluxus, também contestou minha exatidão histórica. Como Kubelka, seu argumento surge de uma leitura equivocada de minhas intenções. Tentei definir e descrever uma tendência predominante dentro do cinema de vanguarda. Ao discutir suas origens, eu me movi a posteriori para dentro da pré-história imediata tanto das formas como da sensibilidade consideradas. Naturalmente, poderia voltar-se mais e mais na história do cinema para descobrir precursores: *Anemic Cinema* de Marcel Duchamp, um estudo de suas espirais rotativas com palavras impressas, que podia ser chamado um distante ancestral de 1926; mesmo o estilo de Lumière, na virada do século, com movimento composto e aleatório para dentro e fora de um único fotograma fixo, implica uma extensão rumo ao estrutural"¹⁴⁴.

¹⁴⁰ Sitney, op. cit. (b), p. 369.

¹⁴¹ Idem, ibidem.

¹⁴² Idem, ibidem.

¹⁴³ Idem, pp. 369-370.

¹⁴⁴ Sitney, op. cit. (a), p. 329.

Ao estampar o rebate de Maciunas (em forma de tabela) a seu artigo, ele afirma que "se nós pensamos os filmes estruturais como proposições cinematográficas numa forma ordenada rigorosamente, os filmes 'Fluxus' seriam tautologias"¹⁴⁵. Entre os reparos e críticas de Maciunas ("dec. 5, 1969": "Some Comments on Structural Film by P. Adams Sitney") mencionemos a que aponta a "terminologia": "O termo Filme Estrutural é semanticamente incorreto, uma vez que estrutura não significa ou implica simples. Estrutura é um arranjo de partes segundo esquema, modelo ou organização ou complexos ou simples. Estruturas complexas: fuga, sonata, forma serial, estática indeterminada do fotograma concreto, molécula do ácido desoxirribonucleico. Estruturas simples: crescendo contínuo, viga de apoio pivô, molécula de hélio, pintura So Sho, Haiku, tom sustentado, etc."; [como] "correção proposta do erro": ("Diagram of Expanded Arts", de G. Maciunas, Film Culture n. 43, 1966) Estruturas Monomórficas (tendo uma forma única e simples; exibindo essencialmente um modelo estrutural), Neo-Haiku. Este monomorfismo tende a atingir o limite da Arte Conceitual, uma da vez que ele enfatiza uma imagem ou idéia de generalização a partir de particularidades ao invés de particularização (arranjo num projeto ou modelo particular) de generalidades. Na Concept-Art, a realização da forma é portanto irrelevante, desde que ela é uma arte na qual o material é conceito (estritamente ligado à linguagem), ao invés de forma particular de filme, som, etc"¹⁴⁶.

Uma observação de Sitney é importante, não só em defesa de sua teoria mas como caráter perspectivo que permite a adaptação ao nosso contexto de estudo: "É uma pena que os filmes que estou discutindo tenham sido confundidos como formas 'simples' ou 'arte conceitual'. É precisamente quando o material toma-se multifacetado e complexo, sem distrair-se da clareza da forma total, que estes filmes tomam-se interessantes"¹⁴⁷. Essa breve afirmação parece apontar a possibilidade de ler os momentos estruturais no panorama brasileiro em sua particularidade. Vemos que, quando os filmes nacionais empreendem uma aventura puramente formal, esta será "contaminada" por intrusões "tipicamente nacionais", "corrompendo" a pureza ileza do projeto de experimentação, matizando a abstração e trazendo ao chão a cor local.

Sitney distingue contenção e prolixidade, mas a eloquência que ele detecta talvez não esteja nas antípodas do culto à brevidade: "Há anos, cineastas-estetas equacionaram poesia e condensação. Nem um fotograma deveria ser 'desperdiçado' (Kubelka ainda diz isso). Os filmes dos quais falo são extensivos ao invés de comprimidos, estáticos ao

¹⁴⁵ Idem, p. 346.

¹⁴⁶ Idem, p. 349.

invés de rítmicos. Nos filmes de Markopoulos, Brakhage, Kubelka e Anger, a informação aparece tão rapidamente que o tempo é condensado, se não obliterado. Snow, Sharits, Wieland, Landow, Frampton, e outros, alongam seus filmes de modo que o tempo vai entrar como um participante agressivo na experiência de visão. Esta é uma mudança radical de tática estética. Nenhuma sobreposição de mecanismos ou processos pode reconciliá-la¹⁴⁶. A última frase, perigoso juízo sumário, não fecha a questão, afinal são modos diferentes de elaborar a experiência temporal. Mas longa duração desenvolve-se no tempo e sua constituição resume-se a elementos mínimos, tanto que recorre a reiteraões e repetições. Talvez seja mais uma diferença de grau do que de forma.

A percepção cinematográfica está organizada mais profundamente sobre o tempo. O espaço é um elemento importante de orientação no processo de identificação e apreensão do fenômeno cinematográfico. Mas é no substrato do tempo, em sua substância dialética de duração, que o cinema tem a oferecer as mais interessantes interrogações. A presença visível de um referencial concreto, a dimensão "real" da imagem, é um dos aspectos que distinguem a experiência temporal do cinema da experiência temporal da música.

Outro índice que Sitney fornece aplicável ao caso brasileiro é: "O filme estrutural tem aparecido em filmografias onde não era para ser esperado. Não fosse por três curtas-metragens de Bruce Baillie, *Gammelion* (1968) de Gregory Markopoulos e *Song 27, My Mountain* (1968) de Stan Brakhage, um caso podia ser feito através da ligação casual entre os cineastas. Estes cinco trabalhos, todos de artistas no meio da carreira, indicam que uma atitude coletiva geral tem emergido. Suas causas e sentidos são obscuros". E: "Talvez a forma poética tenha atingido uma tal sofisticação nos trabalhos complexos de Markopoulos, Brakhage, Anger, Kubelka, e outros (pois certamente suas formas mais se aproximaram dos elementos da poesia neste século do que em qualquer outra arte), que estes cineastas queriam uma nova investigação da imagem pura e do ritmo puro; ou, em outras palavras, eles buscavam incorporar a estética da pintura e da música"¹⁴⁸.

Guardadas as proporções, é um interessante ponto de partida (ou de interrogação) para o contexto deste estudo. O caso nacional oferece outras circunstâncias como tão bem notou Ismail Xavier: os filmes paulistas de vanguarda que não surgiram na esteira da Poesia Concreta ou sob o influxo da Semana de Arte Moderna de 22; o surgimento de um germe carioca, no seio das artes plásticas e em cineastas isolados, etc. Mesmo assumindo, pelo menos por enquanto, que "causas e sentidos são obscuros", o

¹⁴⁷ Idem, p. 329.

¹⁴⁸ Idem, *ibidem*.

diagnóstico pode servir para os casos de Bressane e Omar, que mesmo não estando propriamente "no meio de suas carreiras" quando radicalizaram sua proposta (mas num ponto particular delas: Bressane, pós-Belair, na temporada européia e americana do "exílio"; Omar após um longa-metragem), poderiam estar interessados em investigação nova da imagem pura (ainda mais pelo momento em que se encontravam), isso para não falar numa "estética da pintura e da música" (Bressane evoluiu posteriormente para um refinado pictorialismo não só na citação mas na composição do plano, e o interesse musical de Omar desaguou em sua própria atuação como músico).

Sitney lança um argumento que ecoa em Burch: "Se a grande aspiração freqüentemente não-reconhecida do filme de vanguarda americano tem sido a reprodução cinematográfica da mente humana, então o filme estrutural aborda a condição de meditação e evoca estados de consciência sem mediação; isto é, com a única mediação da câmera"¹⁵⁰. É uma das características básicas dessa espécie de gênero: a reflexão que não se oculta como tal, encapsulada numa fórmula que nós propomos: medi(t)ação.

E Sitney esclarece: "Na arte de Brakhage, a percepção é uma condição especial da visão, mais freqüentemente representada como uma interrupção da continuidade da retina. No cinema estrutural, entretanto, estratégias perceptivas vêm em primeiro plano. É cinema da mente, ao invés de cinema do olho. Poderia a princípio parecer que o mais significativo precursor do filme estrutural fosse Brakhage. Mas isso é inexato. As realizações de Kubelka e Breer, e antes deles os primeiros mestres do filme gráfico, fizeram muito para informar este desenvolvimento recente. O filme estrutural é em parte uma síntese do filme gráfico-formalista e do filme lírico-romântico. Mas esta descrição é historicamente incompleta"¹⁵¹. Para o caso nacional, a indefinição incompleta é útil, exatamente pela interferência e mistura de propósito.

Uma frase de Sitney nos parece constestável (tanto no âmbito que ele estuda como na transposição para este estudo seria inadequada): "O efeito de toda a obra de Breer é cinético, o oposto à qualidade estática do cinema estrutural"¹⁵². Mesmo com premissas estáticas (câmera imóvel, etc.) é inegável a qualidade cinética em filmes como *Back and Forth*, *La Region Centrale*, *Serene Velocity* ou os pioneiros *Schwechater* e *Arnulf Rainer* – e justo Kubelka, que elege a velocidade visual como um dos motores de seu cinema; aqui a montagem propulsiona o movimento através dos fotogramas fixos; Kubelka

¹⁴⁹ Idem, p. 330.

¹⁵⁰ Sitney, op. cit. (b), p. 370.

¹⁵¹ Idem, pp. 370-371.

¹⁵² Sitney, op. cit. (a), p. 329.

chega a dizer que "o cinema não é movimento, é a projeção de imagens estáticas num ritmo determinado de impulsos luminosos"¹⁵³. E nem a justificativa de Sitney, coerente em si mesma (mas discutível), melhora as coisas: "O filme estrutural é estático porque ele não é modulado internamente por considerações evolucionárias. Em resumo, não há clímaxes nestes filmes. Eles são objetos visuais, ou audiovisuais, cuja característica mais extraordinária é sua forma total"¹⁵⁴.

Voltando à "pré-história imediata", continua Sitney: "Ao catálogo de estratégias espaciais do filme estrutural dever ser adicionado o talento temporal de Warhol – duração. Ele foi o primeiro cineasta a tentar fazer filmes que durariam mais que um estado inicial de percepção do espectador. À mera força de esperar, o espectador persistente iria alterar sua experiência diante da mesmice [monotonia] da imagem cinematográfica"¹⁵⁵. E coloca: "O grande desafio, então, do filme estrutural tomou-se: como orquestrar a duração; como permitir à atenção errante que provocasse a consciência ontológica enquanto ela via filmes de Warhol e ao mesmo tempo guiasse esta consciência a uma meta"¹⁵⁶.

Seguindo no rastro histórico, Sitney comenta um "vácuo" que pode servir à estimativa nacional: "O segundo antepassado do cinema estrutural [o primeiro seria Warhol] é Peter Kubelka, que fez o primeiro filme de flicagem, *Arnulf Rainer*, em 1960, e que foi pioneiro em muito do campo estruturalista com seus iniciais filmes mínimos *Adebar* (1957) e *Schwechater* (1958). Não se poderia realmente descrever Kubelka como um cineasta envolvido na tendência estrutural recentemente emergente por várias razões: como um austríaco que criou seus filmes num relativo vácuo (vendo e interessando-se por pouco, exceto a obra de Dreyer, até tarde em sua carreira), ele estaria fora do clima e da mentalidade dos outros; ele está no meio de sua carreira, enquanto os outros, na maior parte, são iniciantes; e a direção de sua obra parece estar longe do estrutural e caminhando para formas mais complexas"¹⁵⁷.

Sitney comenta a obra de Snow, para quem "fazer um filme é questão de 'declarar as questões sobre o filme'"¹⁵⁸: "*Wavelength* usa a metáfora como o fim de uma elaborada porém simples estrutura cujas coordenadas são uma sala e uma zoom [one room e one zoom]"¹⁵⁹. Para ele, "o deão dos cineastas estruturais utiliza a tensão do fotograma-fixo

¹⁵³ Bernardo Vorobow e Carlos Adriano, op. cit.

¹⁵⁴ Sitney, op. cit. (a), p. 344.

¹⁵⁵ Sitney, op. cit. (b), p. 374.

¹⁵⁶ Idem, ibidem.

¹⁵⁷ Sitney, op. cit. (a), p. 328.

¹⁵⁸ Sitney, op. cit. (b), p. 379.

¹⁵⁹ Sitney, op. cit. (a), p. 333.

e algo da flexibilidade do tripé fixo em *Wavelength*¹⁶⁰, pois “uma persistente polaridade molda o filme. Durante todo ele há uma exploração da sala, um longo estúdio, como um campo de espaço, sujeito a eventos arbitrários do mundo exterior enquanto a zoom é recessiva o suficiente para se ver as janelas e a rua. A sala gradualmente fecha por completo seu espaço (durante o dia, à noite, em diferentes emulsões de negativo, em tons de cor, com filtros, e mesmo ocasionalmente em negativo) enquanto a zoom aproxima-se da parede do fundo e da imagem final de uma fotografia sobre ela – uma fotografia de ondas. Esta é a história de uma decrescente área de pura potencialidade. O discernimento de que o espaço, e o cinema, por implicação, é algo potencial, torna-se um axioma do filme estrutural”¹⁶¹.

As bases de mediação levantadas estão num texto de Snow: “Eu queria fazer uma soma de meu sistema nervoso, insinuações religiosas e idéias estéticas. Eu pensava em planejar um monumento do tempo no qual a beleza e a tristeza da equivalência iriam ser celebradas, pensava em tentar fazer uma declaração definitiva de puro espaço e tempo de Cinema, um balanço de ‘ilusão’ e ‘fato’, tudo sobre a visão. O espaço começa no olho da câmera (do espectador), está no ar, então está na tela, então está dentro da tela (a mente)”; continua o diretor: “O filme é uma zoom continua que dura 45 minutos para ir do seu campo mais largo para seu campo menor e final. Foi filmado com uma câmera fixa de uma extremidade de um loft de 80 pés, filmando a outra extremidade, uma fileira de janelas e a rua. O cenário e a ação que têm lugar ali são equivalentes cósmicos. A sala e a zoom são interrompidas por quatro eventos humanos incluindo uma morte. O som nestas ocasiões é sincronizado, música e fala, ocorrendo simultaneamente com um som eletrônico, uma onda de seno, que vai de sua nota mais baixa (50 ciclos por segundo) até sua mais alta (12000 ciclos) em 40 minutos. É um glissando total, enquanto o filme é um crescendo, e um espectro disperso que tenta utilizar as dádivas tanto da profecia como da memória que somente o cinema e a música têm a oferecer”¹⁶².

Sitney lembra que “Annette Michelson vê *Wavelength* como uma metáfora para a própria consciência” e cita “sua eloqüente paráfrase” que “revela a relação do filme com a fenomenologia: ‘Nós estamos prosseguindo da incerteza para certeza, enquanto nossa câmera estreita seu campo, despertando e então resolvendo nossa tensão de perplexidade quanto a sua destinação última, descrevendo na esplêndida pureza deste lento movimento, a noção do ‘horizonte’ característica de todo processo subjetivo e

¹⁶⁰ Sitney, op. cit. (b), p. 374.

¹⁶¹ Idem, p. 375.

fundamental como um traço de intencionalidade. Este movimento constante para a frente, com sua sobreposição, seus eventos passando por dentro do campo vindos de trás da câmera e de volta novamente além dele, delineia a visão de que 'para cada percepção sempre pertence um horizonte do passado, como uma potencialidade de recordações que podem ser despertadas; e para cada recordação pertence como que a um horizonte, à intencionalidade interventora e contínua de recordações possíveis, para ser realizada por minha iniciativa, ativamente até o verdadeiro Agora da percepção'. E como a câmera continua a se mover constantemente para a frente, construindo uma tensão que cresce em proporção direta à redução do campo, nós reconhecemos, com alguma surpresa, aqueles horizontes como definindo os contornos da narrativa, da forma narrativa animada pela temporalidade distendida, girando em torno da cognição em direção à revelação"¹⁶³.

E acrescenta: "Annette Michelson observou que *Wavelength* era um filme destituído de metáforas, que era ele próprio uma grande metáfora da atividade da consciência. *La Région Centrale* carrega essa limitação da metáfora ainda mais adiante; nada pelo que a câmera passa reconhece sua existência, embora tangencialmente; contudo, o filme como um todo metaforicamente descreve a alienação romântica fora da natureza; todos seus movimentos barrocos procuram em vão uma imagem na região central visível que vai iluminar a invisível"¹⁶⁴.

Ele busca apoio, como lhe é próprio, na literatura: "O filme estrutural – e *Wavelength* pode ser a suprema realização da forma – tem a mesma relação com as formas iniciais do filme de vanguarda que o Simbolismo tem com sua fonte, o Romantismo. A retórica de inspiração tem mudado para a linguagem da estética; o heroísmo prometeico entra em colapso na consciência do eu e sua representação mesma toma-se problemática; a busca por uma inocência redimida torna-se uma procura pela pureza de imagens e a captura do tempo"¹⁶⁵. Lembramos a observação feita anteriormente: é curioso que o referencial da pintura não esteja mais presente no cinema experimental dos anos 60.

Sitney cita uma carta de Snow: "Como movimento das implicações de *Wavelength*, *Back and Forth* tenta transcender através do movimento mais do que da luz. Haverá menos paradoxo e de um certo modo menos drama que em outros filmes. É mais 'concreto' e mais objetivo. *Back and Forth* é escultural. É também um tipo de demonstração ou lição em percepção e em conceitos de lei e ordem e sua

¹⁶² Idem, ibidem.

¹⁶³ Idem, pp. 378-379.

¹⁶⁴ Idem, p. 384.

¹⁶⁵ Idem, p. 379.

transcendência. Representa (em) uma sala de aula. Penso que vai ser visto como a apresentação de um relacionamento imagem-espectador diferente, possivelmente novo. Meus filmes são (para mim) tentativas de sugerir à mente certo estado ou certos estados de consciência. Eles são semelhantes a drogas neste aspecto. *Back and Forth* será menos comentário e sonho que os outros. Você não está dentro dele, ele não está dentro de você, você está ao lado dele. *Back and Forth* é escultural, porque a luz representada é para ser exterior, ao redor do sólido (parede) que torna-se transcendido, espiritualizado pelo tempo-movimento, enquanto que em *Wavelength* ele é mais transcendido pelo tempo-luz"¹⁶⁶.

Sitney menciona ainda outro cineasta estrutural: "Um conjunto de filmes de Ernie Gehr, *Wait* e *Moments* (1968) e *Serene Velocity* (1971) (...) são estruturados em variações rítmicas da exposição do tipo de filme [film stock] a fontes de luz fixa"¹⁶⁷. E adverte: "Brakhage tem, é claro, usado variações na exposição como elementos formais de um filme, mas até onde eu saiba, Gehr merece o crédito por usar primeiro as diferenças de exposição como material primordial de um filme inteiro e por compor com os números-f (tempos de exposição do diafragma) como um instrumento rítmico"¹⁶⁸.

É num filme de Ken Jacobs que Sitney vê a questão da dilatação temporal e premissa histórica ser colocada (não sem coincidência, em filme que trabalha antigo material de arquivo, um "found footage film"): "Em *Tom, Tom, The Piper's Son* (1969) o princípio de alongamento ao invés de condensação – o dilema estético do filme estrutural – encontra sua mais clara demonstração. É quase como se o filme pretendesse provar de uma vez por todas os postulados da crítica formalista russa, onde a teoria do cinema estrutural tem suas origens históricas. Victor Shklovsky escreve em *Art as Technique* (1917):

'Nós encontramos em toda a parte a marca registrada da arte, isto é, nós encontramos material obviamente criado para remover o automatismo da percepção; o propósito do autor é criar a visão que resulta desta percepção desautomatizada. Um trabalho é criado "artisticamente" de modo que sua percepção é impedida e o maior efeito possível é produzido através da lentidão da percepção.

'A técnica da arte é fazer objetos 'não-familiares', fazer formas difíceis, aumentar a dificuldade e a extensão da percepção porque o processo de percepção é um fim estético em si mesmo e deve ser prolongado. A arte é um meio de experimentar a artificialidade [artfulness] de um objeto; o objeto não é importante"¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Idem, p. 381-382.

¹⁶⁷ Sitney, op. cit. (a), p. 334.

¹⁶⁸ Idem, ibidem.

¹⁶⁹ Idem, pp. 335-336.

E conclui, mais uma vez permitindo a analogia com nosso objeto "não-identificável": "Por causa da diretividade do mecanismo que ele emprega, *Tom, Tom, The Piper's Son* deve ser considerado dentro da sensibilidade estrutural, apesar da tendência de Jacobs romper as formas de todos os seus filmes"¹⁷⁰. Seria essa tendência (flexível) de ruptura dentro de uma estrutura o que poderia talvez caracterizar o caso brasileiro.

Analisando a flicagem como eixo do filme (uma das características que determinou), Sitney escreve: "Ao fazer *The Flicker* (1965), Tony Conrad trouxe uma nova clareza ao *Arnulf Rainer* (1958-60) de Kubelka, que ele não tinha visto. Ambos filmes são montagens de ponta preta e ponta branca; o de Kubelka é melódico e clássico, com rompimentos de fraseado, pausas e explosões; o som, ruído branco e silêncio, é também sinfônico, às vezes sincrônico com a imagem, mais freqüentemente sincopado; Conrad construiu um longo crescendo-diminuindo com uma única rajada de zumbido estereofônico na trilha sonora"¹⁷¹. Segundo ele, "Kubelka postula *Arnulf Rainer* como o pólo absoluto de 'articulações fortes', a colisão em fração de segundos de opostos, preto e branco, silêncio e som branco. Em *The Flicker*, Tony Conrad ampliou essa técnica a uma área de cinema meditativo ao orquestrar transições suaves entre a dominância branca e a dominância preta e ao conservar sua trilha sonora penetrante em um nível constante. Ressentindo-se da modulação interna de *Arnulf Rainer*, *The Flicker* usa a velocidade agressiva do efeito flicagem para sugerir um êxtase revelatório ou uma mudança muito gradual"; e continua: "Quando Paul Sharits fez as primeiras flicagens coloridas – *Ray Gun Virus* (1966) e *Piece Mandala/End War* (1966) – ele suavizou demais as articulações fortes inerentes. Cores puras quando rapidamente cintilam uma após a outra tendem a se misturar, empalidecer, e guinar em direção ao branco. À época em que fez *N:o:t:h:i:n:g* (1968) ele aprendeu como controlar estas mudanças evidentes e agrupar suas explosões de cores em frases maiores e menores (...)"¹⁷².

Sitney conclui: "Tanto Conrad como Kubelka tem trabalhado com a energia primitiva fundamental do princípio da flicagem, e é óbvio porque eles usaram o filme preto-e-branco para esta tarefa. Paul Sharits fez três filmes de flicagem coloridos, sensíveis, mas sem o poder extático ou de *The Flicker* ou de *Arnulf Rainer*, mas ele tem feito mais que seus predecessores em desenvolver o potencial formal do filme de flicagem"¹⁷³. E ainda: "Em essência, há somente três filmes de flicagem de importância, *Arnulf Rainer*, *The Flicker* e *N:o:t:h:i:n:g*. O primeiro é o mais dinâmico e inventivo. O segundo é uma

¹⁷⁰ Idem, p. 336.

¹⁷¹ Idem, p. 343.

¹⁷² Sitney, op. cit. (b), p. 386-387.

¹⁷³ Sitney op. cit. (a), p. 344.

esplêndida extensão (quem daqueles que conhecesse o filme de Kubelka teria pensado que fosse possível?) na área do cinema meditativo. Em termos dos temas discutidos aqui, é o *No:t:h:i:n:g* de Sharits que abre o campo para o filme estrutural com uma base de flicagem¹⁷⁴.

Sitney discute outro filme emblemático: "Em *Film in which there appear sprocket holes, edge lettering, dirt particles, etc.* (1966), George Landow derivou sua imagem de um filme-teste comercial, originalmente nada mais que uma garota olhando para a câmera (um piscar de seus olhos é o único movimento), com um espectro de cores ao lado dela. Landow teve a imagem recopiada de modo que a garota e o espectro de cores ocupassem somente uma metade do quadro, a outra metade do qual é constituída de perfurações enfeitadas com números e letras de borda rapidamente cambiantes, enquanto que na extrema direita, metade da cabeça da garota aparece de novo". (...) Quando a banda de filme estava para se tomar *Film in which*, Landow instruiu o laboratório para não limpar a sujeira do filme e para fazer uma emenda transparente que escondesse as repetições. O filme resultante, um found object ampliado para uma estrutura simples, é a essência do cinema minimal. A face da garota é estática – talvez um piscar seja vislumbrado; as perfurações não se movem mas oscilam levemente enquanto o sistema de inscrições de borda cintilam ao redor delas. Mais ao fim do filme a sujeira começa a formar padrões de tempo, e o filme termina¹⁷⁵.

Retomando uma idéia sugerida ao redor de Snow (mas que poderia ser aplicada a qualquer filme estrutural realmente compenetrado nessa investigação, apesar de seus métodos rituais), Sitney escreve: "Vários cineastas estenderam suas aspirações para um cinema não-mediado que iria diretamente refletir ou induzir estados da mente, e que primeiro gerara o filme estrutural, numa forma participatória dirigida às faculdades lógicas e de tomada-de-decisão do espectador. George Landow e Hollis Frampton foram os mais significativos cineastas a abarcar a transição do modo estrutural ao modo participatório. Esta mudança marca uma evolução dentro do filme estrutural. Ela não surge de uma revolução tão fundamental como aquela de outros momentos históricos que discuti, tais como o filme transe, o filme lírico, o filme mitopoético, ou o próprio filme estrutural"¹⁷⁶.

Antes de definir a "função desestabilizadora", Sitney relata: "Pouco antes de embarcar no filme serial, Frampton completou seu melhor trabalho até hoje, *Zorns Lemma* (1970). Este filme é dividido em três seções: uma leitura inicial sem imagens do Bay State

¹⁷⁴ Idem, p. 345

¹⁷⁵ Sitney, op. cit (b), p. 390.

Primer; uma longa série de planos mudos, cada qual de um segundo, com signos fotografados, montados de modo a formar um alfabeto latino completo; e finalmente um único plano de duas pessoas caminhando através de um campo coberto de neve e afastando-se da câmera ao som de uma leitura em coro¹⁷⁷.

Segundo ele, "*Zorns Lemma* toma seu título da teoria do conjunto, onde parece que 'todo conjunto parcialmente ordenado contém um subconjunto máximo totalmente ordenado'. As unidades de um segundo cada, o alfabeto, e as imagens de substituição são conjuntos ordenados dentro do filme. Nossa percepção do filme é uma participação na descoberta da ordenação"; pois "um filme como *Zorns Lemma* deve acontecer de uma pré-concepção elaborada de sua forma. Esta espécie de pré-concepção é radicalmente diferente do organicismo de Markopoulos, Brakhage, Baillie¹⁷⁸.

Votando à extração literária: "Na cadeia elaborada de ciclos e epiciclos que constitui a história do filme de vanguarda americano, a estética Simbolista que animou os filmes e as teorias de Maya Deren retorna, com uma ênfase radicalmente diferente, no cinema estrutural. Embora sonho e ritual tenham sido o íoco de sua atenção, ela advogava um abrandamento do momento de inspiração e uma conquista do inconsciente, um processo que ela associava ao Classicismo. Os cineastas que a seguiram perseguiram as metáforas de sonho e ritual através das quais ela definiu o cinema de vanguarda, mas eles permitiram que uma fé romântica no triunfo da imaginação determinasse suas formas de dentro. Desta submissão estética cresceu o filme transe e o mitopoético. Quando o cinema estrutural repudiou o credo de que o filme aspira à condição de sonho ou mito, ele retomou a uma estética simbolista que Deren definiu, e, encontrando novas metáforas para a experiência cinematográfica com a qual se formam os filmes, ele reverteu o processo anterior de modo que uma nova imaginação surgisse das injunções da forma¹⁷⁹.

Sitney vê Frampton como um coágulo crítico (paradoxo paroxista, como poderíamos falar de alguns momentos brasileiros) no estilo estudado: "O caso mais crítico da ambigüidade da definição do filme estrutural surge de uma consideração da obra de Hollis Frampton, (...) o raro exemplo de um cineasta intelectual (...). (Isto não é para denegrir o intelecto de muitos cineastas inteligentes. Eu estou distinguindo inteligência do compromisso particular em abstrair formulações caracterizadas pelo epíteto 'intelectual') Por causa da consciência crítica da função de sua própria obra dentro dos

¹⁷⁶ Idem, p. 392.

¹⁷⁷ Idem, p. 394.

¹⁷⁸ Idem, p. 397.

¹⁷⁹ Idem, ibidem.

contextos da história do filme e da arte moderna, ele tem feito filmes que são especialmente difíceis de caracterizar, o que é certamente de seu crédito e mérito¹⁸⁰.

É neste cineasta que ele vê coisas que foram sugeridas como impossíveis ou inviáveis nas reflexões de Burch e Bordwell, no que se refere à aplicação estrutural-musical: em filmes como *Artificial Light*, "a frase filmica funciona como uma série de tom na música dodecafônica e na composição serial"¹⁸¹, não sem dizer que "Brakhage tem trabalhado com repetições e variações numa ordem serial mais que qualquer outro cineasta em seu épico *The Art of Vision* (1960-65)"¹⁸².

É ainda neste mesmo artista que Sitney vê outra premissa de Burch e Bordwell rebatida: "Frampton ama uma hipótese escandalosa; seus filmes, todos eles, tomam a forma de fórmulas lógicas. Geralmente, a lógica que ele invoca é aquela do paradoxo – uma tendência modernista que encontra seu apogeu literário nos contos de Jorge Luis Borges. Numa palestra recente no The Millennium em Nova York, Frampton lançou a hipótese de uma alternativa atemporal para a história do cinema, ilustrada por uma seqüência de seus trabalhos. Com *Artificial Light*, que não foi terminado a tempo para aquela palestra, ele desafia a fase histórica mais nova do cinema formal, o filme estrutural"¹⁸³.

E novamente encontramos o filme paramétrico-estrutural na encruzilhada com a história (como vimos a assertiva de Bordwell, ao final do capítulo anterior). Sem cair em proselitismos, parece que o chamado "cinema experimental" seria o mais adequado e aparelhado para redefinir a própria história do cinema.

Vale ler como mote enigmático a gazua de Wittgenstein: "A forma é a possibilidade da estrutura"¹⁸⁴. Se cabe no axioma do filme estrutural, sua proposição inversa também: "A estrutura é a possibilidade da forma".

Extraídas de obra que investiga a noção de "representação" e os jogos relacionais entre pensamento, linguagem e realidade, estas idéias colocam a definição de Sitney em outra perspectiva e problemática. No cinema estrutural, forma e estrutura são elementos essenciais na equação de operações mentais e sensorias da percepção filmica. A desdiferenciação dos termos e conceitos sugere mais que um inextricável intercâmbio, é a possibilidade de sentido (ou não).

¹⁸⁰ Sitney, op. cit. (a), p. 346-347.

¹⁸¹ Idem, p. 347-348.

¹⁸² Idem, p. 348.

¹⁸³ Idem, ibidem.

¹⁸⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (São Paulo, Edusp, 1993), p. 141.

Cap. 4 Ilações e Conjunções

Ao longo dos capítulos anteriores, gradualmente fomos fazendo referências ao cinema nacional, apontando questões dentro do objetivo deste estudo. Perfazendo o trajeto (em escala crescente de menções a cada tronco genealógico do corpo teórico), vamos tentar aqui organizar essas indagações e reflexões.

O trio teórico aqui reunido nunca foi aplicado em conjunto ao cinema brasileiro. Por ordem de apresentação neste estudo, vamos comentar as teorias num quadro conceitual que faça diálogo com filmes produzidos no Brasil, buscando referências e ressonâncias.

As prerrogativas paramétricas de Burch surgem num momento de inquietação no cinema brasileiro. Isso não significa que os filmes produzidos naquela época tenham recebido seu influxo teórico, pois elas eram ignoradas no Brasil e o foram até finais dos anos 80.

O que se sugere aqui é uma sintonia das preocupações teóricas no pensamento de ponta e as realizações práticas do cinema brasileiro num certo momento. Este foi o da virada 60 / 70, do que se chamou (rótulo errôneo para alguns dos cineastas do movimento) Cinema Marginal, na rebeldia visceral da geração que se "insurgiu contra" o Cinema Novo.

As teses de Burch forneceram estilhaços inconscientemente aos jovens iconoclastas, que podem ser conjecturados posterior e retroativamente. O ponto crucial no nervo de tensão é o conceito de Burch das "estruturas de agressão". As estratégias acionadas por Bressane, Reichenbach, Tonacci, Sganzerla, carregaram de dilaceração e impacto a radical experiência cinematográfica nacional de então.

O próprio impulso "existencial" que moveu o comportamento daquela geração guarda certa afinidade (descontadas as variáveis e coordenadas) com a vocação engajada e o manifesto intencional de imanência propugnados por Burch. Também foram esses filmes de ruptura que questionaram mais a fundo a enunciação e o estatuto da imagem e as regras gramaticais do cinema.

Em Bressane, encontramos em determinados e importantes momentos a disposição de parâmetros tal como formulada por Burch: a duração das pontas, o *black-leader*, o plano final (*O Anjo Nasceu*). Vemos as idéias de mal-estar (no tema e no tratamento), acaso, explicitação do aparato, formato de variações (filmes da Belair). Até a postura do "filme ritual" podemos encontrar na interpretação do elenco.

Como já afirmamos, a coincidência de Bordwell reside na constatação (pertinente ao

contexto nacional) de que o cinema paramétrico, modalidade de narração rara e controversa, aplica-se a cineastas e filmes isolados e fugidios. Outro dado evidente é o da configuração do syuzhet (a organização dos eventos na diegese) e a proeminência do estilo desviante da norma.

Um filme como *O Rei do Baralho*, de Bressane (que será discutido à parte), aqui é exemplar. Filmes do mesmo autor, produzidos nos anos 70 e 80 (*Memórias de Um Estrangulador de Louras*, *A Agonia*, *Tabu*), articulam as noções de serialismo e, curiosamente (para efeito deste estudo), colocam a música em plano privilegiado (os parâmetros musicais foram a fonte e a referência centrais para a abordagem de Bordwell e Burch).

Outra idéia de Bordwell pertinente na leitura dos filmes brasileiros é a definição das "opções ascética ou esparsa e repleta" com as quais um filme codifica seus procedimentos. Por seu percurso e propriedade, os filmes nacionais contemplam a diversidade aditiva de posturas numa ordem de permutação dispersiva (*Cinema Inocente*, *Brás Cubas*, *Sermões*).

Nos filmes de "exílio" de Bressane, como *Memórias de Um Estrangulador*, *Amor Louco*, *Lágrima Pantera*, acentua-se o teor ascético, com a estruturação geométrica da narrativa, naquilo que Bordwell afirma como subordinação do syuzhet a uma configuração de parâmetros impessoal e imanente.

Na fase mais recente da obra de Bressane (*Sermões*, *O Mandarim*, *São Jerônimo*) vemos acentuada uma tendência descrita por Bordwell, a da interação (e igualdade de valor) entre estilo e syuzhet. Como também já mencionamos, o caso Godard, estudado por Bordwell, fornece subsídios mais explícitos para o panorama brasileiro.

O modelo de "filme estrutural" proposto por Sitney é o modelo mais rarefeito, em eco e exemplo, no cinema nacional. Foi justamente Ismail Xavier quem detectou os dois únicos momentos (ou talvez os mais enfáticos) de manifestação dessa tendência: um é a seqüência de *Bang Bang*, de Tonacci, em que a imagem da banda sonora se projeta ao largo da imagem da estrada; outro é um filme inteiro, o primeiro feito no Brasil em consonância (e dissonância) com a categoria "estrutural", *Remanescências*, comentado por Ismail em palestra no evento "ArteCinema", realizado em dezembro de 1997 no Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro).

Um dado que Sitney aponta, relevante para o contexto nacional, é a observação de que o teor estrutural surgiu pontualmente no meio da obra de cineastas já com um estilo pessoal definido e desenvolvido, às vezes em filmografias inesperadas.

A importância que Sitney dedica ao parâmetro "tempo" é outro elemento importante

na avaliação dos filmes nacionais aqui mencionados (como nas já citadas durações de pontas e planos). Mas é muito difícil haver no cinema brasileiro aquele puro e "verdadeiro Agora da percepção" encetado pelo filme estrutural. Um dos vértices característicos (a flicagem) sofre um irônico desvio por essas paragens, como se pode ver no filme *Vocês*, de Omar, a ser analisado mais adiante.

Se faltam aqui os procedimentos estruturais e seriais mais radicalmente extremos e depurados, como os de um Kubelka ou de um Snow, também não vamos encontrar as equações mentais de um Frampton.

A necessidade de combinação das três teorias evidencia a própria complexidade do objeto, refratário e arredio. No ato de concatená-las, num mesmo compósito, tendo como objetivo a moldura nacional, percebe-se o quanto há de eficaz e e o tanto que há de insuficiente na empreitada mediadora.

Como Ismail Xavier notou, na mesma palestra já citada, é curiosa essa lacuna justamente num país que tem forte tradição de vanguarda na literatura e nas artes plásticas – e o lapso na Paulicéia é mais ainda estranho, por esta ser a terra do Modernismo de 22, mas, principalmente, pátria da Poesia Concreta, singular matriz experimental, que irrompeu nos anos 50 e mantém-se atuante em décadas seguintes.

Mas este é um tema ambicioso e complexo (uma tese sobre um objeto ausente), que pensamos em deixar talvez para um trabalho futuro.

Um aspecto a salientar é o caráter não-totalizante e não-teologizante do compósito de teorias. Admitimos a irreduzibilidade do objeto e buscamos uma abordagem que faça delinear e não tanto definir: manter o enigma da imagem. A metáfora e a alegoria sublimam o vazio de sentido imediato ao preservar a "kinestesia".

Deixar intacto o mistério, não banalizar o enigma da imagem, manter o sentido em sua inteireza irreduzível é viabilizar a imaginação criadora e crítica. Em sua potência poética e fenomenologia intransferível, é a indeterminação e a abertura polissêmica que desestabilizam a posição tranquilizadora.

Caberia aqui apenas uma ressalva sobre uma eventual sensação árida na leitura deste texto, algo que se assume e que talvez não seja possível remediar. A aridez é própria do tripé teórico (não apenas do objeto, mas da escritura mesma que se debruça sobre ele): Burch elege o que há de mais árido no contexto francês, Bordwell circunscreve o que há de mais árido do cinema moderno de autor e Sitney é o "scholar" do pensar árido e matemático que categoriza o paroxismo em aridez dentro do filme underground (a vertente estrutural").

Parte II Momentos Pontuais e Dispersos

Nesta parte da dissertação, procuramos levantar alguns momentos de incidência da vertente paramétrico-estrutural em filmes brasileiros realizados por Julio Bressane, Arthur Omar, Andrea Tonacci e Caetano Veloso.

Por estes momentos, poderíamos notar até que ponto (em que medida e de que modo) há a existência dos procedimentos paramétrico-estruturais em pontos específicos do cinema brasileiro.

O modo de busca e o formato de seu resultado espelham a natureza do objeto. Rastro de momentos, pontos de inflexão, reticências.

A enunciação de planos e seqüências em categorias de catalogação, como índice de iniciativas ou catálogos de recursos, tem algo do inventário estético realizado pela postura paramétrico-estrutural. Se forem computados os procedimentos formais e radiografadas suas manifestações desde o interior dos filmes, trazendo-os para uma posição ainda mais distanciada do que a exigida por sua natureza, ou seja, no âmbito da exposição classificatória, encontraremos provavelmente o mesmo esqueleto de taxidermia próprio do processo de concepção e organização do material feito pelo cineasta no momento de elaboração de sua obra.

Mas por serem aqui colocados como momentos e incidências, não se pense que são momentos estranhos ou despropositados nos filmes. A caracterização de momentos tenta ressaltar o caráter episódico de uma radicalização maior dentro de um projeto já por si mesmo radical (na trajetória individual dos artistas e na trajetória geral do cinema brasileiro). Esses momentos estão afinados seja com a estrutura do filme em questão, seja com o estilo pessoal do cineasta.

Os filmes brasileiros escolhidos cobrem um período que vai de 1969 a 1999. Neste arco, há mais claramente uma história do estilo individual de determinados artistas do cinema do que uma história geral de estilos do filme nacional.

De Bressane, tomamos momentos dos filmes: *O Anjo Nasceu, Matou a Família e Foi ao Cinema A Família do Barulho, Barão Olavo, O Horrível, Cuidado Madame, Memórias de Um Estrangulador de Louras, Amor Louco, O Rei do Baralho, A Agonia, Cinema Inocente, Tabu, Brás Cubas, Sermões, Miramar, O Mandarim, São Jerônimo.*

De Omar, tomamos momentos dos filmes *Congo, Tesouro da Juventude, Vocês, Ressurreição.*

De Tonacci, tomamos um momento do filme *Bang Bang.*

De Caetano Veloso, tomamos momentos do filme *O Cinema Falado.*

Cap. 1 Parâmetros, Séries e Estruturas: Recorrências Rastreadas

O que faz com que certo procedimento técnico-formal se transfigure em "parâmetro estrutural"?

É justamente a emancipação do parâmetro estrutural da linguagem cinematográfica em relação à ação diegética. É esta trans-configuração, que, de mero acessório à carpintaria narrativa, passa a ser viga-mestra em processo na construção revelada-e-exposta como tal. A peça não é apenas mais uma rosca ou parafuso na engrenagem da transparência narrativa; é o que faz girar e penetrar (em geral, problematizando o conforto apreensivo) a estratégia do discurso, se descolando de sua função mais imediata admitida pela convenção clássica. Às vezes, o recurso parece integrado ao propósito narrativo da convenção, mas dentro dos propósitos do filme experimental parece querer se libertar de qualquer outro que não seja a pura experiência do gesto e do conhecimento, o prazer da experimentação e da escritura do texto. Os parâmetros se projetam (se libertam?) de sua trama diegética e adquirem estatuto próprio, mais importante que a própria "história" que narram, significando por seu valor de estrutura.

No caso brasileiro, são quase remotos os filmes que assumem este viés *tout court*, ao longo de um mesmo filme. Vale dizer que na filmografia selecionada para a pesquisa, em geral os filmes comentados pertenceriam mais à classificação estrita de Burch ou de Bordwell, que considera "paramétricos" os filmes de Bresson (*Pickpocket*, 1959) e Godard (*Viver a Vida*, 1962). Godard merece um capítulo à parte da "narração paramétrica"; poderíamos entender este "cisma" Godard pela radicalização que ele faz de certos pressupostos paramétricos que Bordwell detectou aclimatados à narração bressoniana. Nesta faceta de ruptura, os filmes brasileiros (de Bressane, Tonacci, Omar, Caetano) inscrevem-se, segundo o esquema de Bordwell, num tipo de narração que não se contenta com as premissas da narração clássica, e contempla a vertente mais "formalista" do cinema moderno, entendido aqui, de modo geral, como o "cinema de arte / de autor" inserido no quadro "industrial" de produção. Mesmo com desvios formais e por mais que esteja pleno de invenções, é parte dos padrões de produção convencional. Pensar o que significa, por exemplo, o *underground* americano ou o filme estrutural nesse contexto mais amplo, que engloba, além da ruptura artística e estética, práticas sociais de produção, distribuição e exibição, ajudaria a entender as diferenças entre "cinemas de autor" em faixas, graus e contextos os mais diversos.

Num primeiro estágio, levantamos momentos isolados ao longo de certos filmes que apontam para uma configuração destes procedimentos. Por serem isolados, esses

momentos não chegam a elaborar uma estratégia interna deliberadamente adotada como único princípio organizador de um único filme. A recorrência, no entanto, aponta para uma tensão que atravessa os filmes e sugere a possibilidade de existência desse princípio, não estranho ao conjunto do filme em questão.

Não atingindo uma necessária coesão interna à própria obra (quanto à determinação estrita de um princípio, exigência que elegeria parâmetros e estruturas como reguladores e organizadores de sua fatura), mas surgindo como instâncias poderosas em seqüências específicas, esses momentos escapam de ser mera recorrência estilística (traço conjectural do autor ao longo da obra) para assumir um dado elementar num patamar mais elevado – o de formação de uma consciência formal. Portanto, devemos deixar claro o caráter embrionário (sugestivo e potencial) apontado aqui. Os momentos exemplificados sugerem a abordagem paramétrico-estrutural, como irrupção pontual, forte, pertinente à obra do cineasta, mas não como estratégia plenamente adotada.

Pensamos, no entanto, ser um percurso oportuno, pois permite uma primeira aproximação didática a este conjunto de formas, aplicado a uma filmografia brasileira. Esses momentos serviriam como uma espécie de teste prático, ocasiões e ocorrências que se prestariam à verificação, num estágio ainda inicial, encetada pela dissertação.

Os momentos poderiam ser vistos como pequenos filmes dentro dos filmes. Seu rastreamento tem por função promover um ensaio de reconhecimento, um exercício de exame, uma tentativa de abordagem a partir de recorrências que, constatadas como existentes em um determinado filme, problematizam sua incidência, e justificariam uma eventual acepção no mais pleno sentido do termo.

O último capítulo desta parte visa tratar exatamente dessas configurações, digamos, "incompletas" (sob os critérios dos termos propostos), mas fecundas, a partir de certos filmes. Busca apontar os elementos divergentes do projeto paramétrico-estrutural e indagar possíveis razões para a configuração desses preceitos numa chave específica.

Na parte seguinte, veremos alguns filmes que trazem a autonomia dos parâmetros como uma reiteração interna à própria estrutura do filme, sugerindo outras dimensões conceituais e interessantes deslocamentos estéticos, re-arranjando instâncias projetuais complexas.

Dividimos os parâmetros em visuais e sonoros apenas para facilitar a descrição. Pela própria configuração do "paramétrico-estrutural", os aspectos visuais e os sonoros aparecem, por vezes, absolutamente inextricáveis. Imagem e som estão intimamente relacionados e formam um todo único. A classificação de determinada seqüência numa

ou noutra categoria indica um privilégio determinante do visual ou do sonoro sobre o outro aspecto, apenas num critério didático de evidência (ou peso da presença ostensiva), mesmo que a escolha deste determinado aspecto seja discutível.

No caso da menção dos procedimentos estudados dentro da obra de Bressane, cabe dizer que não se trata de um levantamento exaustivo (pois muitos são recorrentes ao longo de seus filmes e até insistentes, como a duração das pontas), mas qualitativo. O caso Bressane pode ser ilustrativo dessas tensões entre um "cinema paramétrico" (Bordwell) e um cinema "paramétrico-estrutural-serial" (Bordwell-Sitney-Burch), tensões problemáticas que, em outra medida e em outro tom, vão estar presentes na obra de Omar.

Os capítulos seguintes desta parte levantam momentos em que incide a tendência "paramétrico-estrutural". Ao falarmos em "momentos isolados" devemos ter em mente que são "isolados" pelos critérios de rastreamento de referências ao longo da obra, mas esses momentos podem estar integrados ao projeto estético do filme e do autor.

O destaque desses momentos deve sempre ter em conta o contexto de onde foram extraídos, ou seja, como uma tática de uma estratégia maior que se dá no corpo geral do filme, segundo regras específicas, embora nem sempre deliberadas. Não é nosso objetivo definir aqui as implicações que estes "momentos" possam ter na narrativa de um determinado filme como um todo.

Partimos do pressuposto de que se trata de um filme pertencente a uma obra, e que tanto filme como obra geral guardam afinidades com o projeto experimental, e que o viés "paramétrico-estrutural" seria uma qualidade a mais. Os momentos formariam coagulações dissonantes num esquema já dissonante (ou filmes-dentro-do-filme). As divisões em parâmetros talvez afigurem-se um tanto esquemáticas (embora seja próprio da teoria este "esquematismo"), mas talvez permitam tornar mais evidentes a decupagem do fenômeno.

Os exemplos apontados não esgotam os momentos de incidência de um certo parâmetro em determinado filme. Não se pinçaram todos os momentos existentes, apenas um ou alguns dos mais emblemáticos, tomados indicativos, e num tom circunstancial. Por exemplo, além do plano do muro mencionado em *O Anjo Nasceu*, outros momentos do filme problematizam o parâmetro da "duração das pontas". Ou no exemplo do parâmetro "música" (ou de "ritmo"), é óbvio que estamos longe de satisfazer a questão com apenas os filmes de Bressane citados, pois a música é um referencial dominante e fundamental em sua cinematografia, que estenderia até os limites. Só este tema musical mereceria talvez uma dissertação específica.

Cap. 2 Parâmetros Visuais: Movimento da Lente

a. *O Anjo Nasceu* (1969)

O final do filme de Bressane mostra um longuíssimo plano de uma estrada vazia. Após o letreiro sobreposto ao plano da estrada e o fim do baião de Luiz Gonzaga, volta a afinação musical e a zoom gratuita, no horizonte ralo da imagem desfocada, ressaltando, como disse Ismail Xavier, na "disfunção" desse parâmetro, que ironiza a teleologia e o sentido apontado pelo movimento. É ainda complementação visual ao engasgue sonoro do final de *Matou a Família*, realizado simultaneamente a este filme.

Dentro da "história" do filme, a estrada final pode até ter um sentido (o grito derradeiro, o gesto final sem redenção), no trajeto desgarrado e condenado dos personagens. O plano tem uma forte conotação alegórica, dentro da ideologia teleológica e do contexto do cinema brasileiro à época (o mito da estrada no Cinema Novo, etc.). Mas, mesmo assim, o plano carrega uma forte conotação estrutural (guardadas as diferenças, até mesmo de obsessão com os passos de uma lente zoom, este plano de *O Anjo Nasceu* é um virtual (menos metódico, mais brutalista, e tão forte quanto) antecessor de *Serene Velocity*, pois a estrada transforma-se (após a débil zoom) em rala e indefinida mancha visual, textura-emulsão material. E isto é uma das especificidades do caso nacional mas também uma prova do vigor que o parâmetro estrutural pode adquirir, por si, se for confrontado a um outro contexto mais amplo.

O baião dá a coloração melancólica (cor local?), mas, ao contrário de procedimento *mainstream* referente a trilhas musicais, ele toca na íntegra. E a imagem, plano fixo e estático, existe durante sua execução e para além dela. A entrada dos acordes de orquestra em afinação, precedendo a zoom, pode ser indicativo de algum outro tipo de movimento. O caos sonoro prepara (como em música, uma pausa ou silêncio prepara a nota seguinte, a chamada "pausa geral") o movimento da zoom, cujo destino aponta a tela rala, a película em sua constituição material, emulsão de cristais projetada.

b. *Memórias de Um Estrangulador de Louras* (1971)

O plano próximo do ralo dourado do banheiro do estrangulador, por onde escoar a água, ecoa a garganta das estranguladas e o ato do criminoso lavar as mãos. Num acorde climático da música de suspense, a zoom aproxima-se mais do ralo, quase desfocando-o. Dentro da trama, que acumula clichês de filmes do gênero, o plano brinca com a concepção de clímax derrisório (ou gratuito, como no exemplo do filme anteriormente citado), de tensão no banal, de paródia esvaziada e meta-crítica. Ainda é

lugar referencial para o personagem principal, flagrado em vários momentos no refúgio cotidiano da casa, em planos invariavelmente longos acompanhados de música (rock, clássico, na cozinha, na latrina). Inclusive pela cena em que ele lava as mãos, o ralo estaria dentro de uma certa pertinência circunstancial-diegética. Mas o ralo é enquadrado (e montado) de tal modo que sua imagem já traz estranhamento, que se torna mais contundente com a zoom, movimento da lente que não faz avançar nenhum sentido além de si mesmo, da sensação imediata produzida pelo choque (relação) entre o movimento da zoom e o momento do acorde lancinante.

de Claudia Andrade (1972)

A câmera segue o personagem principal por uma caminhada e está para nós. De repente a câmera para, e a sequência se desloca. Depois de alguns segundos de silêncio de câmera, não há mais movimento pela câmera e após se o mesmo movimento de todo o corpo. Como uma tensão que pode parecer não resolvida da câmera e movimento dos personagens. A montagem antecipa a conclusão.

[continua a r]

A câmera se movimenta no mundo é uma figura da linguagem do cinema literário. Não sempre com intencionalidade mesmo que efetiva, por isso não pode ser uma construção de referência na realidade com vistas à construção de um processo documental.

O que se vê nas imagens fixas da câmera é a câmera como uma testemunha por uma função fixa. De que modo se vê, não é porque a presença do sujeito ainda possui um caráter de presença na hora da imagem. No fundo, a câmera quer dizer que a presença da câmera é uma presença que o mundo documental tem que parar a cada instante de caminhada em direção e resolve isso parada por si, enquanto.

A câmera adquire movimento, mas seu funcionamento não é mais aquele de câmera analógica do O Ano da Morte e da Vida e Família que tem de compreender o mundo "realista", mas para não ficar de câmera no meio da realidade em outras palavras, segue documental convencional de filmes literários, quando a presença é sempre no lugar do sujeito e possui presença não como de um sujeito documental.

A câmera não se movimenta porque quer se libertar de sua função fixa (filme de personagem) para estar sempre presente, movendo-se em direção por sua lente, ou simplesmente como um de computadores humanos. A câmera parece "simplesmente" em

Cap. 3 Parâmetros Visuais: Movimento de Câmera

a. *Barão Olavo, O Horrível* (1970)

A câmera, que acompanhava Helena Ignez num passeio pelas ruas, em que ela provocava a participação dos transeuntes (como a ficção intervindo no real), de surpresa, esta câmera se desgarrava e passa a deambular, num trajeto aleatório e gratuito pelas ruas e por entre os passantes, perdendo de vista a personagem.

b. *Cuidado Madame* (1970)

A câmera segue Helena Ignez e Maria Gladys por uma caminhada a esmo pelas ruas. De repente a câmera pára, e as duas moças se desgarram. Depois de estarem afastadas e distantes da câmera, elas voltam, passam pela câmera e repete-se o mesmo movimento do lado oposto. Ocorre uma tensão entre pólos pendulares: não-movimento da câmera e movimento das personagens. Indeterminação antiteleológica e deambulação.

[sobre a e b]

A câmera se perdendo na multidão é uma figura da linguagem do chamado cinema-direto. Mas sempre com intencionalidade (mesmo que difusa), pois aponta um projeto social, uma construção ou interferência na realidade com vistas à conscientização de um processo documental.

O que se vê nesses filmes de Bressane é a câmera como mera testemunha sem uma função futura. Se ela intervém no real é porque a presença do aparato ainda gerava curiosidade no público na hora da filmagem. No *Barão*, é Helena quem mexe com o povo, a câmera acompanha, acompanha com o mesmo entusiasmo com que parou, à certa altura da caminhada em *Cuidado*, e resolve ficar parada por ali, esperando.

A câmera adquiriu movimento, mas seu funcionamento não é muito diverso da câmera estática de *O Anjo Nasceu e Matou a Família* (no que tem de comportamento objetivo, "racional"). Isso para nem falar da câmera no meio da multidão em outros filmes, sejam documentários convencionais ou ficções hollywoodianas, quando a emoção é forjada no calor do contato com a massa (estamos num campo de abordagem distanciada).

A câmera nestes dois filmes parece querer se libertar de sua função básica (filmar as personagens) para existir intransitivamente, captando o que passar por sua lente, ou afirmar-se como livre de compromissos ficcionais. A câmera parece "temperamental" em

sua decisão de se recusar a seguir as personagens, seu ato e condição aparecem como capricho mecânico e técnico.

c. *A Agonia* (1976)

No final do filme, a câmera parece se desgarrar, percorrendo o chão da estrada. Numa tomada de cima (um quase plongée vertical), a câmera se desgarrá em puro movimento espacial, deixando o negro da estrada (e da tela) ser interrompido intermitentemente pelas faixas brancas de sinalização pintadas na via e por um ou outro brilho da textura do asfalto.

Pela luz e pelo movimento, a câmera instaura um ato intransitivo e autônomo. A imagem adquire ainda uma marcada composição abstrata. O movimento acelerado com que as faixas passam pela tela produzem a sugestão de fotogramas ou meros fachos luminosos à moda de um Stan Brakhage (cineasta do underground americano cujos filmes trazem a marca do gesto da câmera, em certa equivalência ao expressionismo abstrato).

A partir de um referencial concreto (a pista da estrada sinalizada com faixas), a imagem pode tornar-se abstrata até uma possível flicagem, se não como realização plena, ao menos como sugestão potencial, probabilidade virtual. A tela ameaça configurar-se como superfície autônoma (e para isso contribui a inclinação do ângulo da câmera em relação ao solo no momento de filmagem e o fato do movimento da câmera), espaço temporal de mudança, passagem de luzes e signos gráficos.

O letreiro final ("este filme não tem fim / só início e meio / o meio é o fim"), ironica e paradoxalmente, vem corroborar essa vontade de abstratização ou essa alegorização "estrutural-parametrizante".

É muito curioso pensar num possível diálogo entre este plano e o plano da estrada também final de *O Anjo Nasceu*.

d. *Cinema Inocente* (1980)

Do alto dos Arcos da Lapa, Bressane manipula a câmera suspensa no ar, presa por fios. Como uma máquina-marionete, imagética, a câmera baila aleatoriamente, captando imagens, sob um samba da época de ouro da música popular brasileira. A câmera faz rasante por plataformas e construções, desfigurando o real em manchas abstratas, convertendo o figurativo em puro gesto cine-pictórico no ar.

Mesmo se bastando como procedimento paramétrico-estrutural (interno ao próprio filme), não podemos deixar de ver aqui uma associação com pressupostos estético-

formais do "tema" mais geral do filme: a vanguarda francesa, Marcel L'Herbier, etc. Essa relação pode ser um dado a mais para se pensar a autonomia do parâmetro estrutural, mesmo (e exatamente por isso) quando imerso numa teia de tradições da cultura. No filme, esse mesmo procedimento será retomado depois numa estação de trem.

e. *Tabu* (1982)

Neste filme, há vários momentos em que a câmera se liberta do referencial para se converter em pura manifestação expressiva, pura expressão do movimento. Após o trailer de imagens do filme, a câmera movimenta-se freneticamente, convertendo o referencial concreto em meros borrões de luzes e cores, transformando a câmera em escritura puramente visual (ecos do visionário Astruc e sua "caméra-stylo" ou dos vaticínios do poeta Cocteau em Bressane?).

Outro momento é quando a câmera, tomada na altura do chão, sobe uma escada (a secular escadaria que liga Lapa à Santa Teresa?), ao som de "Rancheira" de Lamartine. A câmera-olho desliza rente ao chão e vai subindo degrau a degrau.

Pode ser bastante interessante ver, camavalizadoramente, esta seqüência à luz da seqüência-looping da lavadeira subindo a escada em *Balé Mecânico* (Léger, 1924).

Outro momento é quando a câmera passeia pelo céu e pelas copas de árvore (sempre sob marchinhas de carnaval). Assim, inverte a referência geográfica do olho (o que está na vertical – céu, copas –, fica na horizontal – tela), desorienta a posição do espectador e, através da movimentação da câmera, faz de um objeto tridimensional uma superfície bidimensional, inscrita na própria tela.

A câmera capta um "real" e o transfigura em puras manifestações materiais (luz, cor, riscos, etc.). No final, aplainada a perspectiva celeste, posicionado o céu no cavalete da tela, a câmera percorre copas de árvore e céu e encontra uma luminária, um signo luminoso que gera uma cadeia metafórica dentro do filme.

f. *Brás Cubas* (1985)

Este filme também exhibe um depurado tratamento com relação ao trabalho de câmera. De modo geral, podemos dizer que os movimentos de câmera estavam inicialmente atendendo uma função determinada e servidora da narrativa diegética.

Mas por sua própria não-intencionalidade, parece que a câmera está prestes a se desgarrar de sua função, sugerindo, até pela exuberância do movimento, libertar-se da finalidade apriorística.

A câmera cumpre seu trajeto mas parece não caber na delimitação do entrecho. Às

vezes, o plano que contém a projeção do parâmetro estrutural não tem qualquer relação causal com os planos anterior ou posterior, esvaziando assim, por outro lado, o aspecto utilitário do dispositivo.

Numa seqüência, a câmera entra pelos cômodos da casa, percorre-os em detalhada mas rápida panorâmica e vai parar no lustre suspenso no teto. Mesmo apontando para atender o requisito descritivo, o movimento é conduzido de tal forma que ele parece desprender-se de qualquer intenção a não ser aquela de se mostrar como movimento ("rabisco sem intenção alfabética").

Outra seqüência começa num plano que focaliza uma poça de água rasa, enquadra uma folha, percorre o chão, sobe pelo tronco de uma árvore, passeia pela copa e desce pelos galhos. O fato de cortar em movimento, sem voltar ao chão (de onde saiu o movimento), apenas sugerindo a continuação, em movimento "reticencial", reforça esse caráter auto-referente e auto-suficiente do movimento de câmera.

Outra seqüência junta o parâmetro do movimento de câmera ao parâmetro do espaço in / off da tela. Posicionada no interior dos aposentos da casa, a câmera faz uma panorâmica percorrendo corredores, sala e quartos, enquanto que, através das janelas, vemos os personagens caminhando no exterior, pelo lado de fora, ao redor dos cômodos da casa.

Na cena da ópera, a câmera vaga, presa por fios na balaustrada, à moda de *Cinema Inocente*, porém mais discreta e comportada.

Um tipo de movimento que percorre, disperso, vários momentos do filme é um movimento virtual, composto de fragmentos estáticos. "Rabisco sem intenção alfabética", trata-se do "v" de Virgília, que, numa visada intersemiótica revelada por Décio Pignatari¹⁸⁵, se desgarra, primeiro, das páginas do livro de Machado de Assis, e depois, já no filme, se desgarra do decote do vestido e vira objeto em vários planos, convertido em "prop poético" de Luciano Figueiredo (uma placa de acrílico preto, com o "v" transparente, tal como aparece no livro de Machado e na leitura de Décio, vazando luz, deixando ver – rostos atrás da placa – o olho, e a letra impressa por reflexo nas costas do personagem).

Noutra seqüência, a câmera gira sobre seu próprio eixo, desfazendo-se em borrões primordiais, convertendo o cenário circundante em manchas elementares. Além da expressão auto-suficiente do parâmetro estrutural, poderíamos ler uma tradução (intersemiótica?) de procedimentos irredutíveis e meta-referentes do livro (inspirados nas referências constantes de Machado à própria fatura do romance e de seu livro).

Cap. 4 Parâmetros Visuais: Montagem

I. O Expediente Inaugural do Trailer

Este é um expediente característico de Bressane, que percorre toda sua obra, desde o primeiro longa-metragem (*O Anjo Nasceu*, 69) até o mais recente (*São Jerônimo*, 99). No início, uma seqüência de imagens desconexas e descontínuas: planos curtos com cenas que depois vamos descobrir como pertencentes ao filme que esta(re)mos vendo.

É uma espécie de trailer do filme que se vê, com imagens veladas, claquetes, erros ou falhas de filmagem e interpretação. Sobras descartadas da montagem final (mas não tanto).

Este procedimento paramétrico-estrutural assume-se como tal não só pela insistência com que recorre ao longo da obra do diretor. É mais que figura retórica redundante, e não é um cacoete-estigma de autor.

Cada filme, a experiência de um filme, é retomada com novos olhos, um novo lance de invenção. É como se a cada novo momento de filme fosse necessário reinventar e manifestar essa irredutibilidade da experiência, demarcar (mais que marcar) a operação.

O expediente surge, de modo geral, no início dos seguintes filmes:

a. *O Anjo Nasceu*

Após os desenhos de peixes e tubarões. Plano de uma placa escrita a palavra "Cinematographo" (identificada talvez como pertencendo ao parque de diversões que depois vai aparecer no filme; aludindo também ao caráter original do cinema, como lugar de feira, atrações populares num filme de vanguarda). A seguir, o "trailer".

b. *Memórias de Um Estrangulador de Loiras*

c. *Tabu*

d. *Sermões* (1989)

e. *Miramar* (1997)

Ao contrário dos outros filmes, aqui o trailer encontra-se mais ou menos na metade do filme.

f. *São Jerônimo* (1999)

Aqui há uma insistência, até então inédita, nas sobras sonoras, nas gravações de claquete e "erros" em som direto.

II. A Incorporação do Erro e da Sobra

¹⁸⁵ Décio Pignatari, *Semiótica e literatura* (São Paulo, Cortez & Moraes, 1979), pp. 80-87.

Quase uma variação e complementação do módulo anterior.

a. *A Família do Barulho* (1970)

Plano da Odalisca (Maria Gladys): "Sonho dançar pro Alikan. Enquanto meu dia não chega vou rebolando por aqui. liihhh... errei tudo".

Plano de Grande Otelo: "Eu não sou jardineiro pra quebrar galho, e bateram na porta errada". Bufa com a boca, desolado, impaciente, batendo com as mãos nas coxas.

b. *Brás Cubas*

Brás e Marcela no sofá, ele sobre ela, um intercurso. O plano pára quando Regina Casé reclama que sua calcinha de lycra está aparecendo e que não é de época.

III. Ritmo

a. *A Agonia, Tabu, O Mandarim* (1995)

A Agonia (principalmente em seu fim, com o plano enquadrando o chão que se desgarra em fuga). *Tabu* e *O Mandarim* têm em sua formação geral um princípio musical de organização de imagens. A concatenação de planos atende outro tipo de tempo. É um tempo em que as coisas duram e se prolongam, em que se confundem. A imagem é dotada de qualidade temporal que avança sobre o andamento do filme. A música é parâmetro estrutural pois fundamenta a orientação da imagem e sua disposição. O ritmo apresenta fluidez musical (movimentos de música).

IV. Duração das Pontas

a. *O Anjo Nasceu*

A longa ponta da parede de pedra, uma quina, até Hugo Carvana chegar ferido.

V. Duração do Plano

a. *A Família do Barulho*

Longo plano fixo de uma empregada negra passando roupa. No início, ela sorri para a câmera, mas diante da insistência impassível e inflexível (obsessiva) da câmera, ela vai ficando intrigada. Com a cabeça abaixada, passando roupa, ela olha de viés, com o rabo dos olhos. Arma-se um exercício de impaciência desconcertante. O objeto é estranhado. A resistência do plano-sequência e a resistência de um objeto agüentar. Dilatação, saturação.

Cap. 5 Parâmetros Visuais: Espaço In / Off (da tela)

a. *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969)

Longo plano geral, fixo, da cozinha da casa de Petrópolis. Márcia conversa com a empregada, dando instruções domésticas. Enquanto fala, entra e sai de quadro, deixa a torneira aberta, e só no fim volta ao quadro para fechá-la. Até por razões técnicas (do som), não importa muito o que ela fala (basicamente sabe-se que ela está dispensando a empregada naquela curta temporada), o que vale nesta seqüência é o jogo do espaço in e off, que adquire total autonomia do corpo da narrativa.

b. *A Família do Barulho*

Plano fixo. Vasilho de plantas no centro do quadro, varal corta o canto superior direito. Helena Ignez passa pela tela, cruzando o plano, duas vezes, ida e volta, partindo da direita, e mais uma vez para a direita sem volta, rebolando, rodando a bolsinha. Este plano trabalha o espaço in e off da tela como pura passagem (a personagem passa), como ação intransitiva, fechada em si mesma, sem finalidade externa, apesar de ser um movimento (que por si só já enseja uma direcionalidade). Pela própria montagem descontínua do filme (planos justapostos e soltos), este plano é mais um dos planos autônomos, mas o que lhe confere descolamento é também a encenação. Dizendo como Burch, o plano parece que foi pensado em função do que se queria filmar, ou seja, a passagem por espaços in e off da tela, e portanto o plano surge quase como um exemplo de cartilha, um diagrama.

Cap. 6 Parâmetros Sonoros: Música

a. *O Anjo Nasceu*

No início do filme, sobre a tela preta ouve-se a afinação de instrumentos musicais de uma orquestra, como caos sonoro inaugural, que precede a apresentação propriamente dita ou caracteriza um ensaio.

No final do filme, sobre o plano da estrada final (após terminar o baião-blues de Luiz Gonzaga e a sobreposição dos letreiros) volta a afinação musical da orquestra; após um som de sopro mais estridente, vem a zoom-in e aí entra a tela preta, voltando à cena do caos original do início do filme.

O som dos instrumentos musicais indistintos e indistinguíveis, se afinando e desafinando, rima com a primeira seqüência do filme (uma apresentação à moda de trailer, com imagens, em série desconexa, que aparecerão posteriormente no decorrer do filme), imantando dois tipos de preparação ou introdução antiilusionista para o "espetáculo" (sons e imagens, soltos, em desconcerto, fora do lugar, anunciando a estrutura não-linear do filme). A inauguração do cinema?

A tela preta surge aqui como uma espécie de negativo do *empty frame*, como uma anti-pontuação, uma pausa indeterminada e intransitiva, que se basta a si mesmo. Mas é a música (sons em desorganização, sugerindo uma possível e talvez improvável organização posterior) que parece reger o princípio estrutural da tela preta.

Em *Matou a Família e foi ao Cinema*, realizado simultaneamente a *O Anjo Nasceu*, o final também registra outro engasgue. O engasgue sonoro da canção de Roberto Carlos no plano final do filme enuncia o mote da desilusão e da tragédia amorosa encenada pela(s) rala(s) trama(s), repetindo "em te perder", mas principalmente reitera a agulha cravada no disco, sua textura, sua recorrência material, seu resíduo – que aí rima com a diegese residual do filme.

b. *Ressurreição* (1987)

O som do filme de Omar é um dado determinante (mesmo frisando que, na forma geral do filme, seu caráter quase-estrutural deve-se à combinação das faixas minimais de imagem e de som).

Os hinos religiosos entoados por cantores populares (Agnaldo Timóteo e Carmen Costa) estão numa instalação estranha (o cortejo congelado de corpos mutilados arrancados das páginas da crônica policial). A reiteração do rito epifânico (ainda mais com o conteúdo melodramático-redentor típico dessas seitas, quando a religião se

transfigura em teatro) parece conduzir as imagens por seus enquadramentos e fusões.

Ressurreição é talvez o mais "paramétrico-estrutural" dos filmes de Omar, paradoxalmente. Ao menos como princípio formante, concepção organizacional.

Temos duas pistas distintas e definidas: a visual reúne fotografias extraídas da imprensa sensacionalista; em poses contorcidas, cortejo de cadáveres terríveis e esquisitos, signo bárbaro da morte violenta; a sonora reúne os hinos ("Coração Santo" e "Queremos Deus") de seitas religiosas, entoados por famosos cantores populares (de sucesso na faixa de consumo preferida das camadas pobres da população, sintonizados no que se chamou de kitsch), convertidos em condutores carismáticos de rebanhos de fiéis.

São duas pistas individualmente de grande impacto emocional (e não cabe aqui juízos de gosto ou hierarquias de valor, falemos apenas no mero nível da "atração", entendida aqui em sua idéia eisensteiniana). Sua justaposição não é menos impactante: violência e religião, profano e sagrado, registro e fé, prosaico e milagroso, dura realidade e redentora esperança.

O "achado" do filme é seu projeto, a definição precisa de sua idéia conceitual (o que o aproxima do "estrutural"). É certo que a realização é decisiva para o sucesso do resultado, quando a idéia se materializa em concreção.

E aqui a especificidade brasileira marca seus contornos: seria talvez impossível um artista conceitual (no gênero "estrutural" ou "found footage") europeu ou americano produzir uma obra conceitual / estrutural (no sentido mais estrito e ortodoxo do termo) em seus moldes mais característicos e alcançar impacto emocional (nos moldes do "pathos") como o gerado por *Ressurreição*.

Talvez os temas do filme sejam um bom mote para uma instalação, mas sua eficácia como obra final exigiria outros parâmetros (comparar então com as instalações *Massaker!* ou *Inferno*, do mesmo autor). Aí o lugar da fruição talvez seja um ponto notável: uma sala de museu (uma mega exposição) ou uma sala de cinema (a tela escura).

Partindo de um conceito coeso (organização) e contraditório (temático), *Ressurreição* assinala seu desconforto através de uma simples justaposição de termos aparentemente discordantes.

A concepção do filme parece enraizada no conceito "paramétrico-estrutural", na idéia de independência de elementos (no caso, contrários e contrapostos: as fotos violentas, os hinos religiosos) e equação formal de parâmetros numa estrutura inextricável e serial.

Cap. 7 Parâmetros Visuais: Trucagens Ópticas

I. A Máscara

A máscara era um procedimento narrativo muito em voga na época do filme mudo (ver Griffith na decupagem clássica, e Gance na avantgarde). Como parâmetro técnico-formal, consistia em isolar de dentro do quadro parte da imagem que se queria significativa, produzindo algo como um segundo enquadramento dentro do quadro da tela. Em geral, o detalhe era feito sob forma circular ou oval, centralizando o que da imagem se queria ressaltar e deixando o restante da tela em preto.

a. *Amor Louco* (1970)

O ator vai recortando um papel preto pousado sobre a lente, no formato ovalado de uma máscara. Ele corta, se afasta da câmera, para experimentar o recorte na perspectiva do quadro, e volta para próximo da lente, continuando a cortar. Aqui a ação (gesto) referente à função (máscara) assume um caráter quase intransitivo pois basta-se a si mesma, referencia-se a si mesma. No limite, seria mais um ideograma sobre o "tema" do filme (a visão como operação do *amour fou*), não relacionado a uma seqüência definida de imagens.

b. *Brás Cubas*

Quincas Borba vai destacando, de um papel preto pousado sobre a lente, a máscara, previamente picotada num formato ovalado. Enquanto destaca a máscara, ele diz sua fala, diretamente para a câmera. Aqui, ação e função estão unidas num fim narrativo, que prepara (posterior) ou comenta (retroativo) os planos que encenam o teatro da loucura de Quincas. Mesmo como um plano em si, não é possível encadeá-lo em significados claros que outras imagens concatenadas sugeririam.

II. A Tela Bipartida

Também um recurso da narrativa clássica (primordialmente do período mudo), a tela repartida atendia vários e diversos propósitos. A idéia melodramática em Griffith, a idéia épica em Gance, a idéia dadá em Léger ou Man Ray.

Nestes filmes de Bressane, seu escopo naturalmente se aproximaria mais do uso da vanguarda, num caleidoscópio estilhaçado de fragmentos que definitivamente não se unem num conjunto e (sem redenção) não formam um todo. O dado interessante é que nesses primeiros três momentos temos o personagem andando, o que faz com que a

autonomia do recurso pareça mais liberada, numa metáfora da emancipação paramétrica em movimento.

a. *A Agonia*

Joel Barcelos caminhando.

b. *Brás Cubas*

A tela repartida, como um caleidoscópio, surge em dois momentos. Um mostra Luiz Fernando Guimarães caminhando. Outro mostra Bia Nunes refletida como se olhando num espelho em fragmentos.

III. Letreiros e Grãos

a. *Congo* (1972)

O filme de Omar é construído quase que exclusivamente de letreiros. São trechos literários e antropológicos sobre congada, impressos em letras pretas sobre fundo branco. Há ainda algumas poucas imagens referenciais (uma bica de água, dois cachorros copulando). A narração em off conta a história da Rainha Ginga.

Há um princípio estrutural claro: um filme feito de letras. Mas o princípio não é integral, há imagens visuais, além das imagens verbais (nisso ele pode se parecer com alguns filmes de Frampton; *Zorns Lemma* por exemplo, em que além da esmagadora preponderância de imagens verbais, sobressaem umas poucas imagens visuais; porém em Frampton há uma lógica racional e rigorosa, matemática e minimal-conceitual, incompatível com o projeto irônico e barroco de Omar).

Poderíamos ver aqui uma projeção do parâmetro estrutural verbal: no nível visual (os letreiros) e no nível sonoro (a narração). O peso da carga semântica, em seu teor histórico, vem corroborar a saliência do verbal dentro da forma do filme. A saturação do código e dos entrecruzamentos dos discursos textuais verbais (narração) e visuais (letreiros) dá um corpo à idéia estrutural. O humor e a intervenção de planos referenciais fazem de *Congo* um dado particular no jogo das estruturas paramétricas e seriais.

b. *Tesouro da Juventude* (1977)

O filme traz apenas imagens extraídas de cinejornais e filmes etnográficos embaladas numa trilha sonora eletrônica composta pelo diretor. Se o filme correspondesse mais ao texto escrito pelo cineasta, a propósito do próprio filme e antes de sua realização, em que fala de um mínimo denominador comum da composição granular, o filme reduzido à

estrutura de grãos, talvez poderíamos ter exemplo mais claro de paramétrico-estrutural.

Para tanto, corresponder à teoria ou ao seu ideal teórico, as imagens deveriam sofrer um tratamento de trucagem mais detido, a ampliação de imagens mais intensa, de modo a, de fato, ressaltar a granulação, a textura e aí sim encenar o desejo de um mundo elaborado de / por / aos grãos. Assim, o filme se alinharia a outro gênero consagrado da vanguarda, o "found footage film". Há exploração do alto contraste da fotografia preto-e-branco, mas a rarefação granular, como expressa pelo diretor no texto "A Preparação de Um Curta-Metragem"¹⁸⁶, nem ao menos como desejo difuso encontra eco.

Há uma estrutura de reiterações visuais, em que fragmentos vão, retomam e voltam, sem definição semântica, valendo apenas a fruição puramente sintática dos termos. Em outros filmes de Omar, era possível traçar um tema palpável diegeticamente, evento prófilmico discernível e codificável num padrão de sinopse convencional (algum resquício naturalista, mesmo que violado ou subvertido); isso não ocorre em *Tesouro da Juventude*. Nem como digressão disparatada (e aqui não há o que e ao redor do que enunciar e ensaiar), as imagens podem ser analisadas. São critérios puramente formais, óticos mesmo. A trilha eletrônica parece magnetizar as imagens de arquivo numa indissolução enigmática, território da indiferenciação.

IV. A Banda Sonora

a. *Bang Bang* (1970)

Ao estudar as alegorias marginais no filme nacional, é justamente no capítulo "Efeitos de estranhamento: o filme e o espectador" que Ismail Xavier nota o momento mais explicitamente "estrutural" do filme de Tonacci: "No final de *Bang Bang*, a câmera fixa no longo plano-sequência traz de novo a imagem do banheiro do hotel, deformado pela grande angular (...). Tudo é ironia neste gesto de cantor de banheiro e no riso dirigido a quem, na platéia, buscou o devaneio por hora e meia, sem sucesso. (...) Introduce uma gravação de risada compulsiva, irritante, enquanto a imagem traz um último golpe de exibição do próprio material que compõe o cinema: temos o já habitual escurecimento e, antes da palavra fim, são os pontos luminosos da banda ótica de som que vêm ao centro da tela, apresentando o que está sempre lá nas bordas da película e fora da vista. Esta banda ótica de som se agita em sincrono com a risada que entra pelos nossos ouvidos, encerrando o filme com a imagem bizarra onde é máximo (e agressivo) o reconhecimento do olhar da platéia, barrado literalmente pela 'tira de som' soberana no

centro. O espectador se vê transportado de um prometido bang bang para um lance de cinema underground que lembra o gênero 'filme estrutural', com seu gosto pela exposição dos materiais, códigos rigorosos. Chega ao fim o jogo serial em torno dos parâmetros do cinema, nesta imagem 'chapada', pura superfície"¹⁸⁷.

Esse lance explícito vem corroborado por posturas e procedimentos que foram sendo sedimentados ao longo do trajeto do filme, salientando, na expressão de Ismail, "o processo, não o produto"¹⁸⁸, "verso 'estrutural' de uma tendência à agressão que chega, em 1970, a seu termo (basta lembrar os filmes da Belair)"¹⁸⁹: "Estilhaçada a diegese, *Bang Bang* propõe uma experiência que discute a forma da relação filme / espectador, pois a explicitação dos termos desta relação se afigura mais relevante do que o uso convencional de um poder do cinema na comunicação de mensagens. Para Tonacci, a questão central é a travessia, não o destino; o processo, não o produto. Trabalha, portanto, de forma lúdica com a suspensão do que é mais próprio às narrativas – sua teleologia – e, no caminho, levanta questões: como perceber, como imaginar?"¹⁹⁰

A organização serial e a reiteração são duas das estratégias que alinham o filme ao temperamento paramétrico. "Em *Bang Bang*, o questionamento da linguagem dominante no cinema cria um jogo em que a diegese passa por uma fragmentação mais radical e acentua sua função de pretexto, valendo mais o desafio à percepção, a ênfase no aspecto construtivo da imagem e do som"¹⁹¹, escreve Ismail.

A seqüência articula mediações sobre percepção e enunciação: "Quando o riso se transfere da boca do ator para o som ótico visível na tela, é o todo do corpo do filme que se mobiliza, coroando a série de soluções menos antropomórficas desse metacinema. Mostrou-se a câmera sem revelar a equipe, ofereceram-se criaturas grotescas para identificação e termina-se reduzindo a provocação do cinema à sucessão de pontos minúsculos que não 'dizem' nada a um ouvido desarmado mas advertem que, seja voz, seja riso, no cinema é a película que enuncia"¹⁹².

Caberia aqui mencionar, de modo breve, outra vertente de investigação paramétrica e estrutural no filme de Tonacci. Analisando "composição serial e metamorfoses", Ismail escreve: "Quando a regra do filme traz novo escurecimento que apaga a dançarina, o que segue é um longo travelling com a câmera acoplada à estrutura de um elevador: nenhuma ação, só a estrutura e a vertigem criada pela velocidade do movimento

¹⁸⁵ Arthur Omar, "A preparação de um curta-metragem" in *Investigações cinematográficas*, inédito.

¹⁸⁷ Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento* (São Paulo, Brasiliense, 1983), pp. 260-261.

¹⁸⁸ Idem, p. 246.

¹⁸⁹ Idem, ibidem.

¹⁹⁰ Idem, p. 252.

¹⁹¹ Idem, p. 247.

(aumentada na nossa percepção pelo uso da lente grande-angular)"¹⁹³. A tensão entre o rigor e a ironia (próprios da situação em que o filme se insere) sugere a tradição que o filme poderia ter como referência (em seus dispositivos operacionais).

Diz Ismail: "Na relação entre composição formal e diegese, foi nítido o contraste: de um lado, o rigor, a competência e o domínio das operações de enquadramento e montagem; de outro, a falta de jeito das peças mobilizadas para encarnar a ação que devia atingir um fim mas exhibe apenas o descompasso da agitação. Só a performance da dançarina mostra inteireza e harmonia, o gesto que se basta. Neste particular, embora não seja de todo pertinente ao universo de Tonacci, vale a pena lembrar aqui o referencial da vanguarda dos anos 20 onde a cineasta Germaine Dulac sublinhava polemicamente a oposição entre agitação (sem dignidade estética) e movimento (esteticamente legítimo, expressivo). Para ela, os filmes norte-americanos de ação tinham esta limitação fundamental, pois eram agitados, sem expressão na sua plástica do movimento. Em consequência, o cinema que ela defendia tinha de buscar outras formas, não-narrativas, de exploração do ritmo da imagem pelas quais o cinema deveria encontrar uma expressividade e uma coerência estética similar à da música. Há momentos em que o contraste aludido no filme de Tonacci parece justamente caminhar na direção de Dulac, pois ele acentua a música contida nesta plástica, confiando mais na arquitetura e nos contrastes de ponto de vista do que na configuração própria da ação. E quando destaca um movimento do corpo, é a soberania da dança. Caberia perguntar: fazendo parte de uma geração que tinha no film noir um modelo, estaria Tonacci procurando articular o bang bang e esta depuração plástica (na direção de Dulac) gerada em suas operações? Qual o horizonte deste cinema experimental, em sua crítica à teleologia e no seu elogio à dimensão construtiva, intransitiva, do cinema?"¹⁹⁴

Eis uma sintonia ao projeto de percepção fílmica levado a cabos extremos pela vanguarda estrutural. Ismail vê "(...) uma disposição a trabalhar a técnica numa direção talvez incompatível com o estado de coisas em que se insere o cinema de mercado. Neste particular, o dado de não-progressão, descontinuidade, se insere na discussão política de 1968/70, quando se procurou minar uma certa ordem da representação. O filme de Tonacci quer desautomatizar a percepção e, no eterno recomeço, acaba por lembrar as justaposições do surrealismo em sua ironia aos esquemas teleológicos"¹⁹⁵.

¹⁹² Idem, p. 263.

¹⁹³ Idem, p. 255.

¹⁹⁴ Idem, p. 256.

¹⁹⁵ Idem, pp. 256-257.

Parte III Parâmetros como Metáfora Temática

O Rei do Baralho (Julio Bressane), *Vocês* (Arthur Omar) e *O Cinema Falado* (Caetano Veloso) não são exemplares "ortodoxos" ou "puros" ou "absolutos" de uma possível vertente paramétrico-estrutural, mas são os três filmes que mais têm elementos articulados e problematizados em torno da idéia pesquisada. Estes filmes trazem a sugestão "paramétrico-estrutural" de modo cristalino e ambíguo, num amplo contexto de contradições e especificidades.

Paradoxalmente, são filmes que apontam para uma tendência "purista" da forma, que organizaria seus parâmetros numa estrutura cerrada, mas que desagregam a retidão do projeto graças aos influxos, temperamentos e conveniências do contexto nacional. São filmes em que a questão da identidade nacional aparece entranhada na própria tessitura do discurso de modo complexo.

Esse dado pode parecer significativo para o desenvolvimento ou não da radical vertente experimental em plagas tropicais se pensarmos, com os mesmos termos, nos filmes americanos e europeus desta dicção. Em geral, tema e motivo são abstrações conceituais e especulações concretas sobre a materialidade de signos (emulsão, aparato) e fenômenos (percepção, conhecimento).

A escolha destes três filmes, recorte num espectro possível, contempla a intenção de revelarmos incidências e interrogações, flagrando os momentos em que a forma paramétrico-estrutural se manifesta e como eles se articulam no corpo geral do filme. Mesmo correndo o risco de apontar os momentos como sintomas de posturas virtuais ou demasiado tópicas, o estudo busca identificar exemplos e ocorrências que dialoguem num plano mais submerso, porém fundante, com o planejamento de construção do filme.

Na composição deste conjunto filmográfico, a idéia de tomar os parâmetros como metáforas é tributária do expediente alegórico elaborado por Ismail Xavier em seu estudo sobre filmes do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Buscamos ver aqui se os elementos técnicos e formais da carpintaria cinematográfica podem representar algo mais que seu caráter gramatical auto-referente, como um indício de práticas.

É a especificidade do modo de ação dos cineastas que distingue as feições das obras. Tentemos observar como o mecanismo básico do filme paramétrico-estrutural (a libertação do código diegético) ganha determinadas colorações quando acionados pelos filmes brasileiros e adquire teores distintos da experiência estrangeira. A seguir, discutiremos cada um destes três filmes.

Cap. 1 Processamento e Memória: *O Rei do Baralho* (1973)

O filme de Julio Bressane, o primeiro realizado no Brasil após sua volta do período que passou na Europa, Oriente e Estados Unidos, é uma espécie de arqueologia de certo imaginário nacional tal como foi moldado pelos filmes da Chanchada.

Deslocando eixos de referência, acumulando doses de estranhamento e saturando camadas de paródia, o filme recicla clichês do cinema e afigura-se como um proto-exemplar do "cinema de paideuma" que Bressane definiria em contornos mais nítidos a partir dos anos 80¹⁹⁶.

A partir daí, Bressane passa a promover em seus filmes encontros de afinidades eletivas, com signos da cultura em rotação de conversas e citações. Filmes como, por exemplo, *Tabu*, *Brás Cubas* e *Sermões*, compõem um complexo caleidoscópio de referências eruditas e populares, de talho intersemiótico (que busca operar traduções criativas entre linguagens e disciplinas artísticas como a pintura, a música e o cinema).

Nesse sentido, é interessante notar a posição que o filme ocupa na filmografia de Bressane. A circunstância da volta ao país e a seguinte produção de uma obra com evidente caráter "memorialístico" (do patrimônio da nação e da cultura local) não pode ser ignorada (ainda mais no contexto deste estudo, que busca observar a singularidade da expressão nacional de uma forma cinematográfica tão ascética). Caberia mencionar os títulos dos filmes que o diretor realizou a seguir: *Viagem através do Brasil* (1973/74/75), *O Monstro Caraíba - Nova História Antiga do Brasil* e *Viola Chinesa - Meu Encontro com o Cinema Brasileiro* (1975).

É no início do filme *O Rei do Baralho* que encontramos momentos de realização paramétrico-estrutural. É significativa a posição destes momentos no corpo geral do filme. Poderíamos ler como uma declaração de procedimentos e percursos a inaugurar o ensaio audiovisual que o filme pretende levar a cabo.

O filme traz momentos em que a velocidade é ralentada demasiadamente. Além de valer por si, em sua autonomia do entrecho episódico, e projeção, em primeiro plano, de manifestação pura de procedimento, esta expressão paramétrico-estrutural pode sugerir ilações inerentes ao próprio projeto conceitual do filme.

A imagem em movimento congelado mas que pulsa, revela o banho e o método de laboratório, pode demonstrar o processamento precário, aludindo à situação técnica e

¹⁹⁶ Para uma visão geral e detalhada da obra de Bressane, ver *Julio Bressane: CinePoética*, org. Bernardo Vorobow e Carlos Adriano, textos de Antonio Medina Rodrigues, Augusto de Campos, Caetano Veloso, Carlos Adriano, Décio Pignatari, Fernão Ramos, Haroldo de Campos, Hélio Oiticica, Ismail Xavier, Ivan

histórica do cinema brasileiro e também ao caráter frágil da memória, instância recuperadora de arquétipos que o filme enfoca (a chanchada e a paródia do gênero hollywoodiano). Metáfora do revelar (o filme, o passado), ruído na imagem, na memória, no imaginário.

A primeira imagem que nos interessa exhibe um plano com a cabeça de Grande Otelo, no canto inferior direito da tela, olhando o mar e a pedra, ondas em movimento muito desacelerado. A fotografia estoura, pulsa, em lento batimento, no meio do quadro e durante o plano. As ondas não se quebram, parecem que ameaçam se quebrar. A respiração da imagem sugere um nascedouro em estado bruto, enquanto surge o processamento. O trabalho com o tempo estende-se da duração à percepção.

Noutro plano, close do rosto de Otelo, ao fundo uma montanha. Monótona música tradicional africana. Materialidade da imagem, rotação praticamente congelada, com "sujeiras" próprias de laboratório passando sobre a figura, faixas brancas atravessando o meio do quadro (como véus verticais e contínuos) por duas vezes. O processo de revelação acentua-se, inserindo o banho químico em sua estrutura. A incorporação do precário, o desejo pela sobra. Movimento desliza-se para a fixação.

O diretor nos contou que a existência destes planos deu-se quase por acaso. Foram filmados de cada um dos planos entre 20 e 25 fotogramas, mas que correspondiam tão somente ao "engasgo" de início de chassis, para teste de bateria e grifa. Posteriormente, já na fase de montagem, estudando o material na moviola, o cineasta descobriu num dos planos o breve movimento do olho de Otelo e no outro plano a inscrição lavrada na pedra em consonância com as ondas. Então ele refotografou, em trucagem, cada um dos fotogramas por 24 vezes, de modo a obter planos de cerca 30 segundos cada. E acrescentou, como trilha sonora, a música tribal do Burundi.

Ao recuperar os dois fragmentos, Bressane afirma ter buscado "não um passado antigo", mas um "passado abundante", potente de riqueza. É interessante notar como este procedimento paramétrico-estrutural aparece carregado de sentido nos dois planos mencionados. Por mais que tentemos manter a irredutibilidade e auto-referencialidade do dispositivo, pelo contexto pró-filmico e extra-diegético de *O Rei do Baralho*, somos tentados a produzir ilações e relações conceituais apegadas a uma idéia de semantização.

Os sentidos de dimensão ancestral são reforçados pela própria estrutura do filme, que salienta as marcas do processo de fabricação, ou melhor, as fissuras e os

Cardoso, Jean-Claude Bernardet, Josette Monzani, Julio Bressane, Livio Tragtenberg, Miriam Chnaiderman, Olgária Matos, Péricles Cavalcanti, Régis Bonvicino, Rosa Dias, Sérgio Augusto, Torquato Neto.

chamados "defeitos" (segundo os códigos de eficiência da produção industrial) da fabricação em processo. Assim, o filme parece privilegiar aspectos que trabalham a rarefação e os interstícios.

Se o entrecho episódico é ralo, reduzido a clichês de situações cinematográficas, a imagem também é rala, exibindo a qualidade de seu suporte e materialidade técnica. Se a narrativa salienta as passagens, o entre-cenários, ao fazer o personagem de Wilson Grey dançar / circular por entre ambientes de reconstituição no estúdio, a gramática do filme explicita os intervalos "entre-imagens", ao dilatar o tempo de duração das pontas dos planos.

Toma-se ainda mais curioso lembrar um fato circunstancial, mas emblemático de certa ideologia de produção e exibição de filmes àquela época no Brasil, que no panorama deste estudo pode adquirir outras conotações. O filme de Bressane teve seu "certificado de qualidade" e "produto brasileiro" recusado pelo Instituto Nacional de Cinema, órgão oficial então responsável por legislar e executar a política de exibição dos filmes nacionais nas salas de cinema. Pelo objeto e pela forma do filme, vistos em perspectiva analítica, o juízo toma-se, tanto quanto trágico, sobretudo irônico.

Revelador de idéias e padrões vigentes, este expediente de banimento chama atenção justamente para um dos dados principais no jogo material e conceitual realizado pelo filme. Desde a abertura, que mostra reflexos do elenco, equipe e câmera de filmagem no espelho do camarim, em imagens fluidas (véus espoucando como flashes que emolduram o espelho), até o final, com a curva da estrada e o encontro idílico do pequeno preto Otelo e da alta loura Martha junto ao morro e ao mar, o filme reafirma o tempo todo seu trabalho de revelação (em vários sentidos).

Valeria a pena citar aqui dois outros planos, já na metade final do filme, que podem indicar uma articulação. Os dois planos mostram silhuetas projetadas através de um lençol. Um plano mostra Grande Otelo e Wilson Grey conversando e no outro está Martha Anderson se penteando.

As sombras no lençol promovem uma inversão do mecanismo de projeção de filmes. Mas são no entanto um antecessor remoto desse dispositivo. Os atores / personagens estão atrás do lençol. Na tela de cinema, as imagens vêm de frente. Podemos pensar um comentário possível do filme sobre os meios de produção e reprodução do cinema, acionando memória, processos técnicos de captação e revelação, exposição e difusão. As sombras remetem à projeção do imaginário e aos planos de laboratório: simulacros em abismo (e, na questão de gêneros, a paródia da paródia da paródia).

Nessa linha, poderíamos também lembrar os planos que revelam o baralho (o corte

das cenas em sobreposição às mãos que cortam as cartas) em articulação com as noções da montagem de imagens e do jogo textual e cinematográfico.

Já em termos gerais, abrindo o campo para abarcar a obra de Bressane em conjunto, podemos pensar nas relações entre estes planos que trabalham a idéia de revelação (conceitual e fotoquímica) da imagem e os planos que formam a seqüência inicial do trailer em muitos filmes do diretor (como vimos anteriormente). São procedimentos que apresentam o aparato e a carpintaria do cinema, não apenas como meta-referência (desmistificadora do ilusionismo) mas também como meta-desconstrução (fragmentação e descontinuidade do discurso) – no caso de *O Rei do Baralho*, ao se deter na fase da concepção (fotografia), e no caso do conjunto dos filmes, na fase da manipulação (montagem). Em ambas etapas, a produção de sentido surge como instância inaugural de mediação.

Mas voltemos àqueles dois planos retrabalhados em trucagem e em sua densidade temporal. Estes momentos – os dois planos estão montados juntos, um após o outro – estão entremeados por planos fixos e longos vazios de Otelo cruzando a paisagem da natureza deserta (em relação ao par de planos: antes, uma superfície de terra com alguma vegetação; depois, o chão de areia). Na geografia imaginária de granulações da história, é um pouco difícil ignorar possíveis sentidos indicados pela posição dos planos na ordem determinada pela montagem. O processamento do filme (imaginação) associado a lugares deslocados (referência, representação) parece propor uma cadeia de sensações sobre o processo da memória. Revelar é resgatar, fazer aparecer, dar a ver.

Estes planos não são tão pontuais como parecem ser; eles contaminam a estrutura, a história e o temperamento do filme. O procedimento paramétrico-estrutural envolve estratégias do "looping" e do "found footage", mas enraizadas numa tradição local, como que quase deslocadas. A forma e a técnica sublimam sua semântica.

Pelo tema e pelo próprio tratamento, o filme sugere um mimetismo dos procedimentos operacionais da memória. A respiração e a granulação das imagens, seu batimento fotoquímico, o processamento como que se revelando no ato mesmo da projeção, são dados que compõem uma espécie de laboratório de uma certa memória cultural nacional.

Cap. 2 Flicagem e Violência: Vocês (1979)

Vocês é um filme que traz e trai alguns procedimentos básicos do cinema estrutural. Em sua não-narrativa bipartida, o filme centra fogo numa des-construção visual baseada na flicagem. Na primeira parte, vemos a imagem de um homem com metralhadora atirando em várias direções alternando-se com a imagem de flicagem; ouvimos o som das rajadas de tiros. Embora pareça ser obra de montagem, o diretor esclarece que esse efeito foi obtido "através de um complicado sistema de iluminação com teclado e memória de computador que sincronizamos à câmera"¹⁹⁷. Assim, os fotogramas, pelo menos em parte, não são ou inteiramente pretos ou inteiramente brancos, são fotogramas velados (por exemplo, um fotograma branco com uma faixa irregular preta; são véus que ocupam um único fotograma de cada vez, ao contrário do véu normal que vaza por alguns fotogramas). A sensação de flicagem vem da alternância individual entre esses fotogramas. Na segunda parte, na pista sonora os tiros dão lugar a uma canção romântica (do francês Michel Polnareff em versão com Bob de Carlo).

A primeira parte de *Vocês* é de explícita tendência estrutural: o flicker film (mas com uma impureza: imagem figurativa política surgindo entre e entremeando a flicagem) articulado a uma imagem do guerrilheiro. A segunda parte cede ao exclusivismo da flicagem, pois entra uma música (que substitui as rajadas sonoras) melódica, kitsch, irônica ao ser justaposta à imagem figurativa de até então. Poderia ser analisada apenas com o referencial Sitney; a segunda parte necessita de um aporte suplementar de Burch e Bordwell, pois a letra da música introduz uma carga de ironia (política, moral) à "extravagância" formal. Uma das características do cinema estrutural, segundo a definição de P. Adams Sitney, é a emancipação do recurso da flicagem à categoria de forma autônoma de linguagem, para falarmos em termos "paramétricos". *Arnulf Rainer* (Kubelka) e *The Flicker* (Conrad) fazem da flicagem a estrutura mesma dos próprios filmes. O que os une é justamente o fato de liberar o que seria um "efeito" para uma condição de expressão essencial (esses filmes são em preto & branco; Conrad fez um outro filme de flicagem, que é colorido).

Mas no tratamento do procedimento revelam-se as diferenças. O que diferencia *Vocês* desses dois filmes, por exemplo, é que no filme brasileiro há uma imagem figurativa (o homem atirando com a metralhadora) entre a pulsação de luz e ausência de luz, enquanto que no filme austríaco e no americano há tão somente a pura pulsação de luz e ausência de luz. Ao caráter de ensaio audiovisual também presente em *Arnulf*

Rainer e The Flicker, *Vocês* acrescenta o caráter de manifesto político-derrisório. Os choques da flicagem com a imagem, e desta imagem com a música, embasam o teor de ironia (lembrar os versos da canção que lamenta o desprezo da amada e a persistência da re-conquista: "ela é uma boneca, que diz não não não"; "por ela vou lutar até o fim"). O que no filme de Kubelka e Conrad estava implícito, no filme de Omar é explicitado: a pupila, o alvo. *Amulf Rainer e The Flicker* provocam e agridem o olhar pelo efeito da linguagem (a estroboscopia), *Vocês* sugere visualmente uma causa referencial (os tiros) que provoca e agride o olhar (mesmo que os tiros sugiram ser os detonadores da flicagem, num plano mais interpretativo do "conteúdo", isso não eliminaria a natureza manifesta da própria flicagem enquanto material de cinema).

Pela agressão física (a própria flicagem) e pela provocação irônica (a justaposição de imagem e música), *Vocês* lembra a munição estrutural de Burch e alimenta seu discurso com o desconforto (as "estruturas de agressão"). Assim, é interessante pensar *Vocês* à luz de Burch sobre *Le Sang des Bêtes* (1948), e ver o quanto o filme de Omar assemelha-se em tom ao de Franju (e teor: lembrar o vídeo *Inferno* de Omar, que traz imagens de matadouro; apesar de o matadouro de Franju, típico de um contexto social específico, afastar-se do de Omar por um lado, ele se aproxima, por outro, pela eleição desse lugar como centro nervoso de choques do filme, como lugar de uma alegoria de choque, como a abolição de fronteiras, buscando o sublime no grotesco): "Podemos realmente dizer que se trata de um filme cujo ritmo é determinado por uma sucessão de descargas de dor, sentidas diretamente pelo espectador (...). Falamos de ritmo porque essas descargas têm intensidades variadas, sendo ora separadas por passagens documentais ou poéticas mais ou menos longas, ora intensamente aproximadas (...). Seguramente, esse tom de humor negro atenua de uma certa forma a pureza das estruturas do filme (...)"¹⁹⁸. Mesmo com discutível sentido político, a crítica é contra a percepção acomodada. Como um filme estrutural, *Vocês* trabalha a ambiguidade / reversibilidade: o que percebe e o que é percebido (num mundo idealista, o sistema cartesiano, cisão entre o sujeito e o objeto, como instâncias distintas irreversíveis; o filme estrutural promove um constante deslizar dessas instâncias enunciadoras). Se o filme experimental exige a participação do espectador (cumplicidade não-ingênuas), *Vocês* traz o tema desde o título, demarcando campo e alvo de seu discurso. Para desautomatizar a consciência do espectador, método automático (tiros programados), que articula pureza da sensação fisiológica (contração e dilatação da pupila pela

¹⁹⁷ Omar, "Pequeno diário de um fronteira", in op. cit.

¹⁹⁸ Burch, op. cit., p. 154.

flicagem) e provocação da sátira cine-ideológica (guerrilheiro oscilando ao som da canção).

Pensemos *Vocês* sob o seguinte trecho de Sitney: "No filme estrutural, a impressão que primeiramente nós temos, no minuto em que o filme acaba, é a de uma forma total que nós vimos. De certo modo, embora a comparação não possa ser feita tão fortemente, é aparentado ao que tem sido chamado de arte minimal, assim como o 'filme lírico', de certo modo, é aparentado ao expressionismo abstrato. O 'filme de transe' tem uma base freudiana, e nós vemos um único protagonista que é frequentemente o cineasta em busca de si mesmo. No 'filme mitopoético', é uma base jungiana; a matéria é mito; e todas as figuras míticas vêm num vórtice como contrários opostos de um único eu. Também o filme começa a ser sobre a natureza do cinema. No filme estrutural, o protagonista desaparece completamente; não há mediador psicológico; há um repúdio da psicologia"¹⁹⁹. Que *Vocês* possa ser lido como filme estrutural, guardados seus desvios e suas resistências refratárias a uma classificação, é um dado visível, "a impressão que primeiramente nós temos, no minuto em que o filme acaba, é a de uma forma total que nós vimos", como no filme estrutural. Mas também podemos ler o filme, num des seus aspectos de desvio, segundo o "trance film", pois "vemos um único protagonista", que não sabemos se pode ser um ersatz do cineasta (atirando contra o olho de nós – "vocês" –, espectadores) nem se está "em busca de si mesmo" (atira a esmo? em quem? para que? por que?). Mas também podemos ler o filme segundo o padrão "mythopoetic". Dentro de sua inquietude de desorientação, poderíamos perguntar sobre que base o filme estaria plantado: uma base freudiana ou jungiana ou reichiana (mas aí entraríamos no terreno de um esboço de explicação psicanalítica). Assim, o protagonista passaria de cineasta a mito: vertigem de contrários opostos em um único eu (essa fusão dos filmes "transe" e "mitopoético" encontraria na metáfora do "vórtice" de *Vocês* um lugar adequado, dado à característica barroca de Omar). Mas as coisas podem complicar: tomando o filme como "quase-estrutural", lemos Sitney afirmar: "No filme estrutural, o protagonista desaparece completamente; não há mediador psicológico; há um repúdio da psicologia". As possíveis leituras que vinham se sobrepondo desmoronam, mas ajudam a compreender o por que de *Vocês* ser "quase" estrutural: o protagonista não desapareceu (pelo contrário, ele e a flicagem disputam o papel de intérprete principal do filme, se pudermos usar esse jargão num filme dessa espécie). O protagonista (assim como a flicagem, assim como o espectador, o olho da percepção) pode ser um mediador (não psicológico, mas estrutural, peça da frase

narrativa); se "há um repúdio da psicologia", este é intrigante e discutível, pelo contexto irônico e desorientador do próprio filme.

A estrutura de *Vocês* traz um desenho serial, que se reforça pela imagem de um olho no início e no fim do filme (no final, o som de estilhaços de vidro irrompem, e ecoam os tiros). A inserção da imagem do olho, no início e no fim do filme (uma espécie de parênteses meta-conceitual-simétrico), pode ser incluído dentro da idéia de uma presença de um "leitmotif do olho" atravessando a história do filme de vanguarda. Lembremos do olho sobreposto à lente da câmera em *O Homem da Câmera* (1929) de Dziga Vertov e em *Emak Bakia* (1926) de Man Ray e o extremo close-up de um olho no início e no fim de *Geography of the Body* (1943) de Willard Maas, para não falar do olho que é cortado pela lâmina-nuvem em *Um Cão Andaluz* (1928) de Luis Buñuel. Se naqueles dois filmes a imagem do olho aparecia em diferentes momentos da narrativa, além de momentos-chave, no citado filme americano, como no filme brasileiro, a imagem do olho surge econômica, valorizada por sua presença apenas em dois momentos, justamente momentos-chave para o percurso da interpretação segundo uma abordagem geral, de organização geral: o início e o fim do filme. Se nos filmes da vanguarda de 20, o olho poderia assumir a conotação de "inteligência superior" e utópica, no filme da vanguarda americana e no filme da vanguarda brasileira, esse papel do olho é mitigado (se não extinto por completo), valendo mais o papel propriamente estrutural na sua forma organizadora, pontual em seu aparato conceitual, com recurso concentrado e específico: o olho é uma instância mediadora do processo de percepção cuja presença é bem marcada por sua posição no tecido do filme (os pontos significantes do início e do fim, balizas mediadoras e auto-reflexivas, supervisoras do processo construtivo), endereçadas e direcionadas para o próprio (olho do) espectador. Resumindo, lembremos da assertiva de P. Adams Sitney: "No filme estrutural, o olho realiza uma meditação"²⁰⁰.

¹⁹⁹ Sitney, "The idea of morphology" (in *Film Culture*, n. 53/54/55, New York, 1972), p. 32.

²⁰⁰ Idem. p. 33.

Cap. 3 Voz e Enunciação: *O Cinema Falado* (1986)

O primeiro, e até agora único, filme feito pelo compositor e cantor Caetano Veloso é definido pelo autor como "um filme de ensaio de ensaios possíveis", demarcando seu campo de experimentação e projeto. Assim, descortina -se diante da câmera e sob a ordenação da montagem um mundo mental de relações e opiniões. A obra assume seu caráter reflexivo, de exposição e digressão de idéias por meio de imagens e sons, segundo o gosto e o princípio estético e pessoal do cineasta.

O parâmetro verbal da "fala" já é enunciado desde o título do filme e até na seqüência de abertura do próprio filme. Uma zoom-out da boca do cineasta Julio Bressane (e justamente ele) explicando que na língua portuguesa a palavra "prosa" também quer dizer "conversa, conversação", para em seguida apontar o dedo para uma bandeja (estamos numa festa caseira, em que os ruídos das conversas surgem, em plano de fundo, confusos e misturados) e declamar: "dois dedos de prosa".

De modo geral, o filme privilegia o discurso verbal, o que não significa que a imagem (ou a relação imagem e som) não seja problematizada. Vamos ver alguns momentos em que a fala assume autonomia ("parâmetro-estrutural") em relação a outros níveis diegéticos e técnicos do filme. A fala é falada, não é lida – os longos textos foram decorados, informou-nos o diretor do filme. Nos dois primeiros exemplos, são quase planos-sequências únicos; os poucos cortes parecem existir apenas porque, além de algum eventual erro, na bobina normal de negativo não cabia a longa fala prevista.

Um texto de Thomas Mann, sobre o amor homoerótico (e complicadas coisas sobre fidelidade, etc.) é recitado por Paulo César Souza no original em alemão (há legendas em português), na praia. É uma longuíssima seqüência em que o tradutor diz o texto, na maior parte do tempo, meio de costas para a câmera, enquadrados seu rosto (mais ou menos de perfil) e ombros, molhados de água. Há (poucos) planos próximos de seu corpo: peito e rosto, por exemplo. Por sua qualidade de pouca incidência no corpo geral da filmagem e por momentos precisos do texto literal, a decupagem em si é reiterativa de uma certa composição rígida (o tradutor sentado na areia, o mar e o céu ao fundo, sua cabeça de perfil, seus ombros salpicados de gotas de água), que chama a atenção para o discurso verbal que se enuncia. Mesmo com discrição, a enunciação destaca entonações, pausas e ritmos que dão cor e tom ao texto escrito.

Noutra seqüência, um trecho do *Grande Sertão Veredas* de Guimarães Rosa é recitado por Hamilton Vaz Pereira, após ele comentar com Chico Diaz cenas da adaptação do romance para a televisão. Saindo do sofá, de onde assistiam a tv, o dramaturgo e diretor de teatro vai para um canto da sala, junto a uma parede espelhada

e. de cócoras, passa a falar o texto. Aqui também há alguns closes, mas como no exemplo anterior, por mais que sejam significativos por sua freqüência e detalhe, o que ressalta mesmo é o longo plano-seqüência (às vezes quebrado pela limitação da duração do chassis ou eventual erro). Aqui, o "ator" se mexe um pouco, usa os braços, vira a cabeça, "dramatiza", enquanto diz o texto. É uma dramatização discreta, sem arroubos de encenação, mas não é a mera récita de um texto (como no caso anterior), em que pesem as encenações próprias da dicção.

A outra seqüência é bem mais decupada. Mesmo com planos longos, não há um caráter de estes pertencerem ao estatuto do plano-seqüência. Aqui não é um monólogo e sim um diálogo. Dedé Veloso e Felipe conversam sobre cinema, televisão, Godard, Wim Wenders. Além da decupagem (planos menores em extensão do que os anteriores), a posição de câmera varia mais pelo espaço do apartamento. Quando a câmera sai do silêncio interno da sala e o papo prossegue na ruidosa varanda, irrompe o barulho do tráfego e do ambiente externo; a interferência sonora é rompida quando se volta para a sala e se fecha a janela. Em texto escrito pelo próprio diretor do filme (que, como nos disse, não endossa todas as opiniões ali emitidas, pois o confronto de idéias é assumido), é curioso o contraste entre emissores (mulher mais velha e homem mais jovem), o que dizem em relação à idade que representam, etc.

Aqui é interessante, por esse contraste entre a fala e o corpo emissor, lembrar a seqüência do poema *Orgasmo*, de Décio Pignatari, recitado num outro momento do filme: após um homem negro e uma mulher branca serem filmados em coreografia estática sobre um chão dividido em áreas preta e branca, com os corpos ocupando as cores do piso contrárias (numa alusão, talvez, ao filme *Pátio*, 1959, de Glauber Rocha, até pela semelhança com os corpos nus e a cor do xadrez do chão). O rapaz declama o poema, como um "iletrado", em termos do nível de repertório culto que poderia ser exigido de um declamador de tal poema intelectual, provocando um estranhamento semelhante àquele produzido por Pasolini quando fazia gente do lumpen, proletários ou prostitutas(os), dizerem textos clássicos da literatura italiana. É o contraste entre o poema concreto, densamente elaborado em sua decupagem frásica que vai se ampliando, como um blow-out verbal-visual (na composição original, a cada verso, a fonte das letras vai aumentando; no filme, vemos a reprodução em quadros fixos da tipologia), e a dicção da fala (na declamação, o homem vai aumentando o volume da voz). O estranhamento entre a mulher e o homem, entre as opiniões polêmicas, entre as posições de câmera, formam um conjunto dialógico no quesito "enunciação". Mas esses outros elementos (dois personagens, idéias díspares, decupagem) não distraem a

atenção para o próprio discurso, parece problematizado para além de um plano digamos "meramente" verbal (talvez não seja à toa que esta seqüência esteja mais no final do filme, e, portanto, depois daquelas duas monologadas).

Outro momento que trabalha o discurso da fala e que podemos citar é bem diferente, mas fornece pontos de reflexão quanto à enunciação da voz conjugada com a figura do corpo na decupagem. Uma das seqüências mais populares do filme (que, no geral, teve recepção polêmica, agressiva e irada, por algumas parcelas de espectadores, e por diferentes razões) exhibe um depoimento da atriz Regina Casé. Ela comenta e ilustra o modo com que Fidel Castro opera e dirige seu discurso. Como uma entrevista informal, a comediante imita gestos e posturas do comandante cubano, descrevendo sua ação verbal e opinando sobre sua eficácia política. Aqui, a enunciação vocal é contaminada pela expressividade histriônica da atriz, que transborda de empatia em sua interpretação. O discurso verbal é acompanhado por uma verdadeira performance, um "acting show" comentado, que parodia não só o estilo do político como também o tipo de depoimento de "celebridades à vontade e na intimidade" que a televisão, em sua rotina, vulgariza. Regina Casé faz seu discurso acentuando, nas palavras e nos gestos, o modo de andar e estar de Fidel. O depoimento é tomado com câmera na mão, que acompanha movimentos da atriz dentro do quadro (seus deslocamentos laterais, para frente e para trás), suas inflexões gestuais (agarrando-se no braço da poltrona) e faz coro ao close verbal com que a atriz chama a atenção para certas partes do corpo, destacando como peças importantes no discurso verbal de Fidel (apalpando e empinando as nádegas).

Cabe mencionar, mesmo que breve, outro parâmetro que literalmente transborda de seus limites e está em sintonia com o diapasão da fala. É na seqüência em que, ao som de um batuque ritual, Maria Esther Stokler dança, se joga no chão, se espalha e se contorce, esfregando-se na terra, até sair do enquadramento previsto, e a câmera mostrar o microfone e o tripé da iluminação. Ao que tudo indica, a música foi produzida durante a filmagem da cena (o microfone não seria apenas para captar o roçar do corpo na lama), até pela concepção de dança-ritual aí envolvida. Pela idéia de instante epifânico talvez não cabesse o recurso de pós-sincronizar, e talvez não fosse possível obter aquelas marcações, pois nessa seqüência da dança corpo e música geram movimento, o corpo vira movimento, música física. O fato de Stokler transcender os limites do quadro contribui para essa idéia de força que não se detém ou não se pode deter (ainda mais pelo caráter ritualístico, filosófico ou religioso até, das idéias da

dançarina), e para a promulgação do parâmetro como entidade autônoma, auto-suficiente, que se basta e nem se importa com circunstâncias limitadoras.

Também citemos, apenas pontualmente, outro momento de proeminência da fala. Mas que ocorre no filme *Miramar* (1997) de Julio Bressane. Cabe lembrar que o primeiro plano do filme de Caetano é uma zoom-out da boca de Bressane ("na língua portuguesa, a palavra 'prosa' também quer dizer conversação", dando início à profusão verbal do filme). No início do filme de Bressane, Diogo Vilela e Louise Cardoso estão sentados num sofá (vendo televisão ou vídeo) e ouvimos uma colagem de diálogos extraídos de filmes americanos (sem legendas), numa longuíssima seqüência. O cenário, a iluminação e a interpretação são "estilizados". A decupagem minimal, em que pese o artifício do enquadramento e da luz, é quase "transparente". Mesmo havendo certa narrativa na esfera visual (iluminação, composição), o que é preponderante é o longo discurso verbal, transfigurado em citação, por diálogos ou monólogos hollywoodianos. A ausência de legendas, não-intencional ou programática, seja por pressupor que o inglês é uma língua conhecida do tipo de público que se interessa por este tipo de filme, ou até mesmo por ser desconhecida do público em geral e contemplar outro alvo de efeito, mantém um caráter enigmático e produz estranhamento e desconforto. A duração e a insistência criam uma aspereza semântica (que força a busca do inteligível), reiterada pela austeridade sintática (cortes, luz, atuação). Não apenas pelo clima da situação familiar, a seqüência remete a outro uso do som off em relação à imagem descrita no quadro feito em *Matou a Família e foi ao Cinema* (cenas da cozinha em Petrópolis, do barraco na favela, da casa no subúrbio).

Mas é no filme de Caetano que a fala encena um papel principal (dominante e predominante) e está no foco tanto do tema como da ação. A fala é um parâmetro estrutural com funções precisas e elaboradas dentro de um programa estético e conceitual que percorre e orienta todo o processo do filme.

É significativo terminarmos este trabalho com um filme feito justamente por um músico (e brasileiro, afinado ao projeto das vanguardas, como nos disse ele), pois a noção dos parâmetros como teoria da forma serial e estrutural surgiu a partir do referencial da música.

A partir de uma canção de Noel Rosa e de época(s) do cinema (repertórios musical e cinematográfico do cantor), o filme trabalha questões de enunciação, informação e redundância na fala e na imagem.

Conclusão

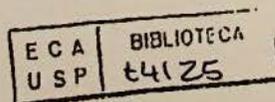
1. Questões de Método: A Essência do Cinema (Experimentar a Experiência)

A série de fragmentos de filmes analisados neste trabalho constitui dentro do cinema brasileiro uma vertente esparsa e rara. Ao contrário do que ocorreu em outras cinematografias (como a americana e a austríaca, por exemplo), o filme experimental no Brasil não criou uma tradição de tal modo abundante que pudesse comportar variações em subgêneros ou subdivisões, definindo categorias "especializadas" de filmes e cineastas. Assim, restou-nos buscar momentos específicos em determinados filmes. Mas estes momentos não devem ser vistos como extemporâneos ou exceções, pois estão integrados à prática e ao projeto do cineasta, mesmo que de modo não deliberado.

A necessidade de se buscar um arranjo de teorias que pudesse abordar o objeto em sua irreducibilidade surgiu da constatação – segundo as convenções clássicas – de um certo desamparo (ou desconforto) crítico em relação a filmes que desafiam nossa codificada experiência. Curiosamente, as teorias mais habilitadas a abordar este objeto não pretendem esgotar o sentido por meio de explicações sobre o "conteúdo" de tal forma. As relações de imagem e som ganham autonomia no puro plano formal. Isto não implica que elas não signifiquem, mas reafirma que seu sentido ocupa uma outra faixa da percepção. Estas três teorias como que preservam intacto o sentido (mistério) de tal procedimento. Sua pedagogia consiste em nos fazer entender "o específico filmico" em sua radical irreducibilidade, levar ao extremo a função poética da linguagem.

A própria aridez do campo teórico fornece subsídios para o terreno minado das (in)certezas. A um objeto refratário a interpretações correspondem teorias áridas (e aqui não vai nenhuma conclusão necessária de causa e efeito, mas tão somente uma constatação). Pela configuração dos parâmetros teóricos, o sistema classificatório é levado a um paroxismo (não à toa, o corpo crítico definido por um Burch ou por um Sitney revela-se pertinente e afinado aos esquemas de classificação que ocorrem nos próprios filmes, como é o caso de um Hollis Frampton). Estamos portanto numa cadeia de (de)codificações em abismo.

Aqui, a escritura produz um alargamento da noção de estrutura. O traço do gesto autoral (pessoal ou mesmo que aparente automático), intransferível, configura a forma de organização dos signos a partir de uma identificação (isomorfismo) radical entre a linguagem do cineasta e a codificação do dispositivo cinematográfico.



Desautomatizando os modos de recepção e depurando os modos de comunicação, os filmes experimentais da vertente paramétrico-estrutural terminam por des/construir um sistema conceitual sobre a própria percepção no cinema.

Explicitar os pressupostos da crise da representação, segundo a norma clássica, é um dos dados mais imediatos e superficiais deste cinema. Denunciar os limites e as restrições que os códigos convencionais impingem à liberdade da experiência é outra de suas justificativas mais "fáceis". Trata-se de um projeto cinematográfico ambicioso, utópico, em seu desejo de revolucionar o aparato cinema como meio de expressão e como instituição. Agenciando estética e economia, difusão e educação, os filmes passam da câmera e da moviola pessoal dos artistas a um mercado de cineclubes e cinematecas, que se expande para um circuito que envolve museus, galerias de arte, institutos culturais e universidades (falamos aqui do caso americano e europeu).

Uma das incompreensões quanto ao filme experimental é a da redundância x informação. Poderíamos citar aqui autores como Décio Pignatari ou Abraham Moles, mas no contexto deste trabalho, em que a idéia de parâmetros origina-se da música, é sugestivo citar as palavras justamente de um músico (que certamente bebeu naqueles fontes). O maestro, compositor e professor Koellreutter define: "Redundância - Qualidade que surge da repetição de signos e ocorrências musicais; é responsável pela comunicabilidade e pela unidade formal e estilística da obra musical. Informação - 1) Transmissão de algo novo e desconhecido. 2) Qualidade que surge do grau de imprevisibilidade de signos e ocorrências musicais; é responsável pela originalidade da obra musical; corresponde aos conceitos de surpresa, novidade e improbabilidade"²⁰¹.

Outra citação do maestro, no campo musical, fornece pontos de comparação válidos para a estrutura serial de formas cinematográficas. Ele vê na "semelhança entre o círculo, forma geométrica, e o pensar circular" "a volta ao ponto de partida dos signos musicais (ênfaticamente pela repetição e pela iteração) dos mesmos em todos os parâmetros" (ele define: "Iteração - repetição do ato de formar um signo de outro, ou seja, a formação do signo do signo, do signo, etc"²⁰²).

Trata-se de encontrar um método não apenas compatível mas apropriado para se entender os filmes que centram o fogo de sua pesquisa na essência do cinema e na experiência irredutível que a projeção de (concretas e abstratas) configurações plástico-musicais sobre uma tela de cinema pode oferecer.

²⁰¹ H. J. Koellreutter, *Introdução a uma estética relativista do impreciso e do paradoxal* (Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo), 10ª aula (31.02.88), p. 1.

²⁰² H. J. Koellreutter, *Formas de pensamento e realização nas ciências e nas artes* (Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo), 5ª aula (11.05.89), p. 1.

2. Hipótese Final: Problemas e Percepção de Parâmetros e Estruturas

O percurso tópico analisado em produções brasileiras pontuais de 1969 a 1999, em relação a exemplos de filmes estrangeiros produzidos nos anos 50 a 70, marca sua inserção num movimento mais amplo que aponta para a incidência de traços formais e a existência de modelos estruturais, de maior radicalidade, no panorama nacional.

O trabalho da dissertação também encontrou o desafio de buscar um objeto por vezes apenas esboçado, e de assumir um campo não exterior ao próprio trabalho desenvolvido pelo autor, nas frentes teórica e prática. O objetivo foi explorar limites, confrontando a resistência e a (im)propriedade de um transplante sem mediações para o corpo a corpo com os filmes nacionais, propondo uma aclimatação das situações conceituais originais.

Pelas próprias condições do terreno e pela natureza mesma da investigação (levada a cabo por filmes e dissertação), deixamos deliberadamente abertos os caminhos que filmes paramétrico-estruturais possam descobrir para a experiência de percepção no cinema. Isto vem da própria natureza do objeto que solicita tal postura.

O trajeto de investigação empreendido por estes filmes reafirma que o compromisso do cinema com sua potência e depuração expressivas está fundado sobre relações (paradoxalmente, não espúrias) com a experiência da música e das artes plásticas. A obsessão por uma poética própria, de natureza irreduzível e única, conjuga-se em tempos e modos apropriados à gramática de ocorrências musicais e pictóricas.

Correndo o risco de uma síntese reducionista, em se tratando de teorias e objetos tão "fugidios" e refratários, poderíamos sugerir algumas linhas de fuga, de modo a aproximar do contexto nacional o horizonte daquele tripé teórico transladado para os trópicos.

A contribuição mais evidente de Burch, além do gesto inaugural de criar uma teoria de parâmetros aplicada ao cinema, é a idéia das "estruturas de agressão". Esta é particularmente adequada aos filmes experimentais feitos no Brasil nos anos 60 e 70, pois a experimentação estética com a linguagem estava alimentada pela munição política do desconforto e do confronto. Nota-se que a estratégia de dilaceração estava calçada em deliberadas ou intuitivas táticas de contestação formal. A arena de batalha estendia-se da tela para o olhar e a audição do espectador.

Assim, o teor engajado de Burch, seu compromisso com o cinema atual e o ato de fazer filmes, esclarece a vocação e o comportamento dos cineastas naquela época. Já nos anos 80, os filmes de Omar e Caetano parecem fazer coro (noutro tom) àquela

intransigência, mais por suas opções formais e temperamentos pessoais do que por um alinhamento ideológico. Mas as premissas de Burch são radicais também quanto ao partido tomado por um cinema marginal à indústria e suas convenções (apesar de suas idiossincrasias), o que o leva a um meio-caminho (ou a alguns passos) da radicalização extrema de Sitney e além da padronização "conformadora" de Bordwell.

A sistematização de Bordwell parece prestar-se melhor ao cinema-paideuma de Bressane produzido nos anos 80 e 90. O fato de escolher um Ozu ou Bresson não significa acomodação ou conformismo face à experiência mais extrema da vanguarda "ortodoxa". Pela necessidade de se articular as três teorias, talvez seja inevitável, no confronto das idéias, salientar os matizes com que cada reflexão posiciona seu grau de radicalidade. O que, aqui, mesmo estando no campo aguerrido do filme experimental, não configura critério de juízo ou valor. Trata-se apenas de situar posições e ações.

Entre Burch e Sitney, Bordwell parece fazer o equilíbrio da contemporização teórica, mas sem perder de modo algum a profundidade e o vigor das idéias. Empenhado em esclarecer natureza e função de técnicas como serialismo, estruturalismo e permutação, recorre a formalistas (Jakubinsky, Shklovsky, Jakobson), deixando claro desde o início de seu texto sobre narração paramétrica o caráter raro e radical desta modalidade. Outro dado que ele (a partir de Burch) repõe em jogo é o da intertextualidade, apropriado para o projeto estético de um Bressane (a cultura interdisciplinar dos signos artísticos), por exemplo.

A definição de Sitney foi tomada um tanto como restritiva devido ao próprio universo filmico por ela delimitado. Mesmo abrangendo cinematografias complexas como a de Kubelka ou Brakhage, cujo eixo estrutural está num conjunto variado de práticas e que se desenvolve desde os anos 50, Sitney dedicou-se a descrever uma tendência surgida no final dos 60 e consolidada nos 70 (com um Snow ou um Gehr), quase que à margem da própria margem da vanguarda (a posterior institucionalização é decorrência desta mesma condição inicial de estranhamento).

Paradoxalmente, o referencial de Sitney, por sua especificidade restrita, revela-se pertinente para os momentos mais depurados e isolados (raros e esparsos) que poderíamos notar na filmografia nacional. Esta incidência pode ocorrer na intervenção radical de um filme de Bressane (*O Rei do Baralho*) ou Omar (*Vocês*) dos anos 70 e na concepção geral (espécie de superestrutura formal e fundante) de um filme dos 80, como o de Caetano (*O Cinema Falado*). Esse isolamento parece ser um eco da situação tanto de Sitney em relação a Burch e Bordwell como dos filmes em si. A natureza e a codificação de suas idéias apontam para a qualidade auto-reprodutiva e auto-suficiente

desta teoria e cinematografia.

Este arsenal teórico e metodológico interroga questões como a "semantização" (tendência em atribuir sentido lógico-verbal ao que, no jogo radical da experimentação cinematográfica, talvez permaneça com o sentido suspenso ou oculto) e a "insuficiência" (falta de aparato especulativo associada à necessidade de se formatar um conjunto de dispositivos integrados e orgânicos, capazes de apreender o enigma).

A combinação destas teorias em vasos dinâmicos e comunicantes busca entender como formas de expressão acionam autor e espectador numa cadeia de apreensão de sintaxes "não-semantizáveis" e como "o cinema de poesia com mediação da técnica", perquirindo parâmetros e estruturas, debate-se sobre e ao redor da essência do cinema. Uma proposição para ver e ouvir os filmes de cinema e os cineastas de cineastas.

Se, preservando seu estatuto utópico e a vocação original, o cinema pode ainda ser um instrumento de consciência humana e realização da experiência artística, o filme experimental configura-se como um reduto de resistência.

No Brasil, a questão assume relêvos mais crispados, envolvendo cultura e educação, pois, de resto, nem o chamado filme industrial (se há) conseguiu ocupar seu lugar no mercado do entretenimento nem obter liquidez no comércio de produtos audiovisuais. A pesquisa de ponta exige outra economia, para qual o indivíduo ou a sociedade deve formular uma outra estética.

Filmografia

A Agonia. direção e roteiro: Julio Bressane. produção: Julio Bressane. direção de fotografia: Renato Laclete. câmera: Renato Laclete e Julio Bressane. montagem: Radar (Leovigildo Cordeiro) e Julio Bressane. elenco: Joel Barcellos, Maria Gladys, Grande Otelo, Wilson Grey. ano de produção: 1976. local de produção: Rio de Janeiro. bitola: 35mm. duração: 90 minutos. color.

Amor Louco (Crazy Love). direção e roteiro: Julio Bressane. produção: Julio Bressane. direção de fotografia: Laurie Gane. câmera: Laurie Gane e Julio Bressane. montagem: Julio Bressane e Gilberto Macedo. elenco: Rosa Dias, Guará, Joca, Luis Pelé. ano de produção: 1971. local de produção: Londres. bitola: 16mm. duração: 85 minutos. p&b.

O Anjo Nasceu. direção e roteiro: Julio Bressane. produção: Julio Bressane. direção de fotografia e câmera: Thiago Veloso. montagem: Mair Tavares. som: Walter Goulart. música: Guilherme Magalhães Vaz. elenco: Hugo Carvana, Milton Gonçalves, Maria Gladys, Carlos Guimar. ano de produção: 1969. local de produção: Rio de Janeiro. bitola: 16mm ampliado para 35mm. duração: 72 minutos. p&b.

Bang Bang. direção e roteiro: Andrea Tonacci. produção: Andrea Tonacci. direção de fotografia e câmera: Thiago Veloso. montagem: Roman Stulbach. elenco: Paulo Cesar Pereio, Jura Otero, Abrahão Farc, Ezequiel Marques. ano de produção: 1970. local de produção: São Paulo. bitola: 35mm. duração: 92 minutos. p&b.

Barão Olavo, O Horrível. direção e roteiro: Julio Bressane. produção: Julio Bressane e Rogério Sganzerla. direção de fotografia e câmera: Renato Laclete. montagem: Mair Tavares. elenco: Helena Ignez, Rodolfo Arena, Guará, Lilian Lemmert. ano de produção: 1970. local de produção: Rio de Janeiro. bitola: 35mm. duração: 70 minutos. color.

Brás Cubas. direção: Julio Bressane. roteiro: Julio Bressane e Antonio Medina Rodrigues. produção: Julio Bressane. direção de fotografia: José Tadeu Ribeiro. câmera: José Tadeu Ribeiro e Julio Bressane. montagem: Dominique Paris. som: Dudi Gupper e Guará. direção de arte: Luciano Figueiredo. elenco: Luiz Fernando Guimarães, Bia Nunes, Cristina Pereira, Ankito. ano de produção: 1985. local de produção: Rio de Janeiro. bitola: 35mm. duração: 90 minutos. color e p&b.

O Cinema Falado. direção e roteiro: Caetano Veloso. produção: Guilherme Araújo. direção de fotografia e câmera: Pedro Farkas. montagem: Mair Tavares. som: Jorge Saldanha. elenco: Regina Casé, Paula Lavigne, Hamilton Vaz Pereira, Antonio Cícero. ano de produção: 1986. local de produção: Rio de Janeiro. bitola: 35mm. duração: minutos. color e p&b.

Cinema Inocente. direção e roteiro: Julio Bressane. produção: Julio Bressane. direção de fotografia: José Sette de Barros. câmera: José Sette de Barros e Julio Bressane. montagem: Radar (Leovigildo Cordeiro) e Julio Bressane. som: Julio Bressane. elenco: Julio Bressane, Radar, Nunes Pereira. ano de produção: 1980. local de produção: Rio de Janeiro. bitola: 16mm. duração: 39 minutos. color e p&b.

Congo. direção e roteiro: Arthur Omar. produção: Arthur Omar. direção de fotografia: Iso Milman. montagem: Ricardo Miranda. ano de produção: 1972. local de produção: Rio de Janeiro. bitola: 35mm. duração: 11 minutos. p&b

Cuidado Madame. direção e roteiro: Julio Bressane. produção: Julio Bressane e Rogério Sganzerla. direção de fotografia e câmera: José Antonio Ventura e Edson Santos. montagem: Julio Bressane. som: José Antonio Ventura. elenco: Helena Ignez, Maria Gladys, Suzana de Moraes, Renata Sorrah. ano de produção: 1970. local de produção: Rio de Janeiro/Paris. bitola: 16mm. duração: 70 minutos. color.

A Família do Barulho. direção e roteiro: Julio Bressane. produção: Julio Bressane e Rogério Sganzerla. direção de fotografia e câmera: Lauro Escorel Filho e Renato Lacleite. montagem: Mair Tavares. elenco: Helena Ignez, Guará, Kléber Santos, Maria Gladys. ano de produção: 1970. local de produção: Rio de Janeiro. bitola: 35mm. duração: 75 minutos. p&b.

O Mandarim. direção e roteiro: Julio Bressane. produção: Julio Bressane e MovieTrack. direção de fotografia: José Tadeu Ribeiro. câmera: José Tadeu Ribeiro e Julio Bressane. montagem: Gilberto Santeiro. som: Toninho Murici. direção de arte: Roberto Gran-ja. música original: Livio Tragtenberg. produção executiva: Cássio Maradei. consultoria histórica: José Lino Grunewald e Rosa Dias. elenco: Fernando Eiras, Caetano Veloso, Chico Buarque, Raphael Rabello, Giulia Gam. ano de produção: 1995. local de produção: Rio de Janeiro/São Paulo. bitola: 35mm. duração: 97 minutos. color e p&b.

Matou a Família e Foi ao Cinema. direção e roteiro: Julio Bressane. produção: Julio Bressane. direção de fotografia e câmera: Thiago Veloso. montagem: Geraldo Veloso. som: Walter Goulart. elenco: Antero de Oliveira, Márcia Rodrigues, Renata Sorrah, Vanda Lacerda. ano de produção: 1969. local de produção: Rio de Janeiro. bitola: 16mm ampliado para 35mm. duração: 80 minutos. p&b.

Memórias de Um Estrangulador de Louras (Memories of A Blonde Strangler). direção e roteiro: Julio Bressane. produção: Julio Bressane. direção de fotografia: Laurie Gane. câmera: Laurie Gane e Julio Bressane. montagem: Julio Bressane e Gilberto Macedo. elenco: Guará. ano de produção: 1971. local de produção: Londres. bitola: 16mm. duração: 70 minutos. color.

Miramar. direção e roteiro: Julio Bressane. produção: Julio Bressane. direção de fotografia: José Tadeu Ribeiro. câmera: José Tadeu Ribeiro e Julio Bressane. montagem: Virgínia Flores. som: Toninho Muricy. direção de arte: Rosa Dias. música: Livio Tragtenberg. produção executiva: Marta Braga. elenco: João Rebello, Diogo Vilela, Louise Cardoso, Giulia Gam, Fernanda Torres. ano de produção: 1997. local de produção: Rio de Janeiro. bitola: 35mm. duração: 90 minutos. color e p&b.

O Rei do Baralho. direção e roteiro: Julio Bressane. produção: Julio Bressane. direção de fotografia: Renato Laclete. câmera: Renato Laclete e Julio Bressane. montagem: Amauri Alves. direção de arte: Julio Bressane e Rosa Dias. elenco: Grande Otelo, Wilson Grey, Martha Anderson, Fininho. ano de produção: 1973. local de produção: Rio de Janeiro. bitola: 35mm. duração: 90 minutos. p&b.

Ressurreição. direção e roteiro: Arthur Omar. produção: Arthur Omar. montagem: Aída Marques. ano de produção: 1989. local de produção: Rio de Janeiro. bitola: 35mm. duração: 6 minutos. p&b.

São Jerônimo. direção e roteiro: Julio Bressane. produção: Julio Bressane. direção de fotografia: José Tadeu Ribeiro. câmera: José Tadeu Ribeiro e Julio Bressane. montagem: Virgínia Flores. som: Toninho Muricy. direção de arte: Rosa Dias. Elenco: Everaldo Pontes, Hamilton Vaz Pereira, Helena Ignez, Bia Nunes. ano de produção: 1999. local de produção: Rio de Janeiro/Paraíba. bitola: 35mm. duração: 79 minutos. color e p&b.

Sermões: A História de Antônio Vieira. direção e roteiro: Julio Bressane. produção: Julio Bressane. direção de fotografia: José Tadeu Ribeiro. câmera: José Tadeu Ribeiro e Julio Bressane. montagem: Dominique Paris. som: Ricardo Giestas. direção de arte: Rosa Dias e Roberto Granja. música: Livio Tragtenberg. consultoria: Rosa Dias, Vamireh Chacon, Haroldo de Campos, Francisco Magalhães. elenco: Othon Bastos, Eduardo Tomaghi, Breno Moroni, Paschoal Vilaboim. ano de produção: 1989. local de produção: Rio de Janeiro. bitola: 35mm. duração: 80 minutos. color e p&b.

Tabu. direção e roteiro: Julio Bressane. produção: Julio Bressane. direção de fotografia: Murilo Salles. câmera: Murilo Salles e Julio Bressane. montagem: Radar (Leovigildo Cordeiro). som: Dudi Gupper e Guará. direção de arte: Luciano Figueiredo. elenco: Caetano Veloso, Colé, José Lewgoy, Mário Gomes. ano de produção: 1982. local de produção: Rio de Janeiro. bitola: 35mm. duração: 95 minutos. color e p&b.

Tesouro da Juventude. direção e roteiro: Arthur Omar. produção: Arthur Omar. direção de fotografia e câmera: Edgar Moura. montagem: Ricardo Miranda. música: Arthur Omar. ano de produção: 1977. local de produção: Rio de Janeiro. bitola: 35mm. duração: 14 minutos. p&b.

Vocês. direção e roteiro: Arthur Omar. produção: Arthur Omar. direção de fotografia e câmera: Sérgio Vilela. iluminação: Djalma Delforge. pirotécnica: Régis Monteiro. elenco: Iso Milman. local de produção: 1979. local de produção: Rio de Janeiro. bitola: 35mm. duração: 6 minutos. p&b.

Bibliografia

- Andrew, Dudley. *Concepts in film theory*. Oxford, Oxford University Press, 1984.
- L'art du mouvement 1919/1996*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.
- Aumont, Jacques et alii. *L'esthétique du film*. Paris, Nathan, 1983.
- Bachelard, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo, Ática, 1988.
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Gonthier, 1964.
- Battcock, Gregory. *The new american cinema: a critical anthology*. New York, E. P. Dutton, 1967.
- Bazin, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- Bellour, Raymond. *L'entre-images*. Paris, la Différence, 1990.
- Bernadet, Jean-Claude e Galvão, Maria Rita. *O nacional-popular na cultura brasileira: cinema*. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- Bernadet, Jean-Claude. *O vôo dos anjos*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- Bonitzer, Pascal. *Le champ aveugle*. Paris, Gallimard, 1982.
- Bordwell, David. *Narration in the fiction films*. Madison, Methuen and Co., 1985.
- Brakhage, Stan. *Metaphors on vision*. New York, Film Culture, 1963.
- Brakhage, Stan. *The Brakhage scrapbook*. New York, Documentext, 1982.
- Brender, Richard. "Functions of film: Léger's cinema on paper and on cellulose, 1913-25" in *Cinema Journal* 24, n. 1, fall 1984.
- Brooks, Virginia. "Film, perception and cognitive psychology" in *Millenium Film Journal*, n. 14-15, fall-winter 1984-85.
- Browne, Nick. *Rethoric of filmic narration*. Ann Arbor, UMI, 1993.
- Buache, Freddy. *Le cinéma indépendant et d'avant-garde à la fin du muet 1*. Travelling n. 55, Lausanne, Cinémathèque Suisse/Travelling, 1979.
- Buache, Freddy. *Le cinéma indépendant et d'avant-garde à la fin du muet 2*. Travelling n. 56-57, Lausanne, Cinémathèque Suisse/Travelling, 1980.
- Burch, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- Bürger, Peter. *Theory of the avant-garde*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- Campos, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo, Perspectiva, 1998.
- Campos, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- Canongia, Ligia. *Quase Cinema*. Rio de Janeiro, Funarte, 1981.
- Carroll, Noël. "Medium specificity arguments and self-consciously invented arts: film, video and photography" in *Millenium Film Journal*, n. 14-15, fall-winter 1984-85.

- Crane, Diana. *The transformation of the avant-garde: the new york art world, 1940-1985*. Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Curtis, David. *Experimental cinema: a fifty year evolution*. London, Studio Vista, 1971.
- Curtis, David, Drummond, Philip, Francis, Richard et alii. *Film as film: formal experiment in film (1910-1975)*. London, British Film Institute, 1976.
- Deleuze, Gilles. *A imagem-movimento: cinema, 1*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- Deleuze, Gilles. *A imagem-tempo: cinema, 2*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- Eisenstein, S. M. *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.
- Eisenstein, S. M. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.
- Faure, Elie. *The art of cineplastics*. Boston, Four Seas Company, 1923.
- Ferreira, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo, Max Limonad/Embrafilme, 1986.
- Fletcher, Angus. *Allegory: the theory of a symbolic mode*. Ithaca, Cornell University Press, 1970.
- Gehr, Emie. "Program notes by Emie Gehr for a film showing at the Museum of Modern Art, New York City, february 2, 1971 at 5.30 pm" in *Film Culture*, n. 53-55, spring 1972.
- Gidal, Peter. *Structural film anthology*. London, British Film Institute, 1978.
- Godard, Jean-Luc. *Histoire(s) du Cinéma*. Paris, Gallimard-Gaumont, 1998.
- Green, J. Ronald. "Film and not-for-profit media institutions" in *Film/culture: explorations of cinema in its social context*. Metuchen, Scarecrow, 1982.
- Grunewald, José Lino. *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- Hanhardt, John G. *A history of the american avant-garde cinema*. New York, New York Federation of the Arts, 1976.
- Hansen, Miriam. "Early cinema, late cinema: permutations of the public sphere" in *Screen*, vol. 34, 3, autumn 1993.
- Hennebelle, Guy e Bassan, Raphaël. "Cinemas d'avant-garde" in *Cinemaction*, n. 10-11, 1979.
- "Hollis Frampton: A special issue". *October*, n. 32, spring 1985.
- Jakobson, Roman. *Lingüística, Poética, Cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1970.
- James, David. E. *Allegories of cinema*. Princeton, Princeton University Press, 1989.
- James, David E. *To free the cinema*. Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Klonaris, Maria e Thomadaki, Katerina. *Technologies et imaginaires: art cinéma art vidéo art ordinateur*. Paris, Dis Voir, 1990.
- Kracauer, Siegfried. *Nature of film: the redemption of physical reality*. London, Dobson, 1961.

- Lawder, Standish. *The cubist cinema*. New York, New York University Press, 1975.
- Le Grice, Malcolm. *Abstract film and beyond*. London, Studio Vista, 1977.
- Lehman, Peter. "The avant-garde: power, change, and the power to change" in *Cinema histories, cinema practices*. Frederick, Md, University Publications of America, 1984.
- Lehman, Peter. "For whom does the light shine? Thoughts on the avant-garde" in *Wide Angle* 7, n. 1-2, 1985.
- Lherminier, Pierre. *L'art du cinéma*. Paris, Ed. Seghers, 1960.
- Koellreutter, Hans-Joachim. "Formas de Pensamento e Realização nas Ciências e Artes". Seminário, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 1989.
- Koellreutter, Hans-Joachim. "Introdução a uma Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal". Seminário, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 1987.
- MacCabe, Colin. *Godard: images, sounds, politics*. London, Macmillan, 1980.
- Man, Paul de. "The rhetoric of temporality" in *Interpretation: theory and practice*. Org.: C.S. Singleton. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1969.
- Manvell, Roger. *Experiment in the film*. London, Grey Walls, 1949.
- Masi, Stefano. "Peter Kubelka, scultore del tempo" in *Bianco e Nero*, ano XLV, n. 1., Roma, janeiro-março 1984.
- McLuhan, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem: understanding media*. São Paulo, Cultrix, 1971.
- Mekas, Jonas. "Interview with Peter Kubelka" in *Film Culture* no. 44, New York, 1967.
- Mekas, Jonas. *Movie journal - the rise of a new american cinema*. New York, Mac Millan Co., 1972.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- Merleau-Ponty, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- Metz, Christian. *Psicanálise e cinema*. São Paulo, Global, 1980.
- Metz, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- Michelson, Annette. *New Forms in Films*. Catálogo, Montreaux, 1974.
- Michelson, Annette. "Toward Snow" in *Artforum* vol IX, n. 10, New York, september 1971.
- Mitry, Jean. *Historia del cine experimental*. Valência, Fernando Torres, 1974.
- Noguez, Dominique. *Éloge du cinéma expérimental*. Paris, Centre Pompidou, 1979.
- Noguez, Dominique. *Une renaissance du cinéma: le cinéma "underground" américain*. Paris, Klincksieck, 1985.

- Norden, Martin F. "The avant-garde cinema of the 1920s: connections to futurism, precisionism, and suprematism" in *Leonardo*, vol. 17, n. 2, London, 1984.
- Omar, Arthur. *Investigações cinematográficas*. Obra original, não publicada (conjunto de textos inéditos e outros publicados em revistas).
- Penley, Constance and Bergstrom, Janet. "Avant-garde: histories and theories" in *Screen* 19, n. 3, 1979.
- Personale di Michael Snow*. Quaderno Informativo no. 40. Pesaro, 8ª Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1972.
- Pignatari, Décio. *Semiótica da arte e da arquitetura*. São Paulo, Cultrix, 1981.
- Pignatari, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo, Cortez & Moraes, 1979.
- Ramos, Femão. *Cinema marginal (1968/73): a representação em seu limite*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- Renan, Sheldon. *An introduction to the american film underground*. New York, E.P. Dutton, 1967.
- Richter, Hans. *Dada/art and anti-art*. London, Thames & Hudson, 1965.
- Rosenbaum, Jonathan. "Organizing the avant-garde: a conversation with Peter Gidal" in *Film: the front line*. Denver, Arden Press, 1983.
- Salles Gomes, Paulo Emilio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1980.
- Sandusky, Sharon. "The archaeology of redemption: toward archival film" in *Blimp*, Vienna, spring 1991.
- Santaella, Lúcia. *A percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo, Experimento, 1994.
- Sitney, P. Adams. *The avant-garde film: a reader of theory and criticism*. New York, Anthology Film Archives, 1987.
- Sitney, P. Adams. *The essential cinema*. New York, Anthology Film Archives and New York University Press, 1975.
- Sitney, P. Adams. "The idea of abstraction" in *Film Culture*, n. 63/64, 1976.
- Sitney, P. Adams. "The idea of morphology" in *Film Culture*, n. 53/54/55, 1972.
- Sitney, P. Adams. *Film culture*. London, Secker & Warburg, 1971.
- Sitney, P. Adams. *Visionary film*. New York, Oxford University, 1974.
- Sontag, Susan. *Against interpretation*. New York, Delta Books, 1966.
- Stam, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. São Paulo, Paz e Terra, 1981.
- Stauffacher, Frank. *Art in cinema*. San Francisco, San Francisco Museum of Art, 1947.

- Tyler, Parker. *Underground film: a critical history*. New York, Grove Press, 1969.
- Vieira, João Luiz. "Introdução à paródia no cinema brasileiro" in *Filme Cultura* n. 41/42, maio 1983.
- Vogel, Amos. *Film as a subversive art*. New York, Random House, 1974.
- Vorobow, Bernardo e Adriano, Carlos. *Julio Bressane: cinepoética*. São Paulo, 1995.
- Vorobow, Bernardo e Adriano, Carlos. *Peter Kubelka: a essência do cinema*. São Paulo, inédito (publicação prevista para 2000).
- Wheeler, Denis. *Form and structure in recent films*. Vancouver, The Vancouver Art Gallery, 1972.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo, Edusp, 1993.
- Xavier, Ismail. "Alegoria, modernidade, nacionalismo" in *Novos Rumos* n. 16, 1990.
- Xavier, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo, Brasiliense, 1993.
- Xavier, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- Xavier, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 1991.
- Xavier, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- Youngblood, Gene. *Expanded cinema*. London, Studio Vista, 1970.
- Zimmermann, Patricia R. "Hollywood, home movies, and common sense: amateur film as aesthetic dissemination and social control" in *Cinema Journal* 27, n. 4, 1988.

6791.430981

DEDALUS - Acervo - ECA

R 788c

e.1



20100044497

Esta obra não pode
ser emprestada

Fornecedor	J. Pds. Gra. da. 2000
Data de Aquisição	07/04/00 Preço
Verba	
Indicação de	
Classificação	6791.430981 R 788c e.1