

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

FERNANDO HENRIQUE LACERDA STUTZ

OBSESSIVA FORMA

A repetição em cinco filmes estruturais (1966 – 1975)

São Paulo

2022

FERNANDO HENRIQUE LACERDA STUTZ

OBSESSIVA FORMA

A repetição em cinco filmes estruturais (1966 – 1975)

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Moran Fernandes

versão corrigida

(versão original disponível na Biblioteca ECA/USP)

São Paulo

2022

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

STUTZ, Fernando Henrique Lacerda

Obsessiva Forma: A repetição em cinco filmes
Estruturais (1966 - 1975) / Fernando Henrique Lacerda
Stutz; orientadora, Patrícia Moran Fernandes. - São
Paulo, 2022.

468 p.

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

Bibliografia

Versão Corrigida

1. cinema estrutural. 2. cinema experimental. 3.
repetição. I. Fernandes, Patrícia Moran. II. Título.

CDD 21.ed. -

791.43

Folha de Aprovação

Fernando Henrique Lacerda Stutz

Obsessiva forma: a repetição em cinco filmes estruturais (1966 – 1975), Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção de título de Doutor pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais.

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

uma vida inteira

quão pequeno é um pensamento necessário para
preencher

uma vida inteira

Ludwig Wittgenstein

caro mestre,
obrigado por me emprestar
aquele livro.

agradeço

àqueles sem os quais este percurso teria sido impossível: Laura, Laura, Laura, Edna, Roberto, Sarah, Laura; Patrícia, Arlindo, Erika, Cristian, Carlos Adriano, Irene, Patricia, Bruno, Lúcia; Binho, Mike, Teo, Marcelinho, Rods; Carlos, Fernando, Tracey, Karenjit, Thea, Graham, Ben, Emma; Diego, Lara, Phillip, Laura.

Resumo

Durante as décadas de 1960 e 1970, a repetição obteve uma especial atenção por parte de artistas e realizadores. Repetidas imagens, sons, movimentos, gestos e processos conformaram, em diferentes campos da arte, uma “estética da repetição”. O cinema, especialmente o cinema experimental, aderiu a esta tendência e produziu obras marcadas pela repetição como um expediente formal. No contexto do chamados “filmes estruturais”, este expediente estético revelou-se particularmente profícuo, tendo mobilizado dezenas de artistas e cineastas a experimentarem-no como via de acesso para a investigação das especificidades do dispositivo, sobretudo em sua dimensão técnica. Esta pesquisa visa mergulhar no contexto de produção destes filmes e, selecionando cinco casos específicos da produção norte-americana e inglesa, pretende sugerir um percurso que demonstra o papel da repetição não apenas na composição dos filmes, mas na constituição do cinema como dispositivo de produção de imagens técnicas. Através dos filmes de Michael Snow, Peter Gidal, Tony Conrad, Fred Drummond e Chris Welsby, produzidos entre os anos de 1966 e 1975, a pesquisa pretende sugerir uma visão desconstruída do mecanismo do cinema, e demonstrar como a repetição o fundamenta como uma máquina atrativa que, tal como no primeiro-cinema, enseja experiências “inquietantes”. Esta atração, como será demonstrado, devém não apenas do modo como os artistas e cineastas repetem imagens e processos fílmicos, mas também do papel que a repetição desempenha no sistema psicofísico humano.

Palavras-Chave: repetição; cinema experimental; filme estrutural; filme estrutural/materialista; Michael Snow; Tony Conrad; Peter Gidal; Chris Welsby; London Filmmaker’s Coop;

Abstract

Between the decades of 1960 and 1970 repetition had a special attention by artists and filmmakers. Repeated pictures, sounds, gestures, movements, processes contributed to form, through many art forms, something like a “repetition aesthetics”. Cinema, especially experimental cinema, followed that tendency and produced important works that displays repetition as a formal and structural device. In the realm of the so-called “structural films”, repetition became an important tool, inspiring artists and filmmakers to experiment with it as a way to help with their research of the film apparatus, especially in it’s technical dimension. This research envisions to plunge into these films production context and, selecting five works from the North American and English movements, intend to trace a journey that shows the role of repetition not just as an interesting formal tool to create the films, but its importance in defining cinema as a machine. Though the films of Michael Snow, Peter Gidal, Tony Conrad, Fred Drummond and Chris Welsby, made between 1966 and 1975, this research aims to depict a deconstructed viewing of the film apparatus, and argue how repetition establishes it as an “attractive machine” that, as it was in the early cinema period, offers uncanny experiences. That “attraction”, as it will be demonstrated, stems not just from the way that the artists and filmmakers repeat images and film processes, but also from the role that repetition plays in the human psychophysical system.

Key words: repetition; experimental film; structural film; structural/materialist film; Michael Snow; Tony Conrad; Peter Gidal; Chris Welsby; London Filmmaker’s Coop;

Sumário

Introdução.....	11
CAPÍTULO 01.....	19
1.1 Anos da repetição.....	20
1.2 O <i>paideuma</i> : as marcas da repetição.....	29
1.2.2. ... nos sons.....	33
1.2.3. ...no corpo.....	42
1.2.4. ...nas palavras.....	48
1.3. Marcas da repetição, nos filmes.....	54
1.3.1. ... nos filmes experimentais.....	72
1.3.2 Repetições experimentais, processamento.....	89
1.3.3 Repetições experimentais, sonoras.....	120
1.3.5. Repetições experimentais, meta-linguagem.....	133
1.4.. Coda: <i>paideuma</i>	144
CAPÍTULO 02.....	149
2.1 Estéticas da repetição.....	150
2.2 Repetir, dissolver, absorver.....	154
2.2.1 O sujeito dissolvido.....	155
2.2.2. O signo dissolvido.....	177
2.2.3 Técnicas de dissolução.....	187
2.2.3.1 <i>Redução</i>	187
2.2.3.2 Indeterminação.....	189
2.2.3.3 Repetição.....	197
2.3 Efeitos da dissolução.....	219
CAPÍTULO 03.....	231
3.1. O Filme: Descrição do Filme.....	232
3.1.1. <i>Back and forth</i>	232
3.1.2 <i>Michael Snow vai-e-vem</i>	239
3.2 Filmar: O que se repete?.....	245
3.2.1 O movimento repetido: <i>Pans, Tilts e Panoramas</i>	245
3.2.2 Quadro ou chicote – baixa ou alta velocidade.....	252
3.2.3 O gesto.....	255
3.2.4 A sala de aula.....	262
CAPÍTULO 04.....	266
4.1. O Filme: Hall.....	267

4.1.1. Descrição do filme.....	267
4.1.2 Peter Gidal e o cinema doméstico.....	273
4.2 Montar: O que se repete?.....	280
4.2.1 Repetição Micro-Estrutural.....	281
4.2.2 Repetição Macro-Estrutural.....	287
4.2.3 A cena doméstica.....	291
CAPÍTULO 05.....	296
5.1. O filme: The Flicker.....	297
5.1.2 Descrição do filme.....	297
5.1.2. Tony Conrad em expansão.....	303
5.2. Piscar: O que se repete?.....	313
5.2.1 O fotograma.....	313
5.2.2 A tela.....	315
5.2.3 O flicker.....	318
CAPÍTULO 06.....	325
6.1. O Filme: Showerproof.....	326
6.1.1. Descrição do filme.....	326
6.1.2 Fred Drummond e a LFMC e os filmes de impressora.....	332
6.2 Imprimir, copiar: O que se repete?.....	338
6.2.1 O celulóide.....	338
6.2.2 Copiar, Imprimir e imprimir a cópia.....	347
6.2.3 O corpo e o banheiro.....	354
CAPÍTULO 07.....	362
7.1. O Filme: Shore Line.....	363
7.1.1. Descrição do filme.....	363
7.1.2 Chris Welsby e os <i>landscape-films</i>	367
7.2 Projetar: O que se repete?.....	376
7.2.1 <i>O Loop</i>	376
7.2.2 A projeção.....	381
7.2.3. A paisagem, a praia, a margem.....	392
CAPÍTULO 08.....	401
8.1 Aparelhos, técnica e repetição.....	403
8.1.1 A câmara, o tripé e a cabeça móvel.....	406
8.1.2 A mesa de montagem.....	408
8.1.3 O obturador.....	409
8.1.4 A impressora óptica.....	410

8.1.5 O projetor.....	412
8.2 Formas e Modelos.....	415
8.2.1 Largo, gravissimo, allegro, prestissimo.....	415
8.2.2 Diácope, Da Capo, Revisão.....	417
8.2.3 Ostinato, Série.....	420
8.2.4 Gradatio, Dissolutio.....	423
8.2.5 Canon, Phasing.....	426
8.3. Dissolver, de novo.....	430
8.4 O inquietante.....	437
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	439
A morte do cinema.....	443
Repetição ou morte.....	448
Referências Bibliográficas.....	451

x

Introdução

A repetição é um daqueles conceitos que assombra e assusta quem dele se aproxima pela primeira vez. Inspira um certo temor, tanto quanto atrai. Constitui-se como objeto de estudo e análise extenso – acerca dela têm falado incontáveis pensadores, dos pré-socráticos aos pós-estruturalistas, dos barrocos aos pós-minimalistas, dos escolásticos aos modernistas. Os nomes vão de de Vico a Marx, de Plotino a Heidegger, de Pitágoras a Schoenberg, de Santo Agostinho a Derrida, de Aristóteles a Lacan, de Platão a Deleuze – lembre-se também: Kierkegaard, Nietzsche, Gabriel Tarde, Ernst Bloch, etc. Sua magnitude e abrangência é tal que certamente é impossível sequer introduzi-la como conceito. Melhor seria falar da repetição como um fato, como ação, como fenômeno que pertence não aos livros de filosofia, teses de doutoramento ou obras de arte, mas ao cotidiano. A depender do modo como percebemos as coisas ao nosso redor, nosso comportamento e os eventos na história, estaremos mais ou menos alertas da sua presença. Notá-la ou não é um fato significativo que certamente altera nossa relação com as coisas, com o mundo e, no limite, com nós mesmo - isso porque, como sugerem Resina e Wulf (2019), é ela que estrutura a realidade em múltiplos níveis e através dela que organizamos nossa experiência como seres sociais, culturais e biológicos.

Como destacam os pesquisadores empenhados em circunscrever a pervasividade deste fenômeno, do nível atômico ao orgânico, do econômico ao cultural, a repetição em tudo incide. Para eles (sejam introdutórios e generalistas neste momento) ela é a uma das principais responsáveis pela ideia de evolução, ao permitir que, geração após geração, um lastro cultural e fenotípico seja consolidado, pavimentando o caminho para a transformação dos organismos e ambientes. No âmbito da vida social, a repetição é também fundamental, uma vez que viabiliza a memória, os hábitos, a história e paradoxalmente coopera para a construção do espaço onde a mudança, a novidade e a diferença emergem. A educação, a cultura, as artes, as linguagens, todas são construções que, de maneira mais ou menos clara, dependem da repetição. Jacques Derrida concorda, destacando que especialmente para o mundo da cultura, ou melhor, dos signos, a repetição é determinante, estruturante. Trata-se, para o filósofo do “fundamento ontológico do signo”, afinal “não há palavra, nem signo em geral, que não seja construída pela possibilidade de se repetir. Um signo que não se repete, que já não está dividido pela repetição na sua “primeira vez” não é um signo” (DERRIDA, 2011, p.359).

Todavia, embora seja o fundamento da experiência humana, da qual a memória, a construção de sentido e o tempo histórico dependem, a repetição pode não significar algo exatamente positivo ou benéfico. Pelo contrário, não são incomuns em nossa cultura as reações paradoxalmente contrárias a fatos, comportamentos, ações e coisas repetidas. Pense-se em inúmeras ocasiões onde, no senso comum, a experiência da repetição é classificada como entediante, inútil, redundante, desinteressante, irritante. É válido lembrar que a supervalorização da originalidade, da novidade, da singularidade, como explica Rosalind Krauss (2002), tem modelado a cultura contemporânea que, desde a transição para a modernidade,

tem inventado novos valores (mitos e narrativas) para lidar com os fenômenos da realidade, colocando de lado tudo aquilo que pode colocá-los em xeque ou risco. A repetição, como enfatiza Theodor Adorno, é possivelmente o mais evidente deles. Segundo o filósofo, advogando a produção de uma arte verdadeiramente moderna, cabe à “boa arte” senão combatê-la, enfrentá-la com parcimônia e estar atenta para seus riscos. Derrida (2014, p.358) lembra que esta atitude combativa e negativa pode ser observada também em outros expoentes da vanguarda e modernidade, como por exemplo Antonin Artaud. O dramaturgo desprezava a repetição, sob a alegação de que todo espetáculo, frase, palavra, evento, deveria ser única, singular, original. Seu teatro deveria imitar a vida, a qual, pelo menos para ele, não se repetia.

Esta visão negativa e depreciativa da repetição paradoxalmente não é nem foi unânime, especialmente no campo das artes. Em meio à valorização da originalidade e singularidade, houve aqueles que arriscaram afirmá-la como expediente fundamental para a construção, ou desconstrução, de sentido. Pense-se num caso célebre (ainda que obscuro) como o de Gertrude Stein. Responsável por explorar em profundidade os efeitos da repetição na linguagem, a escritora evidenciou como uma simples repetição pode dissolver o significado de uma palavra e fazer com que sua forma, visual ou sônica, seja destacada em favor de uma temporalidade inovadora, ainda que essencialmente arcaica, cíclica, ritualística. Tornada famosa (e por alguns odiada) por suas exaustivas e insistentes repetições, a autora de “*Rose is a rose is a rose is a rose*”¹ revela em seu ensaio *Portraits and Repetition* (1965, p.295-317), que a repetição fora sua particular forma de renovar a linguagem verbal, incluindo a dimensão da visualidade e da sonoridade de volta no poema, aproximando-a não apenas do fluxo do pensamento (comumente também associado às constantes repetições) mas também a uma temporalidade problematizada pelas máquinas. Para ela, suas repetições simulavam o mecanismo do cinema. A apresentação sucessiva do mesmo, ainda que ligeiramente modificado, implicava a sensação de movimento – o movimento, neste caso, emergiria da repetição.

The composition we live in changes but essentially what happens does not change. We inside us do not change but our emphasis and the moment in which we live changes. That is it is never the same moment it is never the same emphasis at any successive moment of existing. Then really what is repetition. It is very interesting to ask and it is a very interesting thing to know. (STEIN, 1965, p.306)²

Apesar de instigante a pergunta de Stein é certamente bastante perigosa. Ao invés de tentar respondê-la deixemo-la no ar para que, durante a pesquisa, direta ou indiretamente, ela seja revisitada. O que gostaria de destacar da escritora é menos as implicações filosóficas de seu emprego da repetição, e mais a associação “natural” que ela faz com o mecanismo do cinema. Stein sublinha que a semelhança de seu método com o funcionamento do cinema tenha sido um mero acaso, afinal ela só viria a frequentar os

1 Esta célebre frase apareceu pela primeira vez no poema *Sacred Emily* (1913), posteriormente repetida em outros textos e poemas de Stein.

2 “A forma como vivemos muda mas o que acontece essencialmente não muda. Dentro de nós, não mudamos mas mas a ênfase e o momento no qual vivemos muda. Isso é que nunca é o mesmo momento nunca é a mesma ênfase em qualquer momento sucessivo da existência. Então o que é realmente repetição. É muito interessante perguntar isso e é uma coisa muito interessante de saber.” (tradução nossa)

espetáculos de cinema alguns anos depois da feitura de *Sacred Emily* e outros *portraits* nos quais empregou o expediente da repetição. Seja qual for a fonte de inspiração, é notável que o vínculo entre cinema e repetição tenha sido estabelecido pela escritora fundamentalmente no âmbito do funcionamento do mecanismo. Repetir como a câmera, como o projetor, como a película, como o aparelho do cinema repetem as coisas – essa é a abertura que a sensibilidade poética de Stein entreviu.

Para esta pesquisa, é justamente esta abertura que mais interessa – a relação entre a repetição e o cinema no sentido do funcionamento de seu mecanismo. Os objetos dos quais disponho, contudo, não são poemas nem textos – mas filmes. Filmes que exploram, tal como será apresentado, as possibilidades de repetição que o cinema, como mecanismo, oferece. São filmes que, em alguma medida, acenam para o mesmo uso que Stein fez da repetição – ou seja, obras que acabam dissolvendo os significados preexistentes em favor tanto da criação de novos sentidos, quanto da apreciação dos significantes isolados.

Em linhas gerais são filmes que comungam do mesmo espírito que animou a produção de obras semelhantes, num determinado período. Como veremos, entre as décadas de 1960 e 1970, emergiu no campo das artes um grande número de obras que fizeram uso extensivo da repetição, indicando um tendência geral na direção da exploração deste conceito que, por sua vez, fora também exaustivamente tratado em outros campos do conhecimento. Esta tendência, no campo do cinema, foi aderida por artistas e cineastas que embora empregaram também sistemática e exaustivamente o expediente da repetição, estavam primeiramente empenhados na investigação do dispositivo cinematográfico.

Os chamados “filmes estruturais” conforme a problemática mas ainda duradoura definição de P.A. Sitney (2002) ou “estruturais/materialistas” defendidos por Peter Gidal (1980), são exemplos de uma abordagem formalista do cinema, orientada por preocupações plásticas vinculadas à uma postura crítica da espectadorialidade. Embora haja um sem número de discussões em torno da validade ou não destes termos, é difícil não perceber este conjunto de filmes como um grupo mais ou menos homogêneo esteticamente, que compartilhou muito mais do que divergiu em suas propostas. Vistos de maneira bastante superficial e breve, são filmes que privilegiam a exploração concreta do cinema, leia-se, seus mecanismos, materiais e processos; optam por um modelo de produção artesanal, contando frequentemente com equipes reduzidas e equipamentos semi-profissionais ou caseiros; e circulam em contextos transdisciplinares (galerias de arte, museus, instituições de ensino, teatros, casas de show, etc..) seja pela necessidade, seja por pertinência. Para Amos Vogel, trata-se fundamentalmente de um cinema que colocou não apenas as qualidades plásticas do dispositivo em discussão, mas também a presença e atividade do espectador, desafiando-o com recursos como a repetição, a experimentar um cinema expandido, ainda que voltado para si mesmo:

Variously referred to as minimal, structuralist, and conceptual cinema (or, by less sympathetic critics, as the cinema of creative *tedium*), the spectator is now deprived of the last props of psychological support. Instead, he is asked to observe motionless objects in real time (often for minutes on end), compositional patterns or anti-illusionist deformations of the image, the repetition of purposely meaningless shots

or situations that have been entirely drained of anecdotal significance.³ (VOGEL, 2005, p.151)

O relato de Vogel deixa claro que as ambições destes filmes eram discutir e problematizar as convenções, utilizando para tanto modelos que muitas vezes, resultaram em experiências um tanto “entediantes”. Discussões à parte, estes filmes encontraram, como bem notou Sitney (2002, p.302), na repetição um poderoso expediente estético a ser explorado formal e conceitualmente. Embora tenha ganhado muito destaque, esta exploração não parece ter sido uma exclusividade do cinema experimental. Como já destacado anteriormente, outros setores da produção artística (pintura, escultura, música, dança, literatura) indicaram uma adesão à semelhantes expedientes estéticos, esboçando um certo comportamento obsessivo pela repetição.

A hipótese acerca da existência de uma obsessão pela repetição deve assumir aqui as conotações patológicas e psicológicas que o termo “obsessão” carrega consigo. Tal como vejo, durante estas décadas a compulsão pela repetição materializou uma tendência mais geral na direção deste conceito, catalisando possivelmente as angústias pessoais e pressões coletivas de um contexto que passava por intensas transformações sociais. Este modo de compreender a formação de uma tendência estética, trata-se de um modelo de análise que entrevê no campo da cultura a concretização e elaboração de conteúdos vividos de modo disperso na vida comum. Neste sentido, haveria algo mais profundo no emprego de expedientes de repetição do que a mera exploração formal, plástica ou conceitual. As respostas para estes questionamentos não são facilmente obtidas, e deverão, assim espero, ser apresentadas ao longo do trabalho. Por ora basta destacar este componente obsessivo, talvez patológico da repetição no campo das artes, em especial do cinema.

A ênfase neste componente psíquico não é fortuita – ecoa a formulação de Gilles Deleuze que, no calor dos anos 1968, afirmou em sua tese de doutoramento, celebrada hoje como o monolítico *Diferença e Repetição*, que a “repetição é o *pathos*” (DELEUZE, 1988, p.272). Ao declarar isso, o filósofo apresenta uma associação que será bastante explorada adiante, àquela entre a repetição e os afetos, as percepções e impressões de sujeitos num determinado contexto – no caso, num contexto marcado pela repetição. Mas ao contrário do filósofo, não me empenharei em desenvolver uma *patologia*, uma teoria que pretenda dar conta do problema em si, conceituá-lo. Ainda que tenha no horizonte a patologia deleuziana – leia-se, a “filosofia da diferença” – gostaria de sugerir uma tarefa menos exaustiva – a apreciação do fenômeno da repetição dentro do cinema, mais especificamente do cinema experimental. É nos filmes que avaliaremos a repetição e através dos filmes que refletiremos sobre ela. Na realidade, como veremos, a perspectiva que utilizarei é aquela que não explora a repetição como um conceito *a priori*, mas como um fenômeno que é

3 “Muitos referiram a eles como cinema minimalista, estruturalista e conceitual (ou, por críticos menos simpáticos, como cinema de tédio criativo), o espectador está privado de suas últimas ferramentas de suporte psicológico. Ao invés disso, ele é requisitado a observar objetos inertes em tempo real (geralmente por muito tempo), padrões composicionais ou deformações anti-ilusionistas da imagem, a repetição propositada de tomadas ou situações que foram esvaziadas completamente de significados anedóticos” (tradução nossa)

experimentado fundamentalmente no meio. Neste sentido, não há “A Repetição”, senão ações, coisas, gestos, imagens, sons e movimentos repetidos. A primazia é das coisas, seguindo tanto quanto possível o preceito: “não ideias senão nas coisas”⁴. Neste sentido, uma provisória resposta a Stein poderia ser arriscada: a de que possivelmente a repetição não existe, mas sim coisas que se repetem ou são repetidas, o que experimenta-se é o repetir.

Filmes repetidos

Assim, os objetos de análise são objetos essencialmente repetidos. Repetem-se imagens, movimentos, cortes, processos que, como tentarei demonstrar, exibem o mecanismo do cinema de uma maneira bastante direta. Como método, foram selecionados cinco filmes de realizadores associados direta ou indiretamente ao “cinema estrutural”. Michael Snow, Peter Gidal, Tony Conrad, Fred Drummond e Chris Welsby são representantes de dois dos maiores pólos de produção de filmes experimentais durante os anos 1960 e 1970 – Estados Unidos e Inglaterra. Em seus filmes predomina a repetição.

É importante destacar que a ordem de apresentação destes filmes sugere um percurso linear e reversível. Metaforicamente, trata-se de uma espécie de “viagem” que atravessa o dispositivo, numa trajetória que parte da câmera (captação) e termina no projetor (exibição). Este percurso de ponta-a-ponta, também compreende um movimento duplo: parte de um espaço “exterior” compreendido pela câmera e o evento da captação, e termina num outro “exterior”, compreendido pelo projetor-tela. Este trajeto, que liga dois espaços externos, é contudo mediado pelo atravessamento de um espaço “interior” (plano, fotograma). Os dois outros espaços são *entre-espaços* que contêm um pouco do exterior e um pouco do interior.

O que organiza e mobiliza este percurso entre cinco filmes é a repetição, vista através de cinco modalidades: a repetição do movimento (Snow), a repetição dos planos (Gidal), a repetição do fotograma (Conrad), a repetição da película (Drummond), a repetição da tela (Welsby). Estas cinco etapas também configuram um percurso nas etapas de produção de um filme: a captação, a montagem, a impressão/revelação e a exibição. Nestas cinco etapas a repetição torna-se visível também assumindo e explorando a materialidade (reificação de um código original, que é o da reprodutibilidade?) dos aparatos técnicos que viabilizam o filme: a câmera, a mesa de montagem, a película, o fotograma, o obturador, a impressora óptica, o projetor e a tela.

O itinerário do percurso obedecerá o mesmo esquema em todos os filmes – cada obra será guiada por um questionamento central e básico: o que se repete? Para que esta indagação seja adequadamente avaliada, contudo, adotarei uma estratégia bastante concentrada nas especificidades e particularidades da experiência de assistir ao filme. Em outras palavras, iniciarei enfatizando a experiência direta com o fenômeno através de sua simples descrição - na expectativa de que este recurso proporcione uma análise mais interessante do que aquela que toma os filmes como exemplos ou ilustrações de conceitos

4 Cf. Williams Carlos Williams, em *Paterson*.

previamente elaborados. Além da primazia do filme, convém destacar que, considerando a natureza das obras a serem investigadas, serão privilegiados seus modos execução, composição e criação. Muitas vezes são os aspectos “técnicos” que resultam no desenvolvimento de uma determinada poética e, como veremos, isto parece ser especialmente verdadeiro no casos dos filmes escolhidos. Esta estratégia, visa levar em consideração o conselho de Suzanne Langer, a saber, de que a pesquisa sobre a arte (inclua-se o cinema) deveria se empenhar em captar, tanto quanto possível, o labor, o trabalho, a situação da fatura da obra. Trata-se de uma perspectiva que visa, senão desde o começo, estar voltada mais para “o estúdio” do artista do que para “a galeria, auditório ou biblioteca.” (2003, p.xiii).

Antes de apresentar os filmes e investigar o que eles repetem, contudo, será necessário um recuo para a elaboração de uma consistente contextualização histórico cultural. É somente através dela que, como creio, a ideia da repetição como um fenômeno mais geral no campo da cultura poderá ser compreendido. Neste sentido, serão apresentadas obras de diferentes artistas e de variados meios a fim de destacar a presença da repetição durante o período selecionado e sustentar a possível existência de um componente obsessivo na sua adesão. Como veremos, esta coleção de obras – apresentadas sob o nome de *paideuma* – será importante para avaliarmos os filmes com mais profundidade e perspectiva, considerando que são produtos do diálogo com outras artes.

Num segundo momento, serão destacados os aspectos conceituais na direção da formação de uma “estética da repetição”. A tendência de repetir no âmbito das artes, da música, da literatura, dança e do cinema será em seguida conjugada com reflexões mais conceituais acerca de seus efeitos e de suas implicações. Como veremos, a emergência desta “estética” teria testemunhado o início de um processo de dissolução. A imagem da dissolução será aplicada tanto para o sujeito quanto para o signo – ambos passaram por transformações intensas durante o período, definindo uma “cultura de significantes” corroborada pela “morte do autor”. No campo das artes, serão destacadas estratégias através das quais estes processos de dissolução foram encaminhados – dentre as quais destacou-se a repetição. Finalmente veremos brevemente como os processos de dissolução, tanto do signo quanto do sujeito, são problematizados pela repetição como expediente estético.

Após este denso mergulho no contexto histórico e cultural no qual a “obsessão” pela repetição emergiu, e depois de avaliar alguns de seus desdobramentos, finalmente avaliaremos o impacto destas questões especificamente no campo do cinema experimental. Através da análise dos cinco filmes, tentarei demonstrar como a repetição foi empregada para elucidar um determinado processo fílmico ou explorar uma determinada especificidade material do aparelho.

No terceiro capítulo será avaliada a obra *Back and Forth*, de Michael Snow. Investigaremos quais elementos repetem nesta curiosa obra, à luz das explorações do artista com os mecanismos de captação cinematográfica. Veremos que neste filme repete-se o movimento de câmera – panorâmicas horizontais e verticais responsáveis na construção do espaço-tempo. Embora seja sempre o mesmo movimento, será problematizado como a variação da velocidade destes movimentos possibilita a produção de diferença,

materializando diferentes imagens do espaço-tempo ao percorrer o caminho que leva da figuração à abstração (e vice-versa). Os incessantes movimentos do filme sugerem uma modalidade de percepção que atravessa o esgotamento e a exaustão, atingindo-nos de um ponto de vista físico.

No capítulo 4 será tratado o filme *Hall* de Peter Gidal. Neste filme repetem-se os cortes, que organizam o filme a partir de duas instâncias: pequenas repetições (ronde um mesmo espaço é registrado com diferentes ângulos) e de grandes repetições (repete-se o mesmo filme por duas vezes). Através desta operação de montagem, o filme de Gidal discute o dispositivo usando a repetição a partir de uma perspectiva essencialmente crítica, endereçada para uma apreensão racional. Ainda que explore a materialidade do meio (dos planos como unidades que se repetem, dos cortes e da moviola), a postura “estrutural-materialista” de Gidal encaminha a discussão para os processos de atenção que ocorrem na relação entre filme e mente do espectador. A repetição, neste sentido, é a estratégia anti-ilusionista que permite ao realizador desenvolver sua práxis auto-reflexiva.

No capítulo 5 o filme a ser tratado será *The Flicker* (1966), de Tony Conrad. O filme é construído a partir da repetição dois fotogramas exclusivamente (preto e branco). A modalidade de experiência que emerge deste filme é aquela de uma zona limítrofe do transe, do abalo, da agitação e da confusão. O uso de uma forma repetitiva de excitação visual e sonora, toma lugar a meio caminho entre cérebro e olho, testando os limites de nossa consciência, explorando um tempo-espaço para além da figuração e da abstração. Ao fazer isso, Conrad discute o dispositivo, com enfoque na natureza psicofisiológica de processos de percepção auditiva e visual. Os ritmos que modulam o filme sugerem uma apreciação da repetição como possibilidade de transcendência, todavia através da matéria.

O capítulo 6 tratará do filme *Showerproof* de Fred Drummond. Construído a partir de 4 repetições que evidenciam, uma após a outra, um processo de revelação e copiagem fotoquímica, o filme de Drummond tem como máquina central a impressora ótica. Idealizada para servir como uma máquina para a produção de efeitos visuais dentro do regime da ilusão, a impressora é tomada como uma produtora de repetições seriadas, denunciando sua função e significação dentro do dispositivo. A repetição material do filme, a temporalidade da sedimentação das cópias, o grão e as imperfeições que aparecem após sucessivas repetições, denunciam não apenas a dimensão concreta do dispositivo, mas também seu vínculo com a nossos processos perceptivos e mnemônicos.

No capítulo 7 o filme a ser tratado será *Shore Line*, de Chris Welsby. Repetem-se seis vezes o mesmo filme espacialmente, e indefinidas vezes temporalmente. A experiência da repetição do mesmo, do idêntico e do interminável é o foco de atenção de Welsby, relacionando a repetição de seu trabalho com os ciclos da natureza. A exploração do dispositivo por meio da concentração dos aspectos materiais da projeção e da situação de exibição, convidam o espectador a refletir sobre o cinema como um território da repetição por definição. A experiência da contemplação oferecida pelo filme retoma a ideia das imagens em movimento como sensação e como abertura para uma visão cujas intenções e volições são diminuídas pelo lógica cíclica, que reclama um olhar livre e encaminha a experiência do “contemplativa”.

Por fim o oitavo capítulo tratará do conjunto de todos os filmes, avaliados sob a questão: como repetem? Cada filme, como veremos, compreende a exploração de um determinado mecanismo do dispositivo. Ao isolar estes mecanismos, os artistas colocam em evidência as ofertas de repetibilidade inscritas no meio. Com isto tentarei demonstrar que se há uma tendência, compulsão ou obsessão pela repetição, ela é seguramente viabilizada e ensejada pela oferta da repetibilidade dos próprios mecanismos conjugada com a tendência dos realizadores de igualmente repetir. Isso levará à identificação da repetição como um fenômeno que transcende a psique humana e que excede seu controle. Na intersecção entre criador, máquina e espectador as repetições denotam a presença uma pulsão que, em todas estas instâncias, agencia o desejo de ver o mesmo novamente. Esta pulsão, de caráter somático mas também psíquico, poderia ser uma das razões pelas quais somos atraídos pela repetição, ainda que ela seja reprovável, inútil ou entediante. Seu poder “destruidor” poderia estar por detrás da atração que ela exerce, através do cinema, sobre nós – espectadores prontos para ver e rever.

* * *

Para uma melhor apreciação visual e sonora das obras citadas
a cada capítulo favor consultar o endereço: www.fuuzzz.org

CAPÍTULO 01

os longos

anos
da
repetição

Capítulo 01

1.1 Anos da repetição

O que se depreende destas cenas? Num exercício simples de observação, destacam-se duas coisas. Em primeiro lugar, que são dessemelhantes. Tratam de temas e assuntos relativamente diversos, e utilizam diferentes meios para expressá-los, estruturá-los e organizá-los. Há entre as cenas a diferença. Em segundo lugar, que são semelhantes. Em todas elas há sempre algo se repete. Algo se repete - espacial, temporal, estrutural, cromática, acústica, verbal ou emocionalmente. Nota-se em cada uma delas a presença da repetição. Portanto, a primeira observação está parcialmente errada - são diferentes, mas também são iguais. O que as iguala é a presença da repetição. Pode soar pleonasma, mas a repetição repete-se, e isso confere, por assim dizer, algum tipo de unidade entre as obras.

Poderia uma simples repetição organizar uma obra? Pode a repetição resultar em arte? Haveria nela qualquer potência capaz de conferir forma à matéria, ou estrutura a uma composição? O que ela nos causa? Quais seriam suas intencionalidades, seus efeitos, suas consequências? Para onde ela nos leva? Como mero recurso retórico, tais questões permanecerão no radar do percurso a ser iniciado - portanto, sem resposta. Há uma delas, contudo, que gostaria de destacar para prosseguir - aquela que trata dos efeitos, das impressões, das sensações e consequências causados quando diante de obras que repetem. Uma breve lembrança das cenas leva a crer que são variadas as sensações: curiosidade, estranhamento, interesse, atenção, fascinação e sobretudo fixação. Há um estranho magnetismo nestas obras que, ao menos a mim, chama atenção. Uma força que controla minha atenção de maneira que permaneço diante delas, absorvo num presente eterno ou desejando saber o que vem depois. Paradoxalmente, imagino que o que está por vir é, novamente, o mesmo - e ainda assim, desejo.

Vejamos com mais cuidado uma das cenas, para tentar entender como este magnetismo aparece. A segunda das cenas descritas refere-se à uma brevíssima sequência de um filme de Alain Resnais, chamado *Je t'aime Je t'aime* (1966). A sequência é repetitiva, utiliza aparentemente o mesmo plano, muito embora suas ocorrências tenham durações iguais, tanto quanto desiguais. O personagem entra e sai da água diversas vezes. O movimento da cena é descontínuo, mas acima de tudo repetitivo e repetições assim não são tão comuns. Pelo menos não repetições deste tipo - repetições do mesmo, idênticas, tão próximas. É verdade que este filme, como muitos outros de Resnais, utilizam este expediente como algo essencialmente vinculado aos enredos labirínticos que exploram temporalidades e espacialidades descontínuas, que desbravam o terreno movediço da memória humana. Há, portanto, justificativas "diegéticas" para usar cenas repetidas, idênticas. E isso poderia sugerir que o tal magnetismo devém não exatamente das repetições, mas de nosso envolvimento com o enredo, com a história, com a narração.

Entretanto, embora haja uma conexão temática no filme de Resnais entre repetição e memória, há uma fruição que antecede e independe da compreensão da trama. É a repetição das cenas pura e simplesmente que me chama atenção e, mais ainda, o poder magnético que ela exerce. É algo paradoxal, porque me impele a visitar a mesma coisa - mas ao mesmo tempo é um convite para participar de algo

que está sendo produzido, e não para fruir algo que está sendo apresentado. É este magnetismo que permite agrupar todas as outras cenas citadas aqui e tentar indagar como e porque causam tanto fascínio e *estranhamento* – sublinho este último termo porque ele será importantíssimo nas próximas passagens. Qual é exatamente a razão de querer ver e rever, ouvir e reouvir, de experimentar, experimentar de novo, e novamente de novo algo que sequer necessita de um substrato semântico, de algum tema ou conteúdo?

A hipótese provisória que sugiro é a de que este magnetismo deriva exclusivamente da repetição, independente do que se repete. Por ora, tal hipótese ficará em suspenso para ser retomada mais adiante, e em seu lugar será adicionada outra: uma das marcas da produção artística dos anos 1960 e 1970 é a repetição. É possível que tenha havido nestas duas décadas uma espécie de obsessão pela repetição, por processos repetitivos, estruturas repetitivas, por formas de repetir imagens, sons, gestos, temas, cores, ideias – caracterizando um impulso difuso e genérico. Alguém dirá que “repetição” é um conceito e uma forma tão amplos que seria impossível circunscrevê-la a este período – uma ingenuidade que prontamente invalidaria a hipótese. Contudo, ao levantar o contexto social, político, econômico e cultural, creio que ficará claro as razões pelas quais esta hipótese pode ser ao menos levada em conta. Ela repete a sugestão de Anatol Rosenfeld (2013, p.75) ao supor que exista um *Zeitgeist* que unifica as manifestações culturais em torno de um sentimento de vida que corresponde e responde a seu contexto. Este *Zeitgeist* seria marcado por um fenômeno comum às artes: a obsessão pela repetição.

Não é fácil responder àquele que observa a história como um fluxo ininterrupto, inviolável, impossível de ser fatiado, despedaçado, desconectado. Ainda assim optarei por cortar apenas um período específico do tal fluxo – os anos 1960 e 1970 - dele selecionando alguns pontos de referência que indicam esta tendência geral obsessiva que, provisória e inadvertidamente, chamarei de “compulsão à repetição”. Contudo um primeiro esclarecimento merece ser feito – a que se refere repetição? De que trata e como se define? Como este será um dos temas a ser desenvolvido ao longo do percurso, inicialmente gostaria de sugerir a adoção da repetição da forma mais abrangente possível: repetição, reiteração, reprise, recordação, imitação, iteração, mimese, cópia, redundância, espelhamento, eco, retorno – todos estes serão sinônimos da repetição, ao menos num primeiro momento. Tudo, ou quase tudo, é repetição.

Existe uma pequena anedota relatada nas memórias de John Cage (1979, p.49) a respeito de uma lição dada por seu então professor de contraponto, Arnold Schoenberg. Segundo Cage, Schoenberg lhe havia ensinado que “tudo é repetição. Uma variação, é uma repetição, algumas coisas mudam outras não. Mas tudo é repetição.” O ensinamento soou estranho a Cage, que levou uma vida inteira para testar a validade ou falsidade do ensinamento do mestre. A uma certa altura da vida, bem depois de Schoenberg já ter morrido, ele disse que finalmente chegou à sua própria conclusão. Até que chegue à minha própria, tomarei o preceito como verdadeiro - por ora, tudo é repetição.

*Amai-vos uns sobre os outros! Faça amor e repita.
Chega de atos, queremos palavras! A imaginação no poder.
Nós temos uma esquerda pré-histórica
Pichações e cartazes em Paris, 1968*

Diz-se que quem trata dos anos sessenta ou não esteve lá, ou, se esteve, não se lembra do que aconteceu⁵. Faço parte do primeiro grupo, muito embora isso não impeça de, a partir da coleta de dados e relatos, chegar à conclusão de que este período teve como fundamentos a crise e o paradoxo. Para quem os avalia com distanciamento, qualificá-los com variados e contraditórios rótulos não parece um problema, nem contrassenso: os anos do amor livre, da psicodelia, das conquistas sociais, da libertação, do avanço; mas também da segregação, da brutalidade, das repressões, da falência, do retrocesso. Eros e Tântatos? Em larga escala, o período que compreende estas duas décadas parece ter abalado o mundo potencializando um novo momento no qual problemas locais produzem efeitos globais, e nos deixando com a sensação de que ele não tenha definitivamente terminado.

Sob um certo aspecto, este período tem suas delimitações difusas pois sua abrangência e variedade não permite que se destaque este ou aquele momento histórico capaz de definir um início e um fim. É por isso que ele será tratado na mesma perspectiva sugerida pelo historiador e curador James Meyer no contexto de uma exposição que pretendeu retornar e refletir sobre a produção artística dos anos 1960 e 1970. Para Meyer (2019, p.65) interessa pensar nos “longos anos sessenta”, compreendidos entre meados do final dos anos 1950 até meados dos anos 1970 – permitindo assim delimitações variadas de início e fim de acordo com a procedência do artista, filósofo, historiador, etc. A adoção dos “longos anos” permite tratar deste período como um campo temporal relativamente homogêneo, menos marcado pela cronologia e mais pelo espírito do tempo que nele circulou, a saber, àquele do paradoxo e da crise. Os “longos anos” são paradoxais e críticos porque assim são os eventos, os fatos, os discursos e as formas que o constituem. Qualquer tentativa de dissociar seus aspectos antagônicos e esvaziar seus paradoxos, pode resultar em farsa. Optemos pelo contrário da farsa.

No exercício dialético sugerido por Fredric Jameson (1991; 1985) este período se define pelo caráter de transição, de passagem, de movimento de um momento para outro, fato que confere uma sensação de “liberdade histórica” experimentada quando ainda não se tem definido os lugares e seus ocupantes, quando está em aberto a adoção de estilos, estão libertados os modos de vida e as condições objetivas da realidade indicam amplas possibilidades, para melhor ou para pior (JAMESON, 1985, p.40). A transição que o crítico

5 A afirmação foi feita por James Meyer em uma conferência no *Art Institute of Chicago* intitulada “The Art of Return: The End of the Sixties” <https://www.youtube.com/watch?v=nSDUAEZ-DtI&ab_channel=TheArtInstituteofChicago>. Na ocasião Meyer não cita a fonte da frase porque, como toda frase de efeito, sua autoria é diluída. Dennis Hopper, Pete Townshend, Grace Slick, Timothy Leary, são muitos os candidatos – como sugere Jonathan Crow (2012)

propõe é aquela da modernidade para o que chamou de “pós-modernidade”⁶. Os “longos anos” estariam, assim, inseridos neste processo de passagem e seriam, indistintamente, nem modernidade nem pós-modernidade. A imagem utilizada para avaliar este movimento, como chave dialética, é da desdiferenciação entre as esferas da vida comum que haviam sido plenamente diferenciadas na modernidade, com a consecução de mais autonomia entre si – como a cultura havia se liberado do sagrado, a política da ética, a filosofia da política, etc. O processo de avanço-retrocesso levou algumas décadas para ser concluído e encaminhou a tal era da “pós-modernidade”, tendo começado no final dos anos 1950, se estendido até meados dos anos 1970 e mobilizado por transformações profundas em diferentes esferas. Para tentar demonstrar esta transição juntamente com um esforço de periodização dos “longos anos”, Jameson indica que articulemos quatro linhas narrativas distintas dotadas de alguma autonomia - a filosofia, a política, a cultura e a economia - com as quais torna-se possível anotar seus cruzamentos e, neles revelar paradoxos e crises que hoje enxergamos com mais facilidade.

A partir de uma perspectiva política que tenta ser menos eurocêntrica, é possível assinalar que os eventos políticos do “Terceiro Mundo” inspiraram movimentos dos grandes centros urbanos dos países do “Primeiro Mundo”. As lutas anticoloniais da África inglesa e francesa e principalmente a Revolução Cubana (1959) possibilitaram a criação de movimentos na França, nos Estados Unidos, na Inglaterra, na Itália, etc. por inaugurarem uma terceira via de combate, diferente tanto do modelo soviético quanto chinês: a guerrilha. A guerrilha foi a sistematização da “teoria do foco” cubana, que se distribuía num “novo espaço” (nem a cidade nem o campo) com um “novo sujeito revolucionário” (nem o operário, nem o camponês). Inspirados nestes movimentos da “periferia do capitalismo”, novas forças sociais encaminharam lutas de “descolonização” no contexto interno do “Primeiro Mundo” – é daí que são organizadas as lutas feministas, os movimentos de liberdade sexual, o movimento negro, as iniciativas ambientalistas, o movimento estudantil e operário, dentre outras lutas emancipatórias que eclodiram nos grandes centros urbanos da Europa e dos Estados Unidos na década de 1960, para os quais nossa imaginação é constantemente atraída quando tratamos deste período. Não é preciso esforço para lembrar o impacto que teve o Maio de 1968 de Paris, ao juntar a insatisfação dos operários com a indignação e rebeldia do movimento estudantil, chacoalhando a sociedade francesa de tal forma que tornou-se inevitável sua reformulação em diferentes níveis. Mas, como ressalta Matos (1998, p.22) não é mais possível tomar 1968 considerando apenas Paris, nem mesmo Londres e Berkeley. Numa perspectiva semelhante a Jameson, a filósofa indica que o palco deste período deve ser avaliado considerando necessariamente processos políticos que se desenrolaram no Cairo, Praga, Dacar, Varsóvia, Cidade do México, Saigon, Rio de Janeiro, Santiago, Córdoba, etc. O que antes era observado percorrendo o caminho do centro para a periferia, passou a ser então identificado como um movimento da periferia para o centro, constituindo uma mudança de paradigmas que deixou suas marcas na sociedade e na cultura destes centros (ainda que centro e periferia tenham mantido seus limites

⁶ Este termo tem sido discutido desde quanto foi lançado. Não há consenso estrito, mas há uma tendência em reconhecer algum tipo de transição entre a modernidade e o que veio depois dela.

definidos por muito tempo, e a divisão entre “Primeiro” e “Terceiro”, embora reformulada, tenha sido mantida em sua essência até os dias de hoje).

Tais transformações e lutas políticas aconteceram no cruzamento com as mudanças econômicas, sintetizadas por Jameson (1991) como a emergência do “capitalismo tardio”. Esta etapa seria a transição para um novo estágio de desenvolvimento no qual todas as esferas que ainda não haviam sido tomadas pelo capital foram finalmente transformadas em mercadorias, em bens de consumo. Neste novo estágio, o modelo industrial foi substituído pelo modelo financeiro, marcado pelo alto consumo e pelo fortalecimento de multinacionais, fazendo a sociedade experimentar o encerramento de um período de grande expansão e crescimento econômico iniciado no pós-guerra, e logo em seguida encaminhando uma grave crise econômica mundial em meados dos 1970. A experiência dos “trinta anos gloriosos” dos franceses, ou a Era de Ouro dos anglo americanos, indicava sinais de colapso pelo esgotamento do modelo de desenvolvimento reconstrução do pós-guerra, fomentando a classe operária a reivindicar melhores condições e fermentando greves, revoltas e mobilizações em várias partes do mundo. Em muitos países o cenário foi de instabilidade monetária, alta inflação, perda de competitividade internacional, crescente desemprego, e mesmo nos Estados Unidos o modelo que tinha os permitido financiar a reconstrução do capitalismo mundial, assumindo a condição de “banqueiro do planeta”, chegou ao esgotamento (COGGIOLA, 2018, p.36).

Assim, a transição do capitalismo de modelo clássico para um modelo tardio, segundo a perspectiva marxista de Jameson, marcaria uma espécie de estágio final deste sistema, sob o qual vivemos nos dias de hoje e cuja força pode ser experimentada em praticamente todas as esferas sociais, inclusive nos níveis da subjetividade e intersubjetividade. Este estágio final, ainda que estivesse relativamente em aberto na visão de Jameson, seria a consumação do projeto capitalista em produzir um sistema totalizante, inescapável, capaz de absorver todos os níveis da realidade, produzindo um efeito de indistinção ainda não experimentado pela civilização moderna.

O capitalismo tardio pode portanto ser definido como o momento em que os últimos vestígios de natureza que sobreviveram ao capitalismo clássico são finalmente eliminados: a saber, o Terceiro Mundo e o inconsciente. Os anos 60 terão sido então o momentoso período de transformação em que essa reestruturação sistêmica se fez em escala global. (JAMESON, 1991, p.124)

No âmbito cultural esta reestruturação sistêmica da economia e da política refletiu-se em uma produção efervescente e intensa em todos os campos da arte, que orbitou fundamentalmente em torno da diluição da divisão entre “alta cultura” e cultura de massas. As fronteiras entre a alta e baixa cultura, que emulavam a potencial divisão de classes entre burguesia e proletariado, foram progressivamente sendo desfeitas, eclipsando o status da “grande arte” que desde então passou a incorporar os meios de comunicação em massa e seus símbolos como parte de sua matéria-prima e prática, configurando uma nova estética. Vale lembrar: esse é o tempo de Karlheinz Stockhausen e dos Beatles. O tempo de Andy Warhol e de Nixon. De Terry Riley e da *disco* music. De Pink Floyd e da *pop art*. De Donald Judd e do Vietnã

De Jean-Luc Godard e de Mao Tsé-Tung. De Lygia Pape e de Costa e Silva. De Joseph Beuys e de Rudi Dutschke.

Tal como será explorado mais adiante, com novos meios e novos artistas, observou-se uma enérgica reação contra o modernismo, seus valores, ideais e estratégias formais ligados à “invenção de um estilo pessoal e privado” (JAMESON, 1985, p.19), colocando em xeque os espaços nos quais a arte teria se institucionalizado, como a Universidade, os museus e o circuito das galerias e fundações de artes. Este espírito renovador e integrador foi impulsionado, pelo crescimento econômico em sua fase final de industrialização, gerando um temporário bem estar social propício à circulação de bens e produtos culturais, fortalecendo a indústria cultural. Nesta transição dos “longos anos”, a arte tornou-se não apenas um dos ramos mais promissores da economia ativa, mas também um sistema capaz de produzir uma lógica para alimentar o sistema econômico. A arte, fusionada no espectro genérico da “cultura”, passou a assumir cada vez mais a centralidade no capitalismo tardio, pavimentando uma “sociedade do espetáculo” e do “simulacro” mediada por imagens, como apontaram Guy Debord (2008) e Jean Baudrillard (1991).

A crise de estabelecida com o processo de indiferenciação, tal como experimentada na cultura, também obteve sua variante com a filosofia, especialmente dentro do contexto universitário. Para Jameson, o afastamento dos grandes sistemas filosóficos e o encaminhamento de uma lógica interdisciplinar, que dissolvia as fronteiras entre as disciplinas classicamente estabelecidas, simbolizaram a passagem dos “longos anos” na direção da pós-modernidade. O maior sintoma disso poderia ser a substituição dos modelos de filosofias sistemáticas por um discurso da “teoria”, capaz de agrupar tendências e traços de diferentes saberes, na constituição de um novo tipo de abordagem, mais eclética e pluralista. É neste sentido que teriam emergido as “teorias contemporâneas” que, apesar de sua diversidade, mantiveram um denominador comum: a descoberta do primado da Linguagem e do Simbólico. Exemplo mais evidente disso foi o momento pós-estruturalista que se desenrolou no contexto francês mas que rapidamente se espalhou para todos os centros universitários do Ocidente, reorientando a produção e reflexão acadêmica de forma definitiva. É o tempo de Jacques Derrida, com *A escritura e a diferença* (1967), de Gilles Deleuze, com *Diferença e repetição* (1968), de Michel Foucault com *A arqueologia do saber* (1969), de Jacques Lacan com os Seminários na Sociedade Freudiana de Paris.

Embora todas estas narrativas tenham trazido grandes possibilidades de renovação e, em alguns casos, até de revolução (na política e nas artes), seus resultados foram bastante paradoxais, sobretudo se avaliados a longo prazo. Em linhas gerais, a ambição de uma grande transformação social e política foi sendo rapidamente substituída por uma acomodação e adaptação ao novo modelo econômico. Diante de uma crise iminente, o sistema foi sendo capaz de se remodelar e se tornar flexível ao ponto de conseguir incorporar as posições mais radicais, atendendo a demandas progressistas de diferentes movimentos sociais ao inscrevê-los numa lógica alternativa de produção e lucro. Neste sentido, lutas que antes puderam congregiar diferentes setores da sociedade (feminismo, movimento negro, ambientalismo, etc.) cederam lugar a uma estratégia cada vez mais localizada, menos vinculadas a instituições e partidos, pulverizando

núcleos de resistência e engajamento. Edgar Morin (2018), como uma espécie rara de ator-espectador em Paris de 68, avalia que aquele intenso turbilhão lhe deixou com a sensação de que tudo havia mudado mesmo “sem ter mudado nada, efetivamente”

[...] Maio de 1968 é algo assim como um momento simbólico de crise da civilização, onde surgem algumas aspirações profundas, quase antropológicas (mais autonomia, mais comunidade), que declinam e renascerão sob outras formas. (MORIN, 2018)

Ao final deste processo de transição, de questionamentos e reposicionamentos, deu-se um retorno gradual das formas dominação. Como retorno adaptado, o neo-colonialismo e abertura do mercado global permitiram avançar o capitalismo tardio, observado de modo oblíquo e menos agressivo pelos discursos das “micropolíticas” e pelas “retóricas da diferença” (JAMESON, 1997, p.332) – espelhando um paradoxal processo de fragmentação da sociedade que acompanhava a unificação do mercado em termos globais. O fenômeno foi descrito por Slavoj Žižek (2011, p.59) como uma migração das mudanças estruturais da sociedade para mudanças super-estruturais. Ao invés de transformar os modos de relação do trabalho, passou-se a uma transformação do “estilo de vida” caracterizando uma “pseudoatividade despolitizada, a própria forma da passividade social.” Na cultura, também observou-se a absorção e acomodação do radicalismo de grande parte das práticas artísticas que, ou foram diluídas na indústria cultural como consequência da mercantilização da arte em sua aproximação com a “cultura de massas”, ou institucionalizaram-se na Universidade - criando um ecossistema duradouro no qual, queira-se ou não, esta própria pesquisa sobrevive. Os efeitos foram generalizados e paradoxais.

Trata-se de um período de avanços e retrocessos, de revolução e contra-revolução e há quem diga, como Régis Debray, que tenha sido um tempo onde a crítica dos costumes burgueses no fundo não serviu senão como antecipação de um “hedonismo individualista “neoliberal” (MORIN, 2018). Por ora, a contextualização parece suficiente para indicar a crise e os paradoxos que caracterizaram os “longos anos”. É possível argumentar que a periodização de Jameson seja generalista demais, e que ele mesmo parece ter sido um dos alvos de suas críticas, considerando que o “abandono de grandes sistemas filosóficos” no sentido da construção de “teorias” ecléticas, tem ele mesmo como um de seus principais representantes⁷.

Ainda assim isso não torna sua perspectiva menos relevante. Para os interesses de nosso percurso, a articulação entre a política e a economia com a cultura, a partir de uma perspectiva materialista histórica que considera a obra prismada pelo trabalho do artista e as condições onde este se dá⁸, não é apenas promissora como também necessária, especialmente quando diante de um fenômeno tão complexo quanto a repetição – considerada aqui um dos procedimentos decisivos na produção artística deste período. O

7 Ao que parece, a empreitada de “reatar o nó górdio” e atravessar os cortes que separam os conhecimentos é inevitável, como coloca Bruno Latour (1994, p.9-10), e o horizonte da academia talvez deva realmente passar pelos excessos do pluralismo, a fim de conter a força inercial de um conhecimento elitista e purista.

8 Esta é a perspectiva inspirada em exemplos como os de Walter Benjamin (2011), Ernst Fischer (1987), T.J. Clark (2004), Friedrich Kittler (1999) , e outros que tratam do mundo das idéias sem esquecer o mundo das coisas, convictos de que estas duas dimensões se relacionam em co-dependência, e é difícil saber quando e se há sobre-determinação de uma sobre a outra.

Relatório de Maio de Carlos Drummond de Andrade, escrito no calor do ano-chave, indica a presença deste procedimento, além de sintetizar a crise e os paradoxos que diante dele se emaranhavam.

*naquele maio
o fogo o fogo o fogo o fogo
vinha no vento do telex
soprado de muito longe
tornado muito perto
o delegado saiu prendendo
cortando cabelo
mandando dormir mais cedo
naquele maio
a Bolsa fechou por excesso de instruções
que mandavam fazer o oposto do contrário
ou
o contrário do contrário do contrário do contrário*
{ANDRADE, 1997, pp.89-91}

As idas e vindas na contextualização deste período devem ser lidas não apenas como um procedimento para apreciar a relevância de seus acontecimentos em seus aspectos infra e superestruturais, mas também para testemunhar sua pertinência para o tempo presente. O retorno, a retomada, a repetição dos “longos anos sessenta” foi bem observado por James Meyer (2019) ao coletar obras contemporâneas que operam nesta chave, repetindo-os crítica e paradoxalmente tanto do ponto de vista temático quanto formal. É verdade que nosso itinerário não contempla obras do presente, mas este fenômeno apresentado por Meyer permite ressaltar que o interesse sobre este período deve abrigar questões de grande relevância para a arte do presente, principalmente no que diz respeito às tensões sociais, políticas e econômicas que experimentamos no presente. Para Meyer (2019, p.29) este retorno *aos* e *dos* anos sessenta indica um desejo de voltar a um passado-presente (parece nossa mais recente “antiguidade”) em busca de respostas e saídas para o nosso tempo – e psicanalistas dirão que quem fala de desejo fala de inconsciente, de trauma e também de falta. O retorno a este período indica uma orientação psíquica que quer recordar um tempo que, ele mesmo, é uma coleção de utopias ansiosas por novas linguagens, nova sociedade, nova política, novo sujeito, nova imaginação. Como um mergulho no poço de fantasias e fantasmas, contudo, este retorno não deixa de ser paradoxo porque nosso presente já conhece seus insucessos, falhas, enganos, crises e principalmente repetições. O que gostaria de encaminhar os próximos

passos do itinerário, é a concentração de nossa atenção em obras de diferentes campos da arte que exploraram a repetição produzindo diferentes poéticas, sem ainda colocá-las como coadjuvantes de um grande e genérico processo de reificação na cultura, mas como protagonistas de um impulso estético que predominou nos “longos anos sessenta”. As marcas da repetição na produção artística deste período são muitas, portanto faremos apenas um resgate histórico-descritivo de algumas obras significativas deixando para um segundo momento sua apreciação crítica e analítica mais profunda. Este resgate terá como intenção principal sublinhar a ubiquidade da repetição em diferentes práticas artísticas de um mesmo período, sugerindo a presença do tal *Zeitgeist* e indicando a “compulsão à repetição”. Vale considerar que este resgate compartilha da ideia que falava Ezra Pound, apropriando-se de Leo Frobenius, em relação à constituição de um *paideuma*⁹. Como uma espécie de seleção de um repertório útil na identificação das ideias fortes e fundadoras de uma cultura, o *paideuma* pretendeu, como explica Augusto de Campos (POUND, 2006, p.11-12) ser uma “ordenação do conhecimento”. Como estratégia útil para a conservação e manutenção da “parte viva” de um saber coletivo, o *paideuma* foi apropriado por Pound como método facilitador para os membros de uma comunidade acessarem seus conteúdos fundadores, a saber, os padrões ou estruturas mentais que formatam a visão de mundo de uma cultura, “formando um complexo de ideias, imagens, sentimentos – muitos dos quais inconscientes, mas sentidos de forma intensa”, de acordo com Bruce Elder (1998, p.465). Mas convém lembrar que o próprio Pound esclareceu que o termo de Frobenius não deveria ser confundido com o *Zeitgeist*. Para ele, o *paideuma* referia-se ao enraizamento de determinadas ideias manifestas em objetos de arte de quaisquer períodos (1958, p.57) não se limitando às vicissitudes de uma determinada época. Portanto o que vem a seguir é o levantamento de um repertório que, embora corresponda a um *Zeitgeist*, não deixa de ter também o valor “trans-histórico” que o *paideuma* poundiano sugere. Este conjunto de obras e autores dos anos 1960 e 1970 é uma das partes deste *paideuma*, e visa indicar a força implacável que tem a repetição na cultura humana.

Na condição do repertório do qual fala Décio Pignatari¹⁰ (2009) este conjunto de obras deve ser tomado como um “manancial” ao qual poderemos voltar sempre que necessário a fim de testar ideias, conferir exemplos, estabelecer limites, recriar hipóteses. O itinerário a ser percorrido terá muitas paradas que visam fundamentalmente ser pontos de acesso ao referido “manancial”. Tal “manancial”, por sua vez, deverá se fazer presente ao longo de todo o percurso, mantendo-se sempre como pano de fundo, como região submersa. O desafio a ser seguido é o de compreender que deste manancial provém a “compulsão à repetição” materializada em objetos culturais que, selecionados, formam um *paideuma*, conservando uma visão de mundo característica de nossa cultura.

9 Este termo foi também utilizado pelos poetas concretos para eleger aqueles autores que consideravam essenciais para a compreensão da literatura em sua máxima capacidade criativa e poética – o *paideuma* dos concretistas (sempre em expansão) incluiu inicialmente Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce, e.e. Cummings além de Oswald de Andrade, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto. (AGUILAR et al., 2005, p.65-66)

10 “[...] entendamos o repertório como um conjunto de possibilidades intersemióticas dos mais variados códigos [...] quer nele esteja ou não marcadamente presente um código hegemônico especializado.” (PIGNATARI, 2009, p.156)

1.2 O *paideuma*: as marcas da repetição...

[...] eu queria uma coisa mais forte, que produzisse mais o efeito de uma linha de montagem. Com serigrafia, você pega a fotografia, amplia, transfere a imagem para a cera na seda, depois rola a tinta no tecido de forma que a tinta atravessa a seda, mas não a cera. Desse jeito se consegue a mesma imagem, ligeiramente diferente a cada vez. Era tudo tão simples, tão rápido. Fiquei animado com aquilo.

Andy Warhol, 1962

1.2.1... nas imagens

No campo das imagens o expediente da repetição adquiriu variadas expressões, determinadas pelo emprego de diferentes materiais e técnicas de criação. O *grid*, as séries, os módulos, as listas, a apropriação, as paródias, a duplicação, a reprodução mecânica, são algumas das formas que, em alguma medida, poderiam ser consideradas como exemplos da aplicação do princípio da repetição.

Vejam um trabalho como por exemplo *The Tree* (1964) de Agnes Martin. Os familiarizados com a produção desta artista reconhecerão não apenas persistência (a repetição?) de um mesmo esquema ao longo de grande parte sua obra, como também a existência de um padrão de organização desta forma que utiliza a repetição como princípio. Em *The Tree* o que vejo é um rigoroso, embora frágil e semi-transparente, traçado de uma trama que preenche a tela inteira. Os espaços e intervalos entre as finas linhas são regulares e há algum tipo de uniformidade na espessura e no controle das linhas horizontais e as verticais. A depender da distância que se coloca diante da obra, as linhas podem tanto demarcar um território particular, quanto também integrar-se numa estrutura geral blocada, como a tela – estrutura que, devido à extensão da trama sem bordas, tende ao infinito. Pode-se discutir o efeito de profundidade que este fino traçado esquemático, que repete linha após linha com precisão de mão-humana-treinada, causa para quem o vê à meia distância; ou pode-se ainda vislumbrar a textura que esta grade cria na tensão entre uma figura, que ainda não parece ser completamente figura, e um fundo, que volta e meia se precipita para a frente com a palidez de um momento provisório.

Marcas da repetição atravessam o *grid*, forma que tipifica a composição plástica do modernismo e que se manteve preservada durante toda metade do século XX (KRAUSS, 2002, p.23-25), obtendo grande destaque nos “longos anos sessenta” com produção de artistas vinculados à *op art*, arte serial, arte conceitual, e principalmente ao minimalismo, entre os quais destacaria: Hanne Darboven, Gerhard Richter, John Hillard, Jan Dibbets, Peter Roehr, Bridget Riley, Lygia Pape, Amílcar de Castro, Waldemar Cordeiro, etc. Embora suas raízes remontem ao início do modernismo, esta estrutura (e o que dela derivou) tornou-se premente na arte dos anos sessenta, pavimentando o desejo da arte moderna pelo silêncio (a arte não precisa representar nenhum fato) e pela autonomia (a arte como arte). Segundo Rosalind Krauss (2002, p.09) esta estrutura ubíqua do século vinte, viabilizou a conquista destes desejos, “geometrizando, achatando, ordenando” a arte e transformando-a em “anti-natural, anti-mimética, anti-real”.

The grid is [...] a *re*-presentation of everything that separates the work of art from the world, from ambient space and from objects. The grid is an introjection of the boundaries of the world into the interior of the work; it is a mapping of the space inside the frame onto itself. It is a mode of repetition, the content which is the conventional nature of art itself. (KRAUSS, 2002, p.18)¹¹

É verdade que o uso de uma “grade” parece estar mais vinculado a composições bidimensionais, que utilizam superfícies como o suporte de intervenção; mas pode-se também transpor a ideia da utilização deste mesmo esquema visual no contexto tridimensional. Esta transposição certamente implica outras percepções e requer outras soluções de organização, mas exhibe o princípio da repetição como ação estruturante das obras (ou objetos específicos?) de minimalistas como Donald Judd, Sol LeWitt, Fred Sandback, Dan Flavin, Carl Andre, etc. O arranjo seriado, ordenado segundo o princípio de “uma coisa depois da outra”, tinha como principal objetivo a tentativa de desviar-se do intelectualismo e do racionalismo viciados em tentar enxergar entre as partes de uma escultura aspectos relacionais, formais. O *grid*, assim, poderia funcionar como um “freio” contra a expressividade, a subjetividade, o psicologismo, e todas as forças que tendem a tomar as representações como interfaces entre uma intenção e um tema/objeto. Para David Hopkins (2000, p.152) trata-se de um expediente que sintetiza as ambivalências do projeto minimalista, oscilando entre a noção de controle máximo e completa ausência de poder. Estes pólos aparentemente opostos representariam o resultado final do projeto modernista de querer autonomizar os objetos artísticos em sua visualidade, mas também de relativizá-los sublinhando sua dependência contextual. O *grid* definiria, portanto, principalmente a tentativa de reduzir as qualidades relacionais da representação visual, indicando uma ausência de hierarquia e conseqüentemente a autonomia do objeto “em si”. Ao que parece, a conquista desta autonomia e dissolução de poder é fundada na repetição, que impede a estabilização de um centro e implode a ideia de uma unidade singular através da série ou do múltiplo.

A ideia do *grid* poderia ser expandida na direção de formas menos sistematizadas matemática ou geometricamente, incorporando diferenças, irregularidades e também acaso através da utilização de elementos fotográficos, textuais, colagens e montagens que caracterizaram a arte conceitual com Lawrence Weiner, John Baldessari, Mel Bochner, Richard Serra, Walter de Maria, Luis Camnitzer, Cildo Meirelles e Nelson Leirner. Pode-se expandir mais ainda para incluir neste campo, poéticas visuais mais híbridas e livres onde também encontramos a formalização da repetição, como em Mira Schendel, Leon Ferrari, ou ainda Yayoi Kusama, Brice Marden e mesmo Dan Graham. Nos trabalhos de todos estes artistas, circunscritos ao período referenciado, observa-se a utilização de princípios de repetição vinculados ao *grid*, ou seja, a criação de uma estrutura baseada na repetição de uma ou mais formas “simples”, ou a

11 “O grid é uma representação de tudo que separa a obra de arte do mundo, do ambiente e dos objetos. O grid é uma interjeição das fronteiras do mundo para dentro do interior da obra; é um mapeamento do espaço de dentro da tela dentro de si mesmo. É um modo de repetição, o conteúdo da natureza da arte, ela mesma, por convenção”. (tradução nossa)

organização destas formas repetidas, explorando aspectos formais em diferentes níveis, quais sejam: plásticos, conceituais, perceptivos, espaciais, relacionais, ideológicos, etc.

Tome-se um outro exemplo: *Warhol Flowers* (1969-70) de Elaine Sturtevant. Criadora de uma poética polêmica e curiosa, dedicada a repetir obra de outros “colegas”¹², esta artista utilizou na maior parte de seus trabalhos o princípio de repetição em duas perspectivas: a apropriação e a cópia/reprodução (BIRNBAUM, 2014). Como o próprio título sugere, a obra em questão trata-se de uma apropriação da série *Flowers* (1964) de Andy Warhol, utilizando a mesma técnica: a cópia/reprodução via serigrafia. Cores vibrantes, no aspecto de materiais de publicidade impressa, estampam quatro flores contra um fundo verde, também vibrante mas predominantemente escuro, no qual se detecta um tipo de grama ou das hastes das flores. A imagem é saturada, de baixa definição, o que sugere um desgaste e alude ao processo de replicação destas imagens. Não há exatamente uma explícita exploração formal das imagens, mas sim a apresentação de um processo e de um contexto - um processo repetitivo, porque derivado de técnicas de reprodutibilidade e porque organizado na forma serial; e um contexto repetitivo, porque utiliza um modelo de apresentação seriado (neste nível como uma espécie de *grid*) e indica a multiplicidade de objetos, semelhantes e/ou idênticos. Certamente que, para além da apreciação das qualidades visuais da obra, o que está em jogo no trabalho de Sturtevant é o questionamento do status da arte num contexto de massificação de imagens, ou seja, uma operação conceitual, racional, endereçada a questionamentos na esfera da política e da ética. No caso desta obra específica, tal operação é sublinhada com elementos não pictóricos, ou seja, materiais textuais que informam sobre a procedência da fonte, da matriz, do nome do autor/artista/proprietário - ainda que ela mesma assine a obra no verso da tela.

Como labirinto de espelhos, pode-se pensar na poética de Sturtevant a partir de uma abordagem menos dirigida à percepção e mais orientada para a reflexão, trabalhando a repetição como questionamento de ideias caras ao contexto das artes naquele período, tais como a originalidade, singularidade, autoria, reconhecimento - problemas que serão discutidos mais adiante - e porque não, de gênero¹³. De maneira análoga (mas diferente) aos artistas que trabalharam a repetição como princípio formal de organização visual, a obra de Sturtevant apresenta uma modalidade de exploração da repetição como um princípio menos formal e mais conceitual, temático, ou semântico que poderia ser conectada com a produção de artistas como Sherrie Levine, Mike Bidlo, Richard Prince, Richard Estes, e também Andy Warhol, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Ed Ruscha. Durante os anos 1960 e 1970 o trabalho destes artistas utilizou procedimentos de apropriação, a criação de séries e do emprego de técnicas de reprodutibilidade,

12 Sturtevant permanece ainda pouco discutida no contexto da arte pop e conceitual. Por algum tempo, perseguiu a ideia de copiar artistas contemporâneos a ela, em sua maioria homens: Jasper Johns, Frank Stella, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein. Devido a uma reação muito ambígua por parte dos artistas, galeristas e curadores, ficou isolada do mundo da arte por anos, apenas recentemente começou a ser reconhecida sua importância - confirmando a hipótese de Hopkins (2000, p.150) sobre a prevalência de aspectos predominantemente masculinos dentro do “programa” minimalista, combatidos por artistas como Eva Hesse, Louise Bourgeois, Carolee Schneeman e a curadora Lucy Lippard .

13 Sabe-se que ela teria sofrido bastante resistência por parte de curadores, colecionadores e artistas, e que possivelmente apenas Warhol tenha indicado uma compreensão de suas atitudes ao emprestar, para a feitura de *Warhol Flowers*, suas próprias matrizes de serigrafia.

expandindo a repetição como uma forma de apresentar um processo e um contexto que incorporassem as problemáticas da produção em massa, mercantilização, publicidade e consumo vinculados à arte pop, e também seus correlatos menos *pop*, como a arte conceitual¹⁴.

De maneira resumida, pode-se arriscar que o fenômeno da repetição nas artes visuais destes “longos anos sessenta” apareceu com a exploração repetitiva de formas, cores, linhas, massas, volumes, materiais, temas, ideias, conceitos, gestos, procedimentos, etc; orientando a produção de um grande número de artistas. De um lado, estão aqueles mais orientados pelos valores estéticos e formais, como os minimalistas, a op-art, a arte conceitual e processual; de outro lado, aqueles outros mais voltados para uma exploração temática, extraído do universo simbólico da cultura de massas novos materiais, técnicas e estruturas para compor suas obras, como observado na arte pop, no variado neodadaísmo e em alguns casos da arte conceitual. Evidente que esta divisão entre um pólo temático e outro formalista deve ser tomado apenas como um recuso didático para discutirmos o fenômeno da repetição nas artes visuais. Na realidade, aspectos formais e teóricos estão frequente e necessariamente associados, e a repetição parece ser um fenômeno bem mais complexo quando incluímos nesta coleção de exemplos casos tão diversos como Robert Rauschenberg, Yves Klein, Robert Smithson ou Jasper Johns, por exemplo. Esta seção, como já assinalado, não quer ser um exame historiográfico exaustivo do emprego de todas formas organizadas pela repetição no universo pictórico, de maneira que os casos mencionados são apenas alguns exemplos particulares de um campo estético dinâmico, através do qual pode-se supor a presença de uma sensibilidade bastante particular à época, orientada na direção da repetição. O leitor poderá completar este campo em sua memória com outros artistas e obras que também coabitaram com a repetição – tomando este exercício como um reforço da hipótese sobre a existência de um impulso (obsessivo?) estético que caracterizou a produção artística dos “longos anos sessenta”.

14 Greenberg (1997) entenderia este movimento como uma extensão de uma atitude de vanguarda que enxergava contraposta ao *kitsch*.

1.2.2. ... nos sons

If one could present that speech without altering its pitch or timbre, one would keep the original emotional power that speech has while intensifying its melody and meaning through...¹⁵

Steve Reich, Notes on *It's Gonna Rain*, 1965

Tal impulso também se fez presente na produção musical do período em questão. A emergência da “música repetitiva”¹⁶ pode ser identificada a partir de duas principais tendências: no emprego de estruturas de repetição na composição, com ênfase na rítmica e na criação de efeitos que expandem a experiência da audição, marcantes no contexto formal-erudito; e no emprego de estruturas repetitivas com finalidades extra-musicais, no contexto popular da indústria cultural. Evidentemente que a utilização da repetição na música se mistura ao próprio desenvolvimento da música como fenômeno cultural – como sugere Pierre Schaeffer (2012, p. 106) sem repetição não haveria música.

Tomemos como primeiro exemplo *Reed Phase* (1967) de Steve Reich. Reich é conhecido por sua associação com uma tendência musical¹⁷ que também foi apelidada de minimalismo¹⁸, devido a seus processos redutivos e da exploração de “unidades mínimas” do material musical (notas, melodias, frequências, pulsos) evidenciadas principalmente através de processos repetitivos nos níveis rítmico, harmônico e melódico:

[...] o minimalismo é uma música francamente *iterativa*, baseada na repetição de motivos melódicos e pulsos rítmicos que passam por processos de fase e defasagem [...] arpejos articulados em tempos variados, como cadências congeladas, são típicos de Philip Glass; motivos melódicos aparentemente simplórios e repetidos com acréscimo gradual e novos elementos são a marca de Steve Reich. (WISNIK, 2017, p.176)

O compositor norte-americano Steve Reich é imprescindível na historiografia destes “longos anos sessenta” por figurar como um dos responsáveis na invenção de procedimentos e técnicas de composição que marcaram o período e que influenciaram outros compositores e gêneros. Embora *Reed Phase* seja uma obra menor no repertório de Reich, ela parece pertinente para introduzir a problemática da repetição no

15 “Se fosse possível apresentar aquela fala sem alterar seu pitch ou timbre, manter-se-ia o poder emocional original que a fala tem, ao mesmo tempo que intensificando sua melodia e sentido ...”(tradução nossa)

16 A “música repetitiva” é uma denominação alternativa para a música minimalista. Este termo é mais comum em trabalhos de crítica e análise musical de matriz europeia (MERTENS, 1994, p.11-12) e que também aparece no trabalho de José Miguel Wisnik (2017) em referência àquele estilo musical circunscrito aos anos mencionados aqui. Alguns autores (GRIFFITHS, 2010, p.184) optam pelo “minimalismo repetitivo” como alternativa para indicar procedimentos de composição que são mínimos (exploração de elementos como acordes, notas, melodias isolados e reduzidos) E repetitivos. São comuns as referências às características “meditativas, hipnóticas, extáticas” da música minimalista e repetitiva, como indica Fink (2008, p.13-14) – a parte estadunidense da música repetitiva minimalista já foi também chamada de “*New York Hypnotic School*” por Tom Johnson em 1972.

17 Dimitri Cervo (2014, p.42) alerta para o fato de que o minimalismo não tem uma classificação unânime no campo da teoria da música. Para alguns teóricos trata-se de um estilo, para outros uma estética, e há ainda que o considere uma técnica, cujos traços permanecem visíveis até os dias de hoje.

18 Tal como aconteceu no campo das artes visuais com o termo lançado por Richard Wollheim em um artigo intitulado *Minimal Art* para a Arts Magazine em Janeiro de 1965, o termo minimalismo apareceu no contexto musical a partir de um artigo de Michael Nyman, em 1968.

contexto do minimalismo. Trata-se de uma das primeiras composições em que foi testado o efeito de defasagem¹⁹ ao vivo, a partir de um elemento humano. Sabe-se que Reich descobriu casualmente este efeito quando, experimentando com gravadores de fita magnética, percebeu que a variação de velocidade na execução repetida de loops de um mesmo material musical por dois ou mais fontes sonoras, produzia um efeito curioso, como se o som estivesse caminhando, se transformando, mutando. Mesmo que os materiais sonoros sejam idênticos, a cada menor variação de velocidade é produzida uma configuração sonora ligeiramente diferente, gerando uma sensação de permanente mudança e movimento. A alteração na velocidade de execução de um dos gravadores faz com que a sincronia (fase) entre os materiais seja perdida (defasagem), gerando um novo arranjo sonoro - caso a velocidade seja novamente e adequadamente alterada, o arranjo inicial pode voltar a ser executado, em sincronia/fase com a outra fonte sonora. Criada no contexto destas experiências com gravadores, *Reed Phase* foi uma das primeiras tentativas de Reich de produzir o efeito introduzindo um elemento humano - até então os resultados haviam sido obtidos utilizando apenas os gravadores. Esta composição, portanto, foi concebida para ser executada por um saxofone e dois gravadores "tocando" juntos um mesmo motivo musical repetidamente por cerca de seis minutos. A composição é simples, estruturada por três curtíssimas seções: primeiro, uma mesma sequência de cinco notas é repetida pelo saxofone e por um dos gravadores; depois de alguns compassos, um segundo gravador é acionado, tocando o mesmo material previamente gravado; e finalmente este último gravador é retirado, retornando a mesma seção inicial. A repetição invariável da mesma sequência de notas pelos três instrumentos, com o passar do tempo fornece uma experiência gradual de adição - percebe-se que a melodia não é executada por apenas um, mas dois instrumentos; e depois três - a melodia deixa de ser uma melodia simples e passa a criar uma textura pontilhada. Este efeito aditivo é sucedido por um efeito subtrativo - e a textura volta a ser uma melodia simples. A escuta é guiada pela impressão de algo que se desenrola sobre si mesmo, volta a se enrolar e finalmente desaparece. Há um percurso cíclico que parte de um estado A, transforma-se num estado B, e então é regressa para o estado A. Contudo, esta progressão A-B-A não parece ser àquela da forma sonata clássica, que usa a repetição de temas mais extensos, articulados sob o paradigma da diferenciação de alturas reguladas por relações harmônicas. O ciclo de Reich é percorrido pela repetição de materiais idênticos e curtos, também chamados por Reich de "módulos", variando apenas em velocidade durante toda a obra. Pode-se discutir sobre dois níveis de repetição neste caso - a repetição macro, que organiza o percurso de A para B e retorna para A; e a repetição micro, do pequeno motivo em *loop*, gerador do efeito de defasagem. Se não houvessem estas repetições, o efeito não seria possível, a estrutura da composição estaria perdida e o discurso musical não seria percebido enquanto tal.

19 A defasagem é uma técnica musical que explora a assincronia entre duas ou mais ondas, ou pulsos. Do ponto de vista da execução, trata-se de "um efeito produzido quando dois instrumentistas ou cantores executam o mesmo padrão musical em intervalos de tempo diferentes (aumentando ou diminuindo ligeiramente), entrando ou saindo de fase." (WHITTALL, 2011, *tradução nossa*) A defasagem é o oposto do uníssono, e foi um procedimento largamente explorado no século XIV, sobretudo por Guillaume de Machaut em obras de grande complexidade polifônica. Para Wisnik (2017, p.136) as defasagens perderam espaço no Classicismo, e foram recuperadas somente no século XX pelos "minimalistas" sob a forma de defasagens rítmicas (de pulsos).

Minimalism [...] more focused look at single pitches, modal fragments, regular rhythmic structures and – in its later developments – chords and simple chord progressions. By selecting some of the oldest and most familiar building blocks of music, and subjecting them to the radical scrutiny afforded by remorseless repetition, it takes on the challenge of revitalizing the most hackneyed and debased musical currency available.²⁰ (POTTER, 2006, p.13)

Este é apenas um dos muitos exemplos de técnicas desenvolvidas por compositores que, a despeito da imprecisão de um termo lançado *ex post facto*²¹, estão associados ao minimalismo. Sob a lógica da redução do material melódico, da compressão do material harmônico, da repetição de pequenas células rítmicas e de motivos simplificados, a estética do minimalismo musical por um lado tornou-se uma espécie de retomada de princípios abandonados pelo projeto serialista²², e por outro significou a expansão do discurso musical com a criação de novos processos que permitiram, dentre outras coisas, a experimentação com longas durações, exploração de timbres com a introdução de novas tecnologias e a ampliação do repertório rítmico (MERTENS, 1994, p.88-90). Estas três características estão invariavelmente associadas com o uso da repetição. A descoberta do poder da repetição de células rítmicas e pequenas sequências melódicas permitiu a compositores como LaMonte Young (a quem é atribuída uma espécie de gênese conceitual do minimalismo) e Terry Riley, a criação de obras com durações muito extensas, destoando das implicações que o termo “*minimal*” sugere. A maximização da duração promovida pelo grande número de repetições, pode ser apreciada em *In C* (1964) de Riley e também em *Composition 1960 #7* (1960) de Young. Em ambas, a sustentação da execução de pouquíssimas notas depende de sua repetição extensiva por parte dos instrumentos – desdobrando-se com Young numa perspectiva mais textural, improvisacional e que deu origem à *drone music*, com forte apelo à percepção auditiva e caráter meditativo (STRICKLAND, 1993, p.145); e com Riley, na extensão do campo harmônico através das repetições de módulos que orbitam em torno de um pulsante e repetitivo dó maior, produzindo um efeito análogo ao de Reich e às texturas de Young. Embora articulada através de repetições indefinidas de 53 módulos fixos, a exploração harmônica de

20 “Minimalismo [...] maior atenção em alturas definidas, fragmentos modais, estruturas rítmicas regulares e – em sua fase posterior – acordes e progressões de acordes. Selecionando os mais antigos e mais familiares blocos de música, e sujeitando-os ao radical escrutínio que a repetição insistente oferece, faz com que se aceite o desafio de revitalizar o material mais banal disponível” (tradução nossa)

21 Sabe-se que, como também no caso das artes visuais, o nome “minimalismo” foi criado casualmente, e não comporta a variedade e complexidade das poéticas que estão sob sua “tutela”, como problematiza Johnson (1994).

22 Para Potter (2010, p.10) o minimalismo representou uma reação americana “para o modelo serial do modernismo oferecido por compositores europeus como Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, e de serialistas americanos como Milton Babbitt” (tradução nossa). O serialismo é um método/técnica de composição que ganhou notoriedade com o dodecafonismo inventado por Arnold Schoenberg em meados de 1923, e corresponde à organização dos materiais musicais a partir de séries, ou seja, um esquema fixo que estrutura o arranjo do material musical. Inicialmente nos anos 1920 as séries foram aplicadas exclusivamente a alturas/notas (no caso de Schoenberg, Webern e Berg), e posteriormente passaram a ser aplicadas também a outros parâmetros como duração, timbre, ataque e intensidade, formatando o “serialismo integral” do início da década de 1950 (Boulez, Babbitt, Nono, Stockhausen, Pousseur, etc.) como indica Menezes (SCHOENBERG, 2001,p.15). Tornaram-se conhecidas e extremamente influentes quatro principais tipos de série: a série original, série retrógrada, série invertida e série retrógrada invertida (GRIFFITHS, 2010, p.86). Um fundamento principal da técnica de Schoenberg é que nenhuma nota deveria ser repetida em uma série, afim de não enfatizar nenhum dos doze sons e barrar qualquer tendência ao tonalismo, à formação de melodias ou temas reconhecíveis.

In C oferece não apenas a experiência da duração indeterminada (geralmente longa) mas também a apreciação timbrística de um variado (e também indeterminado) grupo de instrumentos (POTTER, 2006, p.112). É nesta outra perspectiva que também trabalha Philip Glass, muito embora reduzindo a radicalidade do projeto “místico-religioso” de Riley e aprofundado a exploração tonal das repetições modulares através de técnicas aditivas e subtrativas. Suas progressões harmônicas tornaram-no mais “assimilável” ao gosto popular, sinal de que a obsessão pela repetição nem sempre encaminha transgressão estética, podendo inclusive significar sucesso comercial, como provou Glass com sua ópera *Einstein on the beach* (1976). Presente nesta obra como também em grande parte de sua produção durante todos os “longos anos sessenta”, a repetição tornou-se a via de acesso para ampliação do repertório rítmico, permitindo um avanço no âmbito da percussão no contexto erudito ao incorporar não apenas gravadores e loops, mas também de objetos comuns como mesas, alto-falantes e microfones. A recuperação da atenção que parte das vanguardas históricas havia dirigido aos instrumentos de percussão e à rítmica como alternativa para a dissolução da harmonia (pense-se em Igor Stravinsky com *A sagração da primavera* e posteriormente *Ionisation* de Edgard Varèse) foi marcante na obra do minimalismo e colocou a repetição como seu princípio formal unificador.

Contudo, uma interrupção deve ser feita. A repetição não é uma exclusividade da música dos anos sessenta, nem mesmo do minimalismo. É importante ressaltar que, do ponto de vista historiográfico ela é uma das fundações da experiência e do discurso musical – sem repetição não se fala de música. A música é o “domínio canônico da repetição” dentre as demais artes, como indica Margulis (2014, p.7-8) e isso porque ela está presente tanto do ponto de vista estrutural da composição musical (domínio do macro, das relações, do discurso), quanto no cerne do fenômeno sonoro (domínio micro, da matéria, do concreto). Este vínculo entre repetição e música, que permite conectar Josquin des Prez a Morton Feldman, que percorre da renascença à “pós-modernidade”, será importante para nosso itinerário nestes dois níveis: micro e macro – tanto na perspectiva concreta de Pierre Schaeffer (2017, p. 58) para quem a repetição é a possibilidade de transformação de um evento musical em música efetivamente, quanto na visão estrutural de Anton Webern (2019, p.36), segundo o qual nossa inteligibilidade das formas musicais depende da repetição.

Interrupção desfeita e discussões à parte, são inegáveis as contribuições dos minimalistas para o estudo da utilização repetição como princípio formal na música dos “longos anos sessenta”. Seus exemplos certamente vão muito além dos “canônicos” Reich, Glass, Young e Riley, e incluem Frederic Rzewski, James Tenney, Meredith Monk no contexto norte-americano, além de Michael Nyman, Gavin Bryars e John Tilbury, no contexto inglês, Louis Andriessen, Michael Fahres, Dominique Lawalree e Frans Geysen no âmbito europeu – ainda que Mertens (1994) advirta que estas generalizações devam ser apreciadas apenas num nível meramente estético-estilístico²³. Ciente dos problemas terminológicos, é na dimensão político-

23 Cervo (2014) comentando as variadas formas de encarar o minimalismo, indica que seria mais adequado utilizar o termo “pós-minimalista” para classificar estes compositores que atuaram no período marcado pela diluição das técnicas de composição características do “minimalismo clássico”, o qual corresponde às obras de Glass, Reich, Young e Riley compostas aproximadamente entre 1962 e 1976. A despeito deste alerta terminológico, e devido ao escopo desta pesquisa, optarei por tratar todos estes compositores mencionados como minimalistas, em razão de

histórica que considero aqui o minimalismo na mesma direção de Taruskin (2010), que amplia o campo minimalista em suas perspectivas estilística, estética e técnica, para incluir desdobramentos “pós-minimalistas” curiosos com o trabalho de Arvo Pärt, John Tavener e John Adams – todos estes revelando um particular caráter místico-religioso, bastante presente nos dias de hoje.

Mas a repetição não orientou a produção apenas dos cânones do minimalismo. Para Ferraz (1998) ela serviu como técnica também para composições como *Stimmung* (1968) e *Continuum* (1968) de Karlheinz Stockhausen, *O King* (1967) de Luciano Berio, e parte da produção de Giacinto Scelsi. Em seu entender, somados aos minimalistas, estes compositores ampliaram o terreno de exploração da música ocidental ao incorporarem elementos da música pulsante e repetitiva de origem não-européia (sobretudo africana e asiática) durante o período em questão²⁴. Steve Reich foi explícito a este respeito e alargou ainda mais o conceito para dizer que a música não-ocidental era, naquele tempo, “a fonte mais importante de novas ideias para compositores e músicos do Ocidente” (REICH, 2004, p.69). Esta consideração faz pensar sobre os argumentos de Jameson (1985) de que não se pode mais ignorar a influência que as nações periféricas exerceram sobre as grandes transformações nos anos 1960 dos grandes centros europeus e norte-americanos. O caso da música é um exemplo claro de como a influência da periferia para o centro tornou-se uma realidade não apenas política, mas também estética com o capitalismo tardio. Mesmo que Mertens (1994, p.88) tenha deixado claro que este “movimento inverso” pode ter sido menos uma influência legítima, e mais uma das muitas estratégias da indústria cultural de “anexar uma cultura estrangeira, destituí-la de suas especificidades e contextos originais, transformando-a numa nova mercadoria”; ainda assim é indispensável considerar estas influências. Para Glass a repetição como princípio de composição deveio não de sua formação clássica parisiense, mas por seu contato com Ravi Shankar; para Young, com as lições de Pandit Pran Nath e para Reich com o jazz modal, de Coltrane e Davis (POTTER, 2006, p.17). O contato com a música não-ocidental, ou com raízes não-ocidentais, fundamentou a prática destes compositores em seus exercícios de repetição.

Em uma perspectiva análoga a de Ferraz (1998) pode-se destacar outros compositores de vanguarda que trabalharam com recursos de repetição no sentido de produzir uma música “experimental”, nos dizeres de Michael Nyman (1999). As figuras de John Cage e Morton Feldman, tanto no campo da música quanto na intersecção com as artes visuais, são relevantes pelo uso de materiais reduzidos em forma e conteúdo, muito embora sujeitos às operações do acaso e de indeterminação. Ainda que a repetição não tenha sido um objetivo mas a consequência de suas experimentações de intencionalidades, durações, intensidades e texturas, seu uso de módulos sonoros intervalares e de padrões métricos repetitivos influenciaram a geração seguinte. Não são raras repetições de padrões em *pianíssimo* espaçados por longos intervalos de silêncio na produção de Feldman e Cage deste período, orientada, no caso de Cage,

sua preocupação comum com procedimentos de composição repetitivos.

24 Vale considerar que a *etnomusicologia*, disciplina acadêmica na intersecção da antropologia com a musicologia, nasceu justamente nos anos 1950 com o holandês Jaap Kunst, dedicada a estudar a música “não-ocidental” – evidentemente iniciada através das ex-colônias européias, recentemente emancipadas (TARUSKIN, 2010, p. 468)

pela absorção de conteúdos e práticas do Zen budismo – o que reforça a ideia sobre a influência de culturas não-ocidentais. Num campo ainda mais radical, na encruzilhada entre a tradição da música concreta de Schaeffer e a indeterminação de Cage, outras linhas da música “experimental” usaram procedimentos repetitivos como uma ferramenta de investigação do material sonoro (musical ou ruidoso), intensificados, reduzidos e isolados em seu processamento – pense-se na obra de Cornelius Cardew, Pauline Oliveros, Alvin Lucier, Phill Niblock, ou Elaine Radigue. Ou ainda, desta vez na encruzilhada entre Schaeffer e o serialismo, a produção de Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur, Karel Goeyvaerts que delimitaram o campo da rarefação da escrita musical em benefício de uma “escritura²⁵” musical (MENEZES, 2009, p.40-41). As diferentes perspectivas de música “experimental”, eletrônica, eletroacústica, acusmática, definidas pela concentração no fenômeno sonoro (como onda) unidade mínima da composição, frequentemente utilizaram processos de repetição a fim de atenuar, dissolver ou mesmo eliminar as “significações” dos sons, isolando-os em sua dimensão puramente acústica. Tais processos, embora executados à luz de técnicas seriais, os quais geralmente evitam as repetições; seguiram a lógica estabelecida por Pierre Schaeffer, segundo o qual a repetição poderia transformar qualquer som em música. O pai da música concreta respondeu à pergunta sobre como isolar o som de seus referentes, fazendo com que esqueçamos suas significações, procedências e suas fontes, mergulhando nele como puro som, da seguinte forma: “Repetindo. Repita o mesmo fragmento sonoro duas vezes: não haverá mais evento, mas música.” (SCHAEFFER, 2012, p.13). Desde Schaeffer, portanto, a repetição serviu à música como um princípio fundamental para a exploração do fenômeno sonoro no campo das técnicas de produção e reprodução, inicialmente a partir da fita magnética e posteriormente com meios eletrônicos e digitais de síntese sonora.

Embora todos estes exemplos sejam de natureza muito heterogênea, pode-se dizer que uma característica é comum aos compositores mencionados, a saber, a sugestão de um novo tratamento da escuta privilegiando uma atenção minuciosa aos timbres e suas sutis variações, ou seja, ao fenômeno sonoro e nossa capacidade de percebê-lo (STRICKLAND, 1993, p.143). A repetição, neste modelo, tem menos uma preocupação ontológica e mais uma função formal para tornar a escuta protagonista, focando na percepção do ouvinte e, com isso, integrando as mesmas motivações que fizeram Judd e Andre, por exemplo, produzirem obras reduzidas de conteúdo e endereçadas à percepção. Esta aproximação entre a arte minimalista e a música minimalista, sistematizada por Eric Strickland (1993), embora deva considerar as especificidades das poéticas particulares a cada artista e/ou compositor, deverá ser mantida neste itinerário, a fim de ser confrontada com o cinema. Por ora, bastaria sublinhar que a repetição no contexto da música erudita-formalista, serviu aos compositores como um meio de evidenciar seus processos, ainda que seus efeitos fossem previsíveis ou imprevisíveis como bem notou Nyman:

25 Para Menezes (2009) enquanto a escrita se refere à notação/representação dos sons e indica suas alturas, durações e intensidades; a escritura é o processo de elaboração das ideias musicais, que deflagra a composição musical. A escritura apareceu como consequência da invenção do sistema da escrita musical, e posteriormente abandonou-a em função do emprego de tecnologias de reprodução e (produção) sonoras, os quais permitem a execução dos processos musicais sem a notação tradicional.

In repetition processes the 'unforeseen' may arise (pace Feldman) through many different factors, even though the process may, from the point of view of structure, be totally foreseen.²⁶ (NYMAN, 1999, p.8)

Como já assinalado, a repetição não ficou restrita ao campo da música erudita, clássica, de câmara, de concerto, ou qualquer outra denominação que se pretenda utilizar para este tipo da expressão musical orientado pela formalização dos processos musicais via tradição escrita. A música popular, um fenômeno impossível de ser circunscrito aqui, sempre dependeu e utilizou a repetição como uma ferramenta para estruturar o discurso e a função da música – este é o seu fundamento antropológico. Robert Fink (2008) refletindo sobre este domínio, no contexto da indústria cultural dos “longos anos sessenta”, destaca alguns reflexos formais na exploração da repetição. Para ele, houveram intercâmbios entre as experiências do minimalismo e o universo pop. Exemplo disso é a emergência de gêneros como a *disco*, o funk e diferentes subgêneros do rock, todos marcados pelo uso mais ou menos sistemático de repetições, todavia orientada para finalidades extra musicais, a saber: a dança, o entretenimento e o consumo. A predominância na repetição de células rítmicas na manutenção do pulso sincopado do *funk* e motorizado da *disco* e do hard rock; ou no nível melódico, a repetição das progressões harmônicas nos *riffs*, são formas que organizam a experiência musical no contexto popular e que garantiram a estabilidade necessária do mercado fonográfico de então. Tome-se como exemplo *I feel love* (1977). Este sucesso de Donna Summer e Giorgio Moroder não só chama atenção pelo fato de ter cerca de oito minutos de duração (algo que excedia a fórmula da duração-ótima radiofônica do pop), mas por sintetizar a economia libidinal dos anos 1970. Ao longo dos oito minutos ouve-se um pulso frequente, forte, insistente e mecânico que garante a flutuação de uma voz feminina recitando repetidamente a mesma frase: “*I feel love*”. As progressões harmônicas existem, mas são circulares e acompanhadas por um *beat* presente durante todo o tempo, definindo um ritmo sem modulações e modificações – um motor em funcionamento estável. Sob este *beat*, um sintetizador também pulsante, contudo mais “caloroso”, pontilha os acordes com efeitos de defasagem, não sem deixar espaço para que a voz entre e saia de cena. A sensação é de estar girando – e quem gira não sai muito do lugar, no sentido do percurso, mas mesmo assim se movimenta, ainda que voltando sempre ao mesmo ponto de onde partiu. Este aspecto de um percurso sem clímax, circular, pode ser o índice de uma economia psíquica orientada pelo prazer, ou melhor, pelo *gozo*²⁷ indefinido, repetitivo e contínuo. Para Fink (2008, p.37) era esta

26 “Em processos repetitivos o ‘imprevisível’ pode aparecer (veja Feldman) através de diferentes fatores, mesmo que o processo seja, do ponto de vista estrutural, completamente previsto”. (tradução nossa)

27 O termo *jouissance* adquiriu o status de conceito com Jacques Lacan, e exprime ideias de desejo, prazer, vontade. Para Roudinesco et. al (1998, p.313) o gozo foi articulado como um conceito que amplia a ideia do prazer, vinculado ao auto-erotismo, como uma forma de satisfação do sujeito para além das necessidades biológicas ou orgânicas, no vínculo que estabelece com o Outro. Como uma contra-proposta do prazer “falocêntrico” de Freud, Lacan aprofunda a teoria do gozo na ênfase do feminino, cujas capacidades de satisfação seriam infinitas. O conceito está fortemente associado a processos de repetição, ao excesso, ao inominável, à angústia, ao desequilíbrio homeostático do prazer freudiano e ao Real. Castanet (2019, p.87) indica que seja impossível em falar de apenas um gozo, mas sim de vários *gozos* – da palavra, fálico, místico, do ser, do Outro, feminino, etc. O gozo é marcado fundamentalmente pela busca de uma sensação “prazerosa” perdida, e o sujeito se vê enredado na lógica de repetir indefinidamente a procura de uma experiência inicial prazerosa. A inviabilidade do gozo total é o motor de sua repetição e sua consecução aproxima-se de formas de experiência de dissolução de identidade, de despersonalização.

função de gozo que garantia (ou refletia) o sucesso da *disco*, e que causava um certo incômodo para os críticos da cultura que viam os processos repetitivos associados ao minimalismo, como algo essencialmente cerebral e sério. A sustentação de um prazer “erótico”, ou seja, um prazer cuja satisfação é a manutenção dele mesmo, foi para alguns a via de acesso para a desmistificação por um lado do sucesso da *disco music*, e para outros a possibilidade de uma articulação entre este gênero popular e o minimalismo. Sejam quais forem as interpretações do fenômeno, casos como o de Summer e Moroder indicam que não só a repetição era uma estratégia de composição, mas também um fator de sucesso comercial. Neste sentido, o caminho que levou do *funk* para a *disco* com a introdução de procedimentos análogos ao minimalismo – alternância células rítmicas, efeitos de defasagem, progressão harmônica modular, repetições cíclicas (loops), etc. - pode ser enquadrado nesta perspectiva, como se ouve na produção de Donna Summer, Tom Moulton, Walter Murphy, Andrea True, Chic, Chaka Khan, etc. Evidentemente esta criação não pode ser compreendida fora de contexto e deve necessariamente incluir um aspecto fundamental na produção musical deste campo: a pista de dança. Na direção oposta das galerias de arte, dos institutos culturais e salas de concerto que abrigavam (e ainda abrigam?) a música repetitiva erudita, a música repetitiva popular pode também ter significado uma atenção maior à percepção humana por um viés bem menos cerebral, embora ainda assim corporal, cujo espaço “comercialmente viável” era (e ainda é?) a pista de dança, os clubes e bares. Esta finalidade extra-musical, que conciliou os prazeres do corpo à sustentação da indústria cultural, é um fator que não poderá ser desprezado em nosso percurso justamente porque uma de suas sustentações, argumentar-se-á, é o uso de formas e processos de repetição.

Se olharmos a diversidade da produção musical deste período, poderemos identificar ainda vias alternativas de exploração da repetição organizada na intersecção dos campos “erudito e popular”, que usam a repetição como um expediente estético de um ponto de vista formal, mas também nutrem um direcionamento extra-musical. Tome-se como exemplo a última faixa do *White Album*, dos Beatles. *Revolution #9* é um “clássico” exemplo da interpenetração das explorações da música minimalista e experimental, com o universo pop. O começo da penúltima faixa do álbum duplo, já indica que não se trata exatamente de uma canção, mas de uma colagem repleta de trechos de canções do próprio álbum, materiais descartados, trechos de solos ou introduções em reverso, notícias de rádio e televisão, hinos, falas e intervenções do estúdio que todas juntas formam um percurso desorganizado e desnorteado que capta o *Zeitgeist* dos “longos anos” - o álbum foi gravado e lançado em 1968. Dentre inúmeras referências, umas mais outras menos obscuras, há a insistente repetição de uma voz flutuando da direita para a esquerda que vem e vai, dizendo o mantra: “*number nine ... number nine number nine*”. Não é preciso lembrar que o ouvinte completa a audição com a informação extra-musical do título, recuperando a “revolução” como bússola para navegar no labirinto sonoro, sem também perder de vista uma canção irmã que a precede (*Revolution #1*) e que promete, dentre outras coisas, que no final “tudo ficará bem” (*it's gonna be allright* – ou seria *all right?*). Ao considerar estas informações e chegar ao final da “música”, resta a sensação que também não se saiu do lugar, embora pareça que tenhamos percorrido toda uma década. Também não

parece que tudo ficou “bem”. É uma espécie de sensação paradoxal de abertura para o indeterminado e de fechamento para o inevitável. Do ponto de vista musical, não há nenhum pulso nem ritmo marcado no mesmo sentido de Glass ou Moroder. Mas há este mantra que se repete indefinidamente mas que acaba sumindo no caos. Não cabe aqui buscar os significados implícitos dessa colagem de cerca de 8 minutos, incrustada num dos álbuns de maior sucesso de um dos maiores grupos pop do século XX – mas deve-se sublinhar a presença das experiências sonoras de vanguarda como uma ferramenta que permitiu ao grupo tentar sintetizar e formalizar os aspectos contraditórios de si mesmo e de seu tempo. Neste sentido, percebe-se a influência (via Yoko Ono?) das composições eletrônicas/radiofônicas de Stockhausen e também das experiências com fita magnética de Riley e Reich. O uso repetitivo de loops (principalmente de textos falados) confunde nossa percepção porque não é nem cerebral nem dançante, seu espaço não é nem a pista de dança nem a galeria de arte, é o álbum – mercadoria que tem o status de um espaço autônomo, nos limites da propriedade do ouvinte. É neste espaço que o mantra obsessivo “*number nine...*” exerce àquele poder magnético já mencionado, colocando-se como um dado indissociável para penetrar no caos desta colagem sonora.

Todavia, se os Beatles (inclua-se George Martin) fizeram uso de procedimentos que caracterizaram a produção dos compositores minimalistas e “experimentais”, ele não parece ter sido no sentido de se apropriar também da “escritura” que estes procedimentos trazem consigo. Ao que parece, trata-se mais de uma experiência que esvazia a forma repetitiva para dar atenção a seus efeitos, numa espécie de reificação (que não deixa de ter sua significação como processo). Neste nível de análise poderíamos recuperar um sem número de grupos que operaram da mesma maneira, utilizando técnicas, processos e materiais musicais vinculados ao campo erudito para produção de efeitos. Consideremos o emprego de loops, ecos, phasers e delays que diferentes gêneros musicais deste período fizeram, criando uma espécie de “estética de efeitos” com base nas técnicas de repetição, como se ouve no rock psicodélico (Pink Floyd, Cream, The Moody Blues, Funkadelic, Doors, etc.) no progressivo (King Crimson, Gentle Giant, Yes, Genesis.) no hard rock e no heavy metal (Led Zeppelin, Deep Purple, Rush, Black Sabbath) no *krautrock* (Can, Tangerine Dream, Faust) e na sua fusão com a música eletrônica (Kraftwerk, Cluster, Popol Vuh, Brian Eno). Tal como se supõe, além de serem criadores de músicas repetitivas, também se utilizaram de efeitos de repetição para maximizar experiências que variam em intensidade, duração e direção – umas mais endereçadas ao *prazer* outras mais ao *gozo*, na dicotomia discutida por Fink (2008) - ainda que todas guiadas pela ideia de mercado e pelo mecanismo de consumo (MERTENS, 1994, p.38)

Em resumo, a interdependência entre o “erudito e o popular” viabilizada pelos processos de repetição, é um dos fatores de destaque da produção musical do período em questão. Em cada um destes campos delineou-se a disposição para a criação da “música repetitiva”, seja endereçada à percepção sonora ou a finalidades extra-musicais. No limite da escuta, ambas as perspectivas foram intercambiáveis, mutuamente dependentes e podem ser confundidas - *Einstein on the Beach* de Glass, e *Love to Love You Baby* (1975) de Summer, foram ambas concebidas para mobilizar corpos, ainda que a primeira tenha

ocupado o palco do teatro de ópera, e a segunda a pista de dança (TARUSKIN, 2010, p.484). Consideradas as diferenças contextuais, a repetição musical destes “longos anos sessenta” caminhou naquela fina dicotomia “entre a música que convida à ‘dança do intelecto’ e a música que se limita à ‘dança hipnótica dos quadris” (WISNIK, 2017, p.211)

1.2.3. ...no corpo

“Repeat: *pas de chat*, etc. until *soutenu*. Extend right leg to 2nd .- arms over head. Hold. Extend same leg forward *efface*. Turn to left and extend right leg behind in first *arabesque*. Promenade. *Plie, soutenu* right leg. [...] Repeat *pas de chat*, etc. until *failli*, then *soutenu* behind with right leg. Slowly lower arms.”²⁸

Yvonne Rainer, Instruções para *Duet*, 1963

Tomando a dança de forma menos metafórica, e seguindo a máxima de que “se dança conforme a música”, os “longos anos sessenta” também significaram para as artes do corpo uma rica e importante experimentação com repetição. De maneira geral, entre a dança e as performances, a repetição passou a ser um expediente formal tal qual na música minimalista, sem deixar de ser também um modo de se apropriar de um contexto saturado por imagens, objetos, sons, ideias e conteúdos repetitivos, característicos de uma sociedade do capitalismo avançado – como na arte pop. Neste sentido, a repetição foi por um lado a forma para lançar luz sobre as repetições dos gestos e dos corpos nesta sociedade em ebulição, por outro, um modo de aprofundar uma reflexão sobre a natureza e materialidade do corpo e seus processos repetitivos inerentes.

Pense-se num trabalho como *The Bells* (1961) de Yvonne Rainer. Constando como um de seus primeiros trabalhos apresentados ao público (RAINER, 1974, p. 46), nesta coreografia de movimentos mínimos a artista executa um mesmo movimento repetidas vezes, cada vez voltada para um ponto da sala/palco. São dois tipos de movimento: o primeiro é um simples gesto, onde leva a mão direita ao nariz e volta; o segundo, também simples, leva as mãos à face e permanece ali mexendo levemente os dedos enquanto repete incessantemente: “...*everything will be all right, Harry*”. São gestos cotidianos, sem grande conotação expressiva ou subjetiva – são fragmentos isolados de cenas da vida comum. Contudo, isolados e repetidos, a sensação é a de quem vê um mesmo objeto sob diferentes ângulos – mas quem se move é o objeto, e não o observador. Como numa espécie de visita invertida à galeria de arte, lá onde os objetos estão parados e nós é que nos movimentamos ao redor deles, a fim de captar ao máximo o que e como eles se apresentam a nossos sentidos. O *modus operandi* minimalista transpõe para o corpo e para as ações do corpo, aquilo que estava sendo praticado em relação aos objetos (esculturas e pinturas). O regime de visualidade é mais ou menos o mesmo, mas inverte-se a relação *móvel-imóvel* instalada entre *sujeito-objeto*. A ação de repetição com Rainer, modulada pela mudança de perspectiva em relação ao espectador

28 “Repetir: *pas de chat*, etc., até *soutenu*. Estender a perna esquerda para segundo – braços para cima da cabeça. Segurar. Estender a mesma perna para frente *efface*. Virar para a esquerda e estender a perna direita no primeiro *arabesque*. Promenade. *Plie, soutenu*, perna direita.[...] Repetir *pas de chat* até *failli*, então *soutenu* atrás com a perna direita. Descer lentamente os braços” (tradução nossa)

imóvel, encaminha a percepção do objeto numa temporalidade dilatada, estendida, suspensa – permitindo assim uma concentração de atenção a uma mesma ação, por um tempo muito maior do que o habitual. Um crítico do *Village Voice* à época da montagem do espetáculo no Living Theater em 1961 Nova Iorque, indagava-se “porque havia tanta repetição? [...] Porque uma pessoa se interessaria em ver o mesmo de uma só coisa?” (RAINER, 1974, p.13). De fato, a ausência de clímax, conflito e dinâmica, elementos que geralmente esperamos em uma apresentação “ao vivo”, parece denotar à performance de Rainer uma qualidade monótona, “sem vida”. O crítico argumentou que o público até estava acostumado com algum nível de repetição, mas não aquele tipo de “repetição exata”. Para Rainer era justamente esta exatidão da repetição do gesto que permitia a ela transformar o gesto em um “objeto” e, assim, conseguir prosseguir em seu projeto inovador. Na qualidade de “objeto”, o corpo-gesto seria então passível do escrutínio do observador, levando sua atenção para aquilo que a coreógrafa julgava ser invisível. Neste sentido, o uso da repetição passou a ser o caminho a ser seguido de maneira a conferir visibilidade àquelas coisas que parecem invisíveis, a saber, todo o repertório de gestos e de ações do corpo que, pelo poder do hábito, tornam-se esquecidas, automatizadas, imperceptíveis (ARCHIAS, 2016, p.47). Esta tentativa de reorientar a dança para a objetivação de ações comuns, distanciando-se da tentativa de expressão da subjetividade do artista, Rainer desenvolveu uma poética coreográfica da repetição que acompanhou a produção de seus colegas artistas. É verdade que esta poética passou por modificações e mutações, mas não deixou de se definir pelo uso específico da repetição como meio de questionar sobre os limites da representação na dança, e também na arte.

Naturally the question arises as to what constitutes repetition [...] can the simultaneity of three identical sequences be called repetition? Or can the consistency of energy tone be called repetition? Or does repetition apply only to successive specific actions? [...] Repetition can serve to enforce the discreteness of a movement, objectify it, make it more object-like. It also offers an alternative way of ordering material, literally making the material easy to see.²⁹ (RAINER, 1968, p.271)

Para Carrie Lambert-Beatty, obras como *The Bells* indicam a apreciação da repetição como um método não apenas para reintegrar ao visível àquelas ações imperceptíveis do cotidiano, mas também para explorar as limitações da própria ação da dança (LAMBERT-BEATTY, 2008, p.02). Neste sentido, a poética de Rainer conecta-se com de outras coreógrafas e artistas que, de modo não programado, perseguiram o mesmo questionamento sobre a efemeridade da dança, utilizando meios bastante semelhantes. Trisha Brown por exemplo (com quem Rainer concluiu seu período de formação sob a supervisão de Robert Dunn e John Cage) também desenvolveu uma poética de repetição, muito embora sob um outro viés. Se para Rainer o material a ser explorado foram o corpo e os gestos, para Brown foi a estrutura do movimento.

29 “Naturalmente emerge a questão sobre o que constitui a repetição [...] pode a simultaneidade de três sequências idênticas ser chamada de repetição? Ou pode a consistência de energia ser chamada de repetição? Ou a repetição se aplica apenas para específicas ações sucessivas? [...] A repetição pode servir para reforçar a discrição de um movimento, objetifica-lo, transforma-lo num objeto. Ela também possibilita uma maneira alternativa de ordenar o material, fazendo com que literalmente o material seja mais fácil de ser visto.” (tradução nossa)

Peças como *Accumulation* (1971) indicam a constituição de um método cumulativo, aditivo, bastante próximo daqueles utilizados por Glass. Nela, a artista inicia executando um movimento muito simples, repete-o até que seja somado a um outro novo movimento. Este, também é repetido até que some-se um novo movimento, que também se repete e ao qual soma-se mais um movimento - e assim sucessivamente, até que o “corpo inteiro participe da dança” (KARTSAKI, 2017, p. 34-35). O espectador é convidado não apenas a prestar atenção nos gestos e nas particularidades do corpo, mas também na estrutura da coreografia. O modo como o dançarino passa de uma “frase” a outra, e como esta outra repete e anuncia uma próxima frase, é viabilizado tão somente pela repetição – forma a qual Brown atribuía o poder de tornar coisas, como a dança e a estrutura do movimento, visíveis.

Embora tenham diferenças, as poéticas de Rainer e Brown podem ser colocadas lado a lado com outros nomes contemporâneos como Lucinda Childs, Merce Cunningham, Anne Halprin, Simone Forti. Cada um a seu modo utilizou a repetição como meio de tornar visível o invisível, apontando para a gestualidade do cotidiano, do comum, do não-espetacular. Este passo foi decisivo para a dança moderna, encaminhando um projeto conectado seus pares das artes visuais e da música. Note-se que todas estas coreógrafas pertenceram ao contexto norte-americano, cujo pólo foi Nova Iorque, e que suas biografias se confundem e se misturam com as de grande parte dos artistas e músicos aqui já citados. Isso apenas reforça que, embora não se constituísse como um programa definido, estas manifestações indicam o uso da repetição como uma estratégia em comum, facilitando hoje articularmos o minimalismo na arte, na música mas também na dança (STRICKLAND, 1993, p.12-13).

De maneira geral, podemos pensar que, ao fazer esta aproximação com a vida comum e rejeitar o espetacular, a dança (tal como sintetizada por estas artistas) permitiu-se explorar uma realidade corporal que testemunhava a emergência do capitalismo avançado - sistema que oferecia não apenas meios para a satisfação, conforto e saúde do corpo, mas também dispositivos de controle, repressão e alienação. As relações de poder em diferentes níveis, tornaram-se matéria-prima para um contexto que, além das novas teorias, via nascer novas práticas – via de regra, incorporadas na repetição.

Nesta perspectiva, podemos tomar um outro exemplo: *O castelo do Barba Azul*³⁰(1977), de Pina Bausch. Esta que é uma das primeiras grandes obras da prestigiada coreógrafa alemã, é um caso exemplar da utilização da repetição como forma de recriar os gestos e movimentos, indicando a utilização do recomeço como meio de alteração da homogeneidade temporal narrativa, colocando a interrupção como um expediente reflexivo, marca brechtiana por excelência (JAMESON, 2013, p.128). Como adaptação da ópera de Bartok, a montagem de Bausch introduz à personagem central o expediente da repetição possivelmente como forma de intensificar sua conturbada realidade psíquica. A primeiríssima cena apresenta Barba Azul e

30 Espetáculo baseado na ópera de Bela Bartok, a qual foi composta em 1911 e apresentada em 1918 em Budapeste. O libreto é de Bela Balazs e foi baseado num conto de Charles Perrault. O enredo trata de um homem poderoso, Conde de Barba Azul, cujos diversos casamentos são sempre sucedidos pelo desaparecimento das mulheres. Sua sétima esposa, Judite, é responsável por investigar os segredos de Barba Azul, que se revela um terrível assassino. A ópera é inovadora por ser feita em apenas um ato e contar com somente dois personagens: Barba Azul e sua mais recente esposa, Judite.

sua esposa Judite, repetindo uma mesma ação – inicialmente ele dirige-se a uma mesa e aciona um gravador, que começa a tocar a obra de Bartok, volta-se para Judite e a arrasta pelo chão violentamente. A cena se repete da mesma forma por cerca de seis vezes, sempre interrompida quando se ouve um novo trecho musical. Ao ouvi-lo, Barba Azul imediatamente para de arrastar Judite, interrompe a gravação, rebobina a fita e a reinicia, voltando a executar a mesma ação. O espetáculo segue com expedientes semelhantes de interrupção e repetição, articulando a coreografia ao gravador – que é aliás a única fonte musical do espetáculo. Embora diferindo da gestualidade objetificante de Rainer e Brown, as repetições de Bausch apresentam um mesmo *pathos* no que diz respeito à tentativa de expressar (aqui de forma mais “emotiva” e menos racional) conteúdos que estão “invisíveis”. A obsessão violenta de Barba Azul pelas mulheres parece encontrar nas repetições o efeito de intensificação e desequilíbrio apropriados, não sem vincular este *pathos* ao aparelho reproduzidor – ícone de uma era mediada pela tecnologia. Além de fornecer a música, o gravador funciona como o dispositivo que reifica a lógica da repetição da cultura do espetáculo e do entretenimento em massa – avançando, parando, retrocedendo, e avançando novamente. Tal exploração sistemática da possibilidade do retorno e recomeço reflete-se como a modalidade de uma realidade repetitiva, intensificada pela tecnologia e pelos meios de reprodução. Neste sentido, não apenas o desenvolvimento de uma poética da repetição, mas também a introdução de elementos do cotidiano, apresentados em seu funcionamento comum (o gravador que repete a mesma música), vincula o projeto de Bausch ao de Rainer e também de Brown – nomes fundamentais para a dança contemporânea.

Para Kartsaki (2017, p.39) a repetição significou no contexto da dança do período um expediente crítico capaz de gerar novas estéticas e metodologias coreográficas. Ainda que tenham sofrido resistência por parte da crítica e do público, estas estratégias de repetição expandiram o campo da dança abrindo caminho para a exploração formal e conceitual do movimento, tanto quanto renovando o repertório de gestos para a dança na direção de uma prática menos espetacular, mais cotidiana, acessível e próxima da realidade do grande público – ao menos em seu despojamento cênico e temático. Este processo de “secularização” da dança ecoa àquela mesma aproximação entre “alta e baixa” cultura já comentada, e a emergência de formas alternativas à dança com os *happenings* e performances testemunham isso. Na intersecção com as artes visuais e o teatro, estas formas alternativas de explorar o corpo também utilizaram princípios de repetição na recriação/criação de ações exploradoras da efemeridade da arte e da institucionalização de seus espaços naquele período (LUCIEN-SMITH, 2006, p.100).

Fora do hemisfério Norte³¹, o argentino Oscar Masotta contribuiu para a problematização dos *happenings*, desafiando as proposições de Allan Kaprow de tentar exprimir o sentido real do ordinário, abolindo as divisões entre arte e vida ao generalizar a potência artística em tudo e todos³². Carson (2012)

31 Luis Camnitzer (2007) faz uma boa recuperação de frentes latino-americanas de arte conceitual durante os anos sessenta, onde happenings e performances eram frequentemente executados. A produção de países como Argentina (Liliana Porter, David Lamelas, Oscar Masotta etc.), Brasil (Hélio Oiticica, Cildo Meirelles, Lygia Pape, Nelson Leirner, Antonio Dias, etc.) e Uruguai (Luis Camnitzer) diferenciava-se dos países europeus e norte-americanos em razão de seu forte cunho político, refletindo a grave situação implantada pelas ditaduras militares no continente.

32 Concluiu Allan Kaprow (2012, p.45) em seu texto *O legado de Jackson Pollock* que “*Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer ‘Eu sou um pintor’ ou ‘um poeta’ ou ‘um dançarino’.* Eles são simplesmente ‘artistas’. Tudo na

relata que Buenos Aires ocupava nos anos 1960 um lugar de destaque na cena dos *happenings* com o trabalho de artistas como Marta Minujín, Eduardo Costa, Roberto Jacoby e Raul Escari, colocando-se lado a lado com Nova Iorque e Berlim³³. Oscar Masotta também participou deste movimento adotando uma postura mais radical do ponto de vista da repetição com sua obra *Para inducir al espíritu de la Imagen* (1966). Após ter participado de um “*happening*” de LaMonte Young³⁴ em Nova Iorque em 1966, e de ter avaliado como “um pouco banal” aquele evento que misturava zen-Budismo com psicodelia restrita a uma classe artística tipicamente burguesa, Masotta decidiu repeti-lo em Buenos Aires. Como um ato de “sadismo social explícito”, conforme suas próprias declarações (CARSON, 2012), Masotta reencenou o *happening* de Young modificando alguns de seus elementos: no lugar dos “*performers*” contratou um grupo de atores idosos desempregados, e no lugar da platéia/perfomática de artistas e interessados em uma “experiência” de expansão de consciência, um público pagante; o som eletrônico, lento e extremamente alto foi mantido. A reencenação de Masotta não apenas jogava luz literalmente sobre a relação artista-público, e sobre a questão do olhar (sujeito-objeto) matizada por questões psicanalíticas³⁵; mas também problematizava as próprias definições do *happening* enquanto um “acontecimento” que idealmente deveria ser único e singular. Dizia Kaprow (2015, p.708) que seria “altamente indesejável que um *happening* do tipo que estava sendo proposto pudesse ser repetido alguma vez” afinal de contas, para além das questões políticas e institucionais deste ato, “a repetição é entediante para uma geração que foi criada imersa nas ideias de espontaneidade e originalidade”. Desafiando esta originalidade, Masotta “repetiu” Young, não sem criticar o próprio “acontecimento” em si, demonstrando que na arte, a cópia, a reprodutibilidade, a paródia e a reprise – todas estas, modalidades de repetição – certamente são ferramentas de criação úteis para refletir sobre suas próprias condições.

A repetição de algo “único” não foi experimentada como crítica e paródia. No limiar da ação “ao vivo”, os vídeos e filmes de Bruce Nauman que registram performances “privadas”, apontam para um outro tipo de repetitividade. Concentrados na dimensão gestual e comportamental mantendo um *setup* típico do artista de estúdio, tal qual um “animal na jaula” (BURGON, 2016, p.122), os filmes de Nauman registram as simples ações de andar³⁶, sapatear, ou deixar seu corpo cair contra a parede, tensionadas por limitações e restrições formais (linhas ou anteparos geometricamente organizados vertical ou horizontalmente) e

vida estará aberto para eles. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. Não tentarão torná-las extraordinárias, mas vão somente exprimir o seu significado real. [...] As pessoas ficarão deliciadas ou horrorizadas, os críticos ficarão confusos ou entretidos, mas esses serão, tenho certeza, os alquimistas dos anos 60.”

33 O destaque feito por Carson (2012) é o evento de 1966 que aconteceu simultaneamente em Nova Iorque, Berlim e Buenos Aires, conduzidos por Allan Kaprow, Wolf Vostell e Marta Minujin, respectivamente.

34 A obra vista por Masotta era *The Tortoise, His Dreams and Journeys*, executada pelo Theater of Eternal Music, integrada por Young, Terry Riley, Mariana Zazeela e Tony Conrad. Consta que a performance durou quatro dias consecutivos em um loft em Nova Iorque, entre os dias 24 e 27 de Fevereiro de 1966.

35 Carson (2012) registra que Masotta possuía um conhecimento bastante avançado da psicanálise na época, e que havia se destacado no âmbito latino-americano sendo um dos pioneiros a difundir a teoria e obra de Jacques Lacan, devido a seu conhecimento prematuro com a obra do psicanalista francês já no fim dos anos 1950.

36 Para Burgon (2016) o andar é uma chave central para compreender a emergência das performances e happenings durante o período em questão. Para ela, esta simples ação foi tomada tanto no âmbito da dança, por Rainer, Brown e Steve Paxton, como por *performers* como Nauman, Acconci e Graham.

configuram uma espécie de jogo no qual o desafio é o artista conseguir repetir da melhor forma possível a mesma ação respeitando os obstáculos. Pensemos em *Dance or Walk on the perimeter of a Square* (1967), onde Nauman executa durante 48 minutos um mesmo movimento de tocar com os pés os ângulos retos de um quadrado desenhado no chão do estúdio. A regularidade do movimento é indicada por um metrônomo contínuo. A única variação que existe é a troca de posições nos quatro lados do quadrado. A “dança” opera na mesma chave das ações de Rainer – sem clímax, sem expressividade, sem grandes conflitos narrativos. Poder-se-ia pensar nas limitações e nas restrições impostas pelo próprio sistema do artista, como o “conflito” necessário para entrarmos na obra. Mas este jogo parece um beco sem saída, um percurso sem objetivo definido aparente (qual jogo tem um grande objetivo?). Para além deste aspecto “lúdico”, as caminhadas, “quicadas” e equilibradas de Nauman, repetitivas e exaustivas, apontam para algo na arte e no corpo que nos faz pensar sobre a autodisciplina, o controle, o espaço e o confinamento que todo indivíduo num contexto urbano e moderno está inevitavelmente sujeito.

As explorações do corpo não estiveram apenas direcionadas à gestualidade, como sugerem os trabalhos de Dennis Oppenheim, Richard Long, Michelangelo Pistoletto, Walter de Maria e Vito Acconci. São significativas também as experiências de outros artistas que refletiram sobre o impacto da tecnologia e dos aparelhos de reprodução de imagem e som, que hoje são tomados como o capítulo zero da video-arte. As obras de artistas tão variados quanto Martha Rosler, Nam June Paik, Dan Graham, Nancy Holt e Richard Serra, Dara Birnbaum, Joseph Beuys guardam todas a marca da repetição como princípio formal que lhes serviu tanto para explorar as questões do corpo e do gesto, quanto para refletir sobre a qualidade repetitiva, ritualística e psicologicamente significativa destas máquinas. Embora heterogêneas, é significativa a presença da textualidade como um elemento comum a estas performances/obras. Seja na perspectiva de Acconci, Roesler ou Beuys a indicação da atividade repetitiva conjugada entre o gesto e a fala é importante ser ressaltada porque também deflagra a dimensão verbal como matéria de repetição. Neste sentido, tanto no teatro quanto na literatura do período em questão, apareceram exemplos que denunciam aquele impulso à repetição que iniciou nosso percurso.

1.2.4. ...nas palavras

LIXO - Nada colocado verticalmente, tudo espalhado jazendo no chão.
CHORO - Instante do vagido de um recém-nascido gravado. *Importante que os dois vagidos sejam idênticos*; som em perfeita sincronia com a luz e a respiração.
RESPIRAÇÃO - Gravação amplificada.

Samuel Beckett, Instruções para “*Respiração*”, 1969

A repetição como princípio no domínio do verbal certamente não é uma exclusividade dos anos sessenta³⁷ – como também não o é da música. Tal como será visto mais adiante, sua importância para a literatura e poesia transcendem qualquer período histórico. Ainda assim, é possível indicar diversos exemplos na literatura e teatro dos “longos anos” que assinalam a existência de um tratamento privilegiado deste princípio, tendo conformado uma espécie de “poética da repetição” (TOMICHE, 2017, p.23). Gostaria de destacar que, dentro desta poética, a palavra foi trabalhada a partir de duas principais perspectivas: em sua dimensão material, concreta e corpórea, como um efeito do sujeito ou do meio; e em sua dimensão psicológica, como o vetor de investigação de um contexto sócio-político em plena transformação. Esta poética que Barthes (2013, p.55) almejava poder irromper uma ‘erótica’ verdadeiramente prazerosa, ecoando os prazeres do corpo de que fala Fink (2008) a respeito de Lacan, torna ainda mais denso o tal impulso na direção da repetição.

Not I (1972) encarna o vínculo da palavra com a repetição. De maneira semi-mecânica, este monólogo teatral “sem face” criado por Samuel Beckett, abriga a repetição como procedimento retórico que sublinha a natureza neurótica do discurso verbal. As constantes repetições de vocábulos durante o fluxo da fala, colaboram para indicar este estado eufórico e descontrolado de uma boca que fala sem parar. No caso, trata-se de uma boca isolada do corpo e que dispara um discurso auto-centrado, auto-referenciado. As repetições cíclicas da fala dificultam a inteligibilidade linear que caracterizam um texto escrito, e gradualmente revelam a existência de um ser feminino atravessado por uma experiência traumática, ainda que enigmática. Os cerca de 12 minutos do monólogo são preenchidos de interrupções, voltas, repetições, descontinuidades, e constroem uma poética que vislumbra um espaço em suspensão onde a palavra torna-se rarefeita, condensa-se, se precipita, volta a se rarefazer, etc. Para Steven Connor (2007, p.124-126) a repetição é central na construção da poética particular de Beckett. O uso frequente que o autor fez de palavras, sons, frases, formas sintáticas e gramaticais repetitivas, organiza uma experiência de leitura concentrada na própria linguagem, indicando a repetição como condição para assimilação e formação de significado. Isso poderia indicar sua particular apreciação da linguagem como um sistema lógico, e daí

37 A função da repetição para a poesia e literatura é um universo inexplorável. De Homero a Joyce, a repetição tem sido utilizada como o principal procedimento da linguagem escrita, dando ritmo, cadência, forma, e sugerindo variações (inversões, reversões, alternância). Como veremos, a repetição é tanto um campo de estudo da linguística, quanto uma técnica sistematizada pela oratória. No primeiro caso, a repetição é avaliada a partir de diferentes funções que ocupa na consolidação de uma língua, seja nos processos morfológicos, seja nas estruturas gramaticais. No segundo caso, o fenômeno é retórico e estilístico, incorporando as noções de ritmo.. (MAZUR, 2005, p.112).

também sua predileção por jogos como terrenos de exploração da palavra. Ao mesmo tempo, o emprego da repetição na linguagem em sua obra teatral, também indica a exploração da dimensão corporal da palavra, revelando a linguagem como um fenômeno humano por excelência. No caso de *Not I*, o isolamento do órgão pelo qual a palavra “sai” do corpo (orifício cuja simbologia foi exaustivamente analisada pela psicanálise), permite tornar explícita a determinação orgânica e fisiológica da linguagem, questionando a imagem do senso comum que a caracteriza tal qual um sistema abstrato de significação. Nesta peça, a boca é um músculo de linguagem cuja existência é definida e orientada pelas repetições, tal qual outros músculos de nosso corpo.

Do ponto de vista formal, a utilização de processos repetitivos em muitas de suas obras teatrais sublinhou qualidade rítmica da palavra falada, alinhada com aspectos da “fala comum” como a improvisação, a gagueira, e inúmeras interjeições conscientes e inconscientes - pense-se em *Play* (1963) e *Come and Go* (1965), *Eh Joe* (1966), *That time* (1976). A incorporação de reiteraões, pausas, recomeços e outros fenômenos de repetição na fala, que Malufe (2017) crê ter se fortalecido após 1961 com *How it is* (1961), é uma marca de seu compromisso em trabalhar os limites da especificidade da língua e conseqüentemente do vínculo inevitável que ela estabelece com a psicologia do homem moderno. *Krapp's Last Tape*³⁸ (1958) dá um passo importante neste sentido ao incorporar os novos meios de reprodução como desdobramento de sua poética, prismando um contexto mediado por cópias, reproduções, memórias, repetições. O gravador de som nesta obra aparece como um recurso inovador, através do qual a língua também excita suas potencialidades repetitivas, ainda que Beckett tenha deslocado esta questão para a perspectiva de quem ouve/lê (CONNOR, 2007, p.141-142). Em todos estes exemplos, não é raro experimentar ansiedade e sufoco ao ouvir o discurso de seus diferentes personagens dramáticos – são sensações oriundas de repetições cuja intensidade e constância nos colocam numa zona próxima àquela do fluxo de pensamento ambicionada pelos modernistas. Nesta zona, Beckett constrói um texto/fala ritmado por repetições que, via de regra, refletem o aprisionamento do homem a seus hábitos, memórias e discursos. McGrath (2018, p. 168), refletindo sobre esta qualidade rítmica da poética de Beckett amparada no uso de repetições³⁹, indica a presença desta marca também em sua produção literária. Obras curtas como *Ping* (1967) e *Lessness* (1969) exemplificam o uso deste expediente como princípio estruturador sintático e semântico do texto escrito, indicando o direcionamento de Beckett para a questão da processualidade da escrita. Viabilizada pelas repetições, a ênfase no processo da leitura/escrita destas obras permite colocá-las lado a lado com àquelas experiências que estavam sendo feitas no campo da música e das artes visuais do período em questão, endossando uma tendência mais geral de constituir uma

38 A utilização do gravador na peça de Beckett parece ter ecoado na obra de Bausch, ainda que em Beckett este aparelho tenha sido utilizado para a veiculação da palavra falada, e não da música. Ainda assim, alguns momentos de pausa e repetição de um mesmo trecho da fita, dialoga com o uso que a coreógrafa fez deste mesmo aparelho.

39 Em sua tese de doutoramento, McGrath (2018, p.202) argumenta que o uso da repetição em Beckett pode ser compreendido a partir de sua absorção de procedimentos musicais, orientados por uma leitura schopenhauriana da filosofia da música. Para ele, Beckett utilizou muitos esquemas de composição derivados da música, tanto quanto princípios musicais que envolvem repetição, como *da capos*, *codas* e *ritornelos*.

“nova linguagem”, mais direcionada para a concretude dos meios específicos a cada arte, participando da construção de uma espécie de ‘estética da repetição’ ou uma ‘poética de repetição’⁴⁰.

Martin Esslin (2018, p.68) atesta não apenas a importância do expediente da repetição para a criação teatral de Beckett (especialmente em *Play* e *Esperando Godot*), mas também para toda uma geração de autores que se empenharam em destacar o “absurdo” da vida no palco. Como indica o teórico inglês, encontram-se marcas da repetição na obra de Eugène Ionesco, Jean Genet, Václav Havel, Harold Pinter, etc., via de regra empregada fundamentalmente como recurso de ironia, de exagero e sobretudo de comicidade. A repetição de frases, palavras e ações de personagens, tanto quanto de cenas, personagens e narrativas são geralmente exploradas por estes autores a fim de espelhar criticamente os absurdos da sociedade, da cultura e da condição humanas fazendo-nos rir delas. O fato das repetições serem engraçadas é um assunto vasto e foi explorado por Bergson (2007) em seu trabalho sobre a comicidade. O filósofo compreendeu que a “repetição é o processo predileto da comédia clássica” em razão de ser vinculada à automação e, portanto, indicar um comportamento para além do que geralmente consideramos como racional, compreensível e vivo. Sujeita a leis próprias, a repetição desperta o riso⁴¹ por ser absurda e contradizer aspectos que o senso comum considera “normais” – por exemplo, que as coisas vivas são definidas pela mudança, pelo movimento, pela transformação e não pela repetição. Esta incongruência entre o que esperamos e o que de fato acontece, é o que também permitiu Terry Eagleton (2000) classificá-la como um expediente predominante nas comédias, sendo fator de transgressão e de ruptura. A pressuposição que temos da identidade definida, única e original de uma pessoa, por exemplo, é frustrada pelas imitações, que repetem o que em tese consideramos “irrepetível”. É neste registro que os autores do “teatro do absurdo” trabalharam, explorando incongruências e exibindo exageros através de ações e palavras repetidas, que frustram as expectativas e nos fazem rir, ainda que crítica e ironicamente.

No campo literário, a marca da repetição também pode ser identificada na obra de Alain Robbe-Grillet. Em uma dimensão mais voltada para o enredo e menos vinculada à organização sintática do texto, a presença da repetição nos romances deste representante do *nouveau roman* é fundante. Pense-se por exemplo em *O ciúmes* (1957). A narrativa do narrador-personagem obsessivamente desconfiado que sua mulher esteja lhe traindo, é pontuada pela repetição de cenas que, como imagens fixadas na memória, revelam um estado de consciência duvidoso. A maneira com a qual Robbe-Grillet usa as repetições, possivelmente inspirado nos *flashbacks* cinematográficos (antecipações de *O Ano passado em Marienbad?*), transforma a experiência de leitura em uma máquina de tempos desconhecidos, mobilizada por sua paranóia. A repetição estrutural das cenas faz com que se perca gradualmente a força de gravidade associada ao tempo linear, e que se inscreva uma temporalidade tortuosa, às vezes elíptica, que encaminha

40 A este respeito ver o capítulo 2

41 Northrop Frye (1973, p.168) também identificou a repetição como um recurso literário comum à comédia, sobretudo pelo aspecto do ‘tema fixo’. A monomania de algum personagem ou a ação repetida nos mais diferentes contextos, aparece como uma estratégia de autores cômicos para enfatizar aspectos absurdos, porquanto deslocados do contexto e desprovidos de uma função real. Frye destaca principalmente a repetição “sem clímax” a marca da comédia, diferente da repetição da tragédia que culmina em catástrofe. Estes efeitos, que desaguam no tédio, na inação, no absurdo, são identificáveis nas peças de Beckett e Ionesco, por exemplo,

o observador-leitor na consecução de uma investigação sem pontos fixos. Através deste expediente, Robbe-Grillet criou sua particular 'poética da repetição' utilizando a palavra para manobrar a consciência do tempo, quase sempre colocando em questão a instabilidade das certezas no campo da memória e do discurso. Estas manobras permitem ao autor impôr um novo movimento ao romance, misturando cenas do passado com o discurso do presente. O movimento giratório, que confunde a orientação do leitor habituado ao pavimentado caminho linear do romance clássico, molda um novo tipo de texto esgarçando o tempo-espaço e, com ele, todas as noções de causalidade (ROSENFELD, 2013, p.84).

Em uma perspectiva análoga, mas para além do ambiente francês compartilhado por Beckett e Robbe-Grillet, pode ser lembrado o trabalho literário de Thomas Bernhard. O escritor-traidor austríaco também tornou-se célebre por desenvolver um estilo orientado pela exploração da repetição, criando narrativas com grande carga subjetiva, marcadas por uma visão irônica e trágica da vida humana, bem como de críticas ferozes à "arte e seu mundinho", às instituições acadêmicas, ao *status quo* burguês nacional-socialista, etc. Diz-se que tenha inovado formalmente, guiado por princípios de repetição em diferentes níveis: a repetição de histórias (no fundo ele narra sempre a mesma história, um monomaníaco), repetição exata de palavras e frases em todas as obras (escolhia uma frase ou palavra central para repeti-la durante todo o romance); e repetição meta-narrativa (em diversas obras, o narrador está contando uma história que foi contada a ele) (CAPELA, 2015, p.68). Bernhard utiliza estes princípios por exemplo em *Frost* (1963) e *Verstörung* (1967) e *Kalkwerk* (1973), romances que indicam a constituição de uma "estética da repetição" que irá compor suas obras ficcionais e também auto-biográficas, revelando um tratamento ao mesmo tempo neurótico e infantil da palavra escrita. Trazendo esta experiência ambígua (neurótica e lúdica) para o centro das narrativas, Bernhard pode ser considerado um repetidor por excelência, por ter identificado neste procedimento um recurso para além da retórica e oratória, constitutivo da própria experiência vital e comum do homem – razão pela qual devemos adicioná-lo ao panorama dos "longos anos sessenta" desenhado até aqui.

Muitos outros nomes poderiam ser adicionados ao lado de Beckett, Robbe-Grillet e Bernhard. Michel Butor, Raymond Queneau, Georges Perec, mas também Thomas Pynchon, William Burroughs, Jorge Luis Borges, Guimarães Rosa, Campos de Carvalho e Clarice Lispector⁴², são apenas mais alguns autores que produziram obras no período mencionado com a marca da repetição, reiterando a existência de um impulso na direção deste procedimento tanto no sentido de captar um *pathos* através de personagens e narrativas repetitivas; quanto como modo de explorar aspectos intrínsecos à linguagem, à língua, à fala. Em relação a este último aspecto, convém destacar o papel da poesia do período na exploração da repetição como aspecto formal essencial aos processos de linguagem. Pensemos na produção dos poetas concretos,

42 Carlos Pinheiro (2016) e Daniele Eckstein (2019) promovem um debate sobre a poética da autora alagoana, concentrados na presença da repetição em suas obras, sobretudo em *Felicidade Clandestina* (1971) e *A paixão segundo G. H* (1964) - para ambos, a repetição é um recurso literário utilizado para explorar as temáticas do estranhamento, do mistério, do absurdo e principalmente do tédio.

Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. O projeto concretista⁴³, de meados dos anos 1950 e até os 1960 amparou-se, dentre outras coisas, na utilização da repetição da palavra através de espelhamentos, ecos, reversões e inversões, materializando a ambição de “colher no ar a tradição viva” da dialética da linguagem, e assim situar a poesia na “correlação de pesquisa com a música e as artes visuais realmente criativas, frente a problemática da invenção de formas” (CAMPOS et al. 2006, p. 55-56). São evidentes as marcas da transposição de formas e estruturas musicais na poética concreta (contraponto, polifonia, serialismo), concentrando a atenção na possibilidade de produzir efeitos análogos aos musicais, muito embora considerando as especificidades de um meio essencialmente gráfico, e explorando as unidades mínimas da língua, os fonemas, na perspectiva de sua vocalização.

Um poema como por exemplo *Brazilian “Football”* (1964), poema publicado na revista escocesa *Poor Old Tired Horse*⁴⁴ em 1964, explora através da repetição das palavras “*Goal*” a sutil e brutal transformação de um estado democrático e civilizado, para um outro de ditadura e barbárie. Associando a palavra “*goal*” (gol) à sucessão dos anos correspondentes às conquistas dos dois primeiros títulos mundiais da seleção brasileira – 1958, 1962 – Augusto de Campos repete a mesma palavra para o ano de 1964, o ano do *golpe*, contudo trocando as letras *a* pela *o*. Esta a pequena modificação, significativa para os países britânicos onde “*gaol*” é um outro nome para “*jail*” (cadeia, prisão, cárcere), permite com que a estrutura sintática seja repetida (usa-se as mesmas quatro letras) mas que seus significados sejam modificados e potencializados. É verdade que a diferença semântica parece compreender o “coração” do poema, mas tal diferença só é possível pela repetição de uma mesma estrutura. É na tensão entre sintaxe e semântica que o poema revela sua força estética e política, usando a repetição para modelar a língua.

Tome-se outro poema, como *Luxo* (1966) também de Augusto de Campos. Neste caso, o arranjo visual demonstra como a repetição gráfico-espacial das palavras *luxo*, ainda que sob a lógica de oposição semântica, possibilita a formação de uma outra palavra: *lixo*. A codependência entre ambas, seu encaixe e arranjo, destacam esta relação formal e semanticamente dialética que Campos (2006, p. 50), identifica como uma das essências da linguagem. Esta codependência, própria da poesia e de sua geometria circular, reitera a vocação da palavra poética na constituição de um universo auto-suficiente “no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recia.” como alerta Octávio Paz (2006, p.12).

Esta circularidade que abriga repetições infinitas, pode também ser apreciada nos poemas de Robert Lax. A partir de uma estratégia muito mais minimalista, reducionista, pouco expressiva e contextual, Lax criou uma poética bastante particular, definida basicamente por repetições de palavras arranjadas

43 Para uma avaliação mais geral sobre outros casos concomitantes ao brasileiro, a compilação extremamente importante de Mary Ellen Solt publicada em 1968, *Concrete Poetry: A World View* parece ser a obra panorâmica fundamental para conhecer autores de praticamente todos os continentes, muitos deles trabalhando com princípios de repetição sonoros, visuais e semânticos. Nomes importantes como Eugen Gomringer, Ian Hamilton Finlay, Edwin Morgan, Emmet Williams,

44 Trata-se de uma importante revista literária britânica comandada por Ian Finlay, responsável por publicar poetas visuais e concretos de todo o mundo, difundindo este gênero na Europa. Consta que Augusto de Campos mantivesse correspondências com Finlay durante os anos 1960, tendo sido um dos fatos importantes para a difusão destes autores fora do Brasil.

verticalmente, como em uma fina tira de papel. Poemas como *The stone the sea* (1966) também publicado na edição no. 13 (1967) da *Poor Old Tired Horse*, exibem esta qualidade vertical e repetitiva, aludindo diretamente aos ciclos repetitivos da natureza observados entre a pedra e o mar, associados à relação entre o sol e a videira. Diferente de Campos, o caso de Lax aproxima-se da perspectiva oriental dos *haikai*, mas é repetitivo ao ponto de transformar a palavra em um mantra, sugerindo uma experiência meditativa, ainda que concreta, presente e telúrica. A simplicidade gráfica do texto evidencia ainda mais a função da repetição como um elemento estruturante, cuja força parece atravessar o poema e indicar um mundo igualmente repetitivo, com o qual nos resta permanecer constantemente numa paradoxal luta e contemplação.

Outros casos de repetição poderiam ser destacados no campo da poesia, especialmente aqueles que exploraram a palavra em sua condição “concreta”, visual ou sonora. É digno de nota o trabalho de poetas do grupo L=A=N=G=U=A=G=E. Com um viés mais cerebral e ocupado com questões concernentes à filosofia da linguagem tanto quanto de problemas políticos, poetas como Charles Bernstein, Bruce Andrews, Robert Greiner e Lyn Hji apontam na direção da criação de uma ‘poética da repetição’ concentrada em questões sintáticas, do arranjo da linguagem, ao mesmo tempo problematizadas por questões sociais. Buscando a conjugação do formalismo experimental com a crítica política, estes autores intencionaram a evidenciação da materialidade da linguagem como a materialidade social, indicando como a linguagem constitui modelos de organização social e valores culturais. Se a poesia crítica de Bernstein denota uma preocupação reflexiva com a linguagem, ela o faz com repetições de temas e de estruturas não convencionais, que visam gaguejar, friccionar e tremer palavras, sobretudo quando lidas.

Da palavra falada à palavra escrita, a repetição significou para a literatura dramática, ficcional e poética a possibilidade de expôr dimensões da linguagem que se querem escondidas, permitindo apreciá-la como um sistema orgânico, acoplado na psique humana, refratando e refletindo os significados de um contexto repleto de objetos, imagens e ações repetitivas. Seja pelo viés da angústia e da neurose, seja pelo viés da absorção dos símbolos e sintomas da cultura de massa, seja pela incorporação do banal e do trivial, ou ainda pelo emprego de novos meios, este recurso tornou visível a matéria e o corpo da palavra. Na forma e no tema, a repetição nos romances e poemas citados fundamentou uma experiência análoga àquela que estava sendo explorada na música repetitiva, na dança e na arte minimalista - encaminhando a constituição de uma poética concentrada em novas temporalidades (ou cíclicas ou espiraladas) e com isso, indicando os rumos de uma literatura “pós-moderna”.

1.3. Marcas da repetição, nos filmes

The exhaustive, the permutative as the endlessness of the return of the same/seeming same, produces the need (here is where reflexivity comes in) to decipher/arrest the image and structure.⁴⁵

Peter Gidal, 1972

Os efeitos da compulsão de repetição certamente também incluem a produção de filmes durante os “longos anos sessenta” - o campo privilegiado desta pesquisa. Seja na perspectiva formal ou na exploração temática, seja no universo erudito ou popular, na perspectiva concreta ou psicológica, no âmbito das reflexões políticas ou dos questionamentos estéticos, como efeito de transgressão e transcendência ou como modo de prazer e gozo, a repetição no cinema deste período acompanhou e dialogou com o que acontecia em outras práticas artísticas, caracterizando uma realidade curiosa que, salvo engano, parece ter escapado à teorias e histórias do cinema até o presente momento. A ausência de uma reflexão específica sobre fenômeno da repetição nos filmes dos “longos anos sessenta” é apenas umas das motivações para continuarmos seguindo o percurso iniciado, testando hipóteses e abrindo novas veredas. Vejamos como cada uma das duas perspectivas se desenvolveu, sublinhando suas implicações temáticas e formais através de alguns filmes.

Um primeiro exemplo: *Je T'Aime Je T'Aime* (1967) de Alain Resnais. Este filme já mencionado no início do itinerário, indica a exploração da repetição como um expediente vinculado à construção de sua trama - operando, portanto, principalmente no nível temático.. O filme apresenta, na forma de uma ficção científica, a estória de Claude Ridder (Claude Rich) que, após uma tentativa frustrada de suicídio, é convidado a participar de uma experiência incomum: voltar ao passado e re-vivenciar cenas durante cerca de um minuto. Claude aceita, contudo o sistema responsável em fazer este traslado em segurança (chegar no passado e voltar para o presente) apresenta defeitos. Tão logo ele inicia sua primeira “viagem”, não só experimenta mais do que um minuto do que já viveu como também fica preso em cenas que transcorrem sem nenhuma aparente conexão causal, impossibilitado de voltar ao presente. O defeito da máquina constitui o motor do filme e organiza nossa tentativa de reconstruir uma “possível” história, naquele sentido que fala Bordwell (1985) sobre a operação básica de um filme narrativo. Contudo, ao contrário de uma rememoração “habitual” onde idas e vindas ocupam um lugar bastante definido no tempo-espço do filme, Resnais (e Albert Jurgenson, montador que colaborou com Resnais por décadas) opta por desorganizar a sequência de eventos do passado, vinculando a forma do filme com o defeito da máquina. A reconstituição de uma possível história na mente de quem assiste ao filme, é bem menos organizada do que esta breve descrição permite indicar. Trata-se de uma experiência desorientada, fragmentada e sobretudo repetitiva. O uso de repetições na montagem do filme, às vezes entrecortando fragmentos de cenas com sequências

45 “O exaustivo, permutativo eterno retorno do mesmo/aparentemente mesmo, produz a necessidade (aqui é onde a reflexividade aparece) de decifrar/apreender a imagem e a estrutura.”(tradução nossa)

mais longas, às vezes repetindo o mesmo trecho sucessivas vezes, pode ser tomado como um experimento notável para o cinema narrativo.

É possível apreciar estas repetições como uma maneira simples de mimetizar os defeitos da máquina e, neste sentido, como uma solução menor no repertório de Resnais, a quem Gilles Deleuze⁴⁶ atribuía a criação de um “cinema do cérebro que investia os corpos” (2007, p.247). Possível também, como reflete Rodrigues (2020, p. 308), tomar tais repetições como imitação do funcionamento do cérebro e de suas faculdades ainda obscuras, como é a memória – matéria predileta de Resnais. É neste caminho que Deleuze (ibid, p.143) considera *Je t'aime Je t'aime* (1967) uma forma simplificada da “figura do tempo”, que revive o passado embaralhando-os e repetindo-os através de “cortes irracionais”. Ao contrário de filmes estruturalmente “mais complexos” (e mais célebres?) como *O ano passado em Marienbad* (1961) e *Hiroshima meu amor* (1959), o filme em questão torna a experiência de revivenciar o passado algo mais direto, porquanto envolve apenas uma personagem e, portanto, uma psique, um cérebro. Se por um lado as repetições podem ser ‘simples defeitos da máquina’ elas também podem indicar as indeterminações de um cérebro sob a pressão de traumas e neuroses – este é o caso de Claude, que vive na sombra de um suicídio e de um homicídio. É esta segunda perspectiva que acomodaria o insistente retorno (a repetição) a um instante incorruptível e inacessível⁴⁷ que “cintila como um diamante no labirinto do tempo”, como forma de fazer colidir *fabula* e *trama*⁴⁸ e desconstruir noções associadas à temporalidade linear, tais como a causalidade, continuidade e homogeneidade. Não restam dúvidas de que Resnais é um modelo útil ao deleuziano modo de ver a repetição como fundamentalmente a produção de diferença, e jamais como a *reprise* do mesmo. Todavia, para além destas considerações filosóficas que versam sobre a memória, o espaço e o tempo, gostaria de sublinhar o impacto das sequências que se repetem de modo idêntico, ou quase idêntico, em seu estranho magnetismo – Deleuze falava em “irracionalidade” ao tratar deste fenômeno (2007, p. 255). É no nível da repetição destes trechos que o filme de Resnais aponta para experiências análogas àquelas presentes em algumas obras de Glass ou Brown, por exemplo. O endereçamento da percepção (visual e auditiva) que estes trabalhos trazem através da repetição, sugere uma ocupação menos temática e mais material, física e concreta de suas matérias – seja do fenômeno acústico, seja do movimento corporal, seja do movimento da imagem. O que não fica ainda muito claro é se o enredo do filme - com sua temática de memória, tempo e espaço - é uma desculpa para experimentar com a repetição de imagens, ou o inverso. Para além do princípio narrativo, haveria uma compulsão por repetir?

46 A estima do filósofo pelo cineasta é declarada: “Quando dizemos que as personagens de Resnais são filósofos, certamente não queremos dizer que elas falam de filosofia, nem que Resnais ‘aplica’ ao cinema ideias filosóficas, mas que ele inventa um cinema de filosofia, um cinema do pensamento, coisa inteiramente nova na história do cinema, inteiramente viva na história da filosofia, constituindo com seus colaboradores insubstituíveis um casamento raro entre a filosofia e o cinema” (2007, p. 249-250)

47 A cena em questão é aquela em que Claude volta pela primeira vez e da qual não consegue sair – ele está mergulhado, sai do mar e encontra Catrine. A cena se repete por todo o filme em diferentes formas, a partir de diferentes pontos – às vezes é uma repetição exata, às vezes é descontínua.

48 Em referência aos termos utilizados por Bordwell para compreender a narrativa nos filmes, adaptados da teoria do formalismo russo (STAM,2006, p.262). Para ele, a narrativa é uma questão da relação entre “trama” (*syuzhet*), “história” (*fabula*) e “estilo”, sendo este último responsável por mediar os outros dois.

Questão em suspenso. Consideremos, por ora, que o registro narrativo do filme impõe, ao uso das repetições, atribuições funcionais a fim de apresentar o conflito experimentado pelo personagem e pela situação em questão. Os temas do amor e da morte são a matéria da repetição – e não o contrário. Disto emerge seu estilo repetitivo, e também seu próprio título, repetitivo.

Em um outro contexto, mas ainda dentro dos limites do cinema narrativo, um caso como Brian De Palma também pode ser invocado, na qualidade de exemplo da utilização de princípios de repetição como recurso temático. Tal como a memória e o tempo são marcas repetitivas nos filmes de Resnais, a violência, a neurose, a identidade e as duplicações também o são nos filmes de De Palma. No que diz respeito a sua produção durante o período em análise, obras como *Sisters* (1972) e *Obsession* (1976) destacam-se pelo uso que fazem da repetição ou de procedimentos análogos à repetição – e confirmam a presença deste recurso na gênero do terror⁴⁹. Tome-se como exemplo o primeiro caso. *Sisters* narra a estória de irmãs gêmeas Danielle e Dominique, que entram em conflito por ocasião de uma crise de ciúmes. Esta crise, alimentada por uma conexão misteriosa entre as duas irmãs, culmina com o assassinato do namorado de Danielle por Dominique, testemunhado por uma repórter que mora no prédio em frente ao das irmãs. A cena do assassinato é o que nos interessa. O namorado ferido, na tentativa de pedir socorro, rasteja até a janela da sala, levanta sua mão na tentativa de sinalizar algo, mas morre. Contudo, a jornalista vê o sinal e, a partir disso, começa uma investigação. A cena toda, especialmente a tentativa do pedido de socorro, utiliza um procedimento que se tornará uma das marcas de De Palma – o *split screen*. Este recurso de divisão de telas⁵⁰ nos permite acompanhar a mesma cena sob dois pontos de vista – do interior e do exterior. A repetição da mesma ação sob dois ângulos diferentes, funciona não apenas como um recurso para evitar os cortes típicos de uma ação paralela, permitindo “economizar tempo” da sequência e torná-la contínua; mas também como um extensão visual do aspecto dual experimentado no corpo e na consciência das irmãs. O conflito, que envolve as duas, e seus efeitos perturbadores (isso o espectador saberá ao final do filme) está para além do vínculo afetivo fraternal. Trata-se de um caso médico conhecido, no qual irmãs gêmeas-siamesas⁵¹ teriam sido vítimas de uma operação cirúrgica mal-sucedida. Após a tentativa de separá-las que terminou com a morte de Dominique, Danielle haveria se tornado esquizofrênica, passando a dividir sua identidade com a irmã falecida. A trama do filme soma a isto, uma relação abusiva do marido-médico de Danielle, e a investigação conduzida pela jornalista Grace. O enredo é permeado de duplicidades, simetrias, equivalências, mas também de diferenças, substituições, deslocamentos, e ativado por conteúdos psíquicos que atravessam as problemáticas da identidade, do sexo, do feminino, e também do olhar. Frequentemente a trama duplica os olhares e confunde o olhar do personagem com o olhar do espectador, jogando com a duplicidade esquizofrênica das gêmeas.

49 Para uma avaliação sobre a repetição e o cinema de terror ver o trabalho de Robert Englund (2009)

50 Recurso avaliado por Dubois (2005) no contexto do vídeo, como um método de “incrustação”, possibilitando novas configurações tempo-espaciais para a imagem.

51 A inspiração para este enredo foi um caso real retratado pela revista Life. As siamesas Masha e Dasha, ganharam a atenção de De Palma através desta reportagem, que trazia uma foto onde Masha aparecia como a irmã e Dasha como portadora de terríveis problemas psiquiátricos. (KEESEY, 2015, p.45)

Neste sentido, a temática do voyeurismo e da escopifilia, sobre a qual já falou Laura Mulvey (2003, p.442-443) parece encontrar-se presente neste filme, sobretudo por colocar em cena os conflitos femininos. A obsessão do médico e ex-marido de Dominique, a obsessão de Grace pela resolução da trama, a obsessão de Danielle por sua irmã Dominique, são todas “encarnadas” pelos modelos visuais adotados por De Palma. Escamoteado como atividade investigativa, o prazer pelo objeto desejado entrecruza o olhar da jornalista (personagem) com o De Palma (câmera) e o nosso (espectador), mas não sem submeter-se às alterações e duplicações de identidade por Dominique-Danielle. A repetição dos pontos de vista (telas divididas) poderia ser tomada como um testemunho da lógica do prazer visual que coloca o espectador como um aspecto central na busca pela satisfação, fazendo-o sofrer com a personagem as experiências da duplicação (PACKER, 2007, p.151). Tais experiências são repetidas por De Palma em muitos outros filmes onde o cruzamento entre personagens-diretor-espectador através do prazer visual é problematizado por duplicações e repetições, como *Obsessão* (1976), *Dublê de Corpo* (1983), *Síndrome de Caim* (1992), *Paixão* (2012). O que em Resnais se dá no nível temporal, via montagem, em De Palma⁵² se dá no nível espacial, via enquadramento, montagem e trucagem. As divisões de tela testadas em *Sisters*⁵³ impõem à imagem uma espécie de distribuição geométrica do conflito das gêmeas. Este conflito apresenta-se para Danielle com intensidade suficientemente grande para “dividi-la” ao meio. É a este meio que a tela também se divide, repetindo, como se dentro do corpo de Danielle, as situações experimentadas em todas suas complexidades, ambivalências e descontinuidades. Na matemática psíquica, a divisão implica multiplicação e, conseqüentemente, repetição. É desta forma que o *splitscreen* é utilizado para “incrustar”, na homogeneidade da imagem retangular, uma repetição, ainda que diferenciada. Pode-se questionar se uma duplicação já é uma repetição... questão em suspenso. Ao menos em duas sequências de *Sisters*, os seus efeitos são provados – visual e psicologicamente.

Continuando no nível temático, ainda que extra ou inter-fílmico, existem aspectos na obra de De Palma que indicam uma predileção por modos e motivos repetidos, ou ainda, um comportamento repetitivo já bastante discutido, conforme argumenta Léon em comentário às argumentações de Nicole Brenez sobre o diretor (2015, p.92). O uso de citações⁵⁴ em quase todos seus filmes, umas mais explícitas outras menos implícitas, indica este comportamento elegíaco, obsessivo e devoto em direção ao *canon* fílmico. O destaque do *canon* é certamente Alfred Hitchcock, a quem Oliveira Junior atribui o posto de “matriz depalmana” por excelência (2015, p. 213-215). A frequência de De Palma à obra de Hitchcock é intensa, engenhosa mas

52 Acrescente-se Paul Hirsch na equação, montador que colaborou com De Palma de 1970 aos anos 2000. Como em Resnais, é importante frisar que as repetições tratadas aqui são via de regra decididas e executadas na mesa de montagem – o que pode desmontar um pouco a mitologia do *auteur* que genialmente cria tudo em sua cabeça e depois dá ordens; ou também do manager que apenas assina embaixo do que seus funcionários executaram. A colaboração diretor-montador é imprescindível na avaliação da repetição no cinema e só desaparece quando o próprio diretor é o montador, ou vice-versa.

53 Ao que tudo indica, De Palma iniciou neste filme a utilização deste recurso e passou a usá-lo frequentemente em muitos outros filmes, até os dias de hoje (LÉON, 2015, p. 23)

54 Veremos que a citação é uma forma de repetição, contudo espalhada no tempo, envolvendo a memória e a apropriação de conteúdos, formas ou modos do passado. Geralmente a citação é um recurso que se utiliza tendo em vista um determinado corpus, ou uma dada tradição. A citação como uma forma de repetição será tratada adiante, à luz da proposta de Umberto Eco sobre uma “estética da repetição” .

também deformada, argumentada por Oliveira Junior como uma espécie de repetição diferenciada do mestre inglês. *Sisters* é repleto de citações a Hitchcock. O assassinato de *Psicose*, o esconderijo-caixão de *Rope*, a visada e janela de *Janela Indiscreta*, e sobretudo a identidade dupla de *Vertigo*, encontram-se repetidos, ainda que re-elaborados e diferenciados, para que o espectador (o voyeur-cinéfilo) desfrute de um espetáculo já visto e jamais visto. O resultado é limítrofe do culto à imagem, com o gozo da repetição.

Vistos em sua superfície, em suas qualidades visuais, os procedimentos e encaminhamentos de De Palma remetem aos utilizados por Nicolas Roeg em filmes do mesmo período. O diretor inglês, que ainda goza de pouca atenção no âmbito da teoria e história do cinema como indica Andrew Patch (2010, p.255), após ter colaborado como diretor de fotografia com François Truffaut, Roger Corman, John Schlesinger e Richard Lester, iniciou sua carreira como diretor com *Performance* (1970), seguido de *Walkabout* (1971) e *Don't Look Now* (1972). Já nestes três filmes as repetições aparecem como efeitos de estórias carregadas psicológica e emocionalmente, tangenciando questões similares àquelas de De Palma: a morte, o trauma, a identidade e a sanidade. Ecoando também De Palma, nestes filmes Roeg parece ter encontrando no sexo, na violência e no mistério, meios para tramar estes conteúdos, frequentemente utilizando princípios de repetição. Tome-se como exemplo o caso de *Don't Look Now*. Adaptado do romance de Daphne Du Maurier, o filme conta a estória de um casal que vive sob o trauma da morte da filha que, acidentalmente, afogou-se. O marido, John, é um historiador da arte, que é contratado para a restauração de uma igreja em Veneza, para onde vai acompanhado de sua esposa enlutada, Laura. Lá, a trama do filme se desenrola apresentando uma série eventos misteriosos cujos significados são revelados ao espectador através de sugestões e nunca de fatos totalmente críveis. Parte deste tom deve-se às habilidades clarividentes de John, somadas às capacidades igualmente paranormais de uma velha vidente que encontram num restaurante em Veneza. A vidência, já destacada por Tom Gunning (2015) como um dos tropos fundamentais do primeiro cinema⁵⁵, passa a ser uma chave para penetrar no labirinto do filme – forma que, aliás, conecta Roeg a Resnais e também a Borges, arquitetos especializados em labirintos (PATCH, 2011). É na imagem e em seus ecos, refrações e duplicações⁵⁶ que reside a potência criativa e inovadora do filme. É verdade que a trama gira em torno da busca pelo significado de uma imagem⁵⁷ como sugere Izod (1992, p.67-68), mas ele não está em algo além ou aquém da imagem, mas justamente dentro da imagem. Do ponto de vista narrativo, tal significado encontra-se vinculado ao tema central do filme, a morte da filha. Contudo, do ponto de vista estético, ele está misturado à cor vermelha. O mosaico de associações que emerge do filme e que permite

55 A relação entre o cinema e as atividades paranormais e parapsicológicas, já foram bastante estudadas. Cf. Jonathan Crary (2012) e Tom Gunning (2015). Em resumo, esta associação deve-se primeiramente aos espetáculos que precederam a exibição de filmes, como as fantasmagorias de Etienne Gaspar Robertson que exibiam truques visuais para entreter e assustar o público cf. Musser (1990) e Zielinsky (1999); em segundo lugar, como técnica derivada da fotografia, a emergência do cinema na década de 1890 sofreu influências do fenômeno das fotografias espirituais (*spirit photography*) avaliadas por Krauss (1978) e Coates (1922) como um indicador desta relação entre as novas tecnologias visuais e suas supostas capacidades ocultas de registrar o mundo espiritual.

56 Patch (2010) nota que este filme utiliza diferentes superfícies e materiais para refletir ou refratar imagens – são comuns e significativas as imagens em espelhos, na água, nos vidros, etc.

57 Referência à primeira sequência do filme, onde John está analisando uma slide onde se vê uma imagem da igreja a ser restaurada, com a presença de alguém de capuz vermelho no canto inferior. Intrigado por essa imagem, John tem uma visão que se revelará fundamental para a trama do filme – a morte da filha.

ao espectador ir desenvolvendo sua própria narrativa, atravessa necessariamente esta a cor - começar pela sequência de abertura, onde a menina morre vestida com uma capa vermelha; até o final, onde John é assassinado por uma anã vestida com uma capa da mesma cor. O vermelho repete-se inúmeras outras vezes aparecendo sob a forma de objetos (canetas, chapéus, lenços), fluidos (sangue, vinho) texturas (tapetes, tecidos) materiais (tinta, rocha) – ganhando um estatuto autônomo, quase um personagem cujas ações modificam o curso dos acontecimentos. Muitos destes acontecimentos, ao contrário da lógica clássica, não estabelecem relações causais entre si – trata-se de acontecimentos visuais que repetem conexões cromáticas e que, do ponto de vista narrativo, podem ser falsas pistas para o labirinto. Há, ainda, outras repetições cromáticas, como por exemplo o azul turquesa dos olhos de John, que são os mesmos da velha vidente. A diferença é que John enxerga “normalmente” e a velha é cega - a repetição é que ambos são videntes, enxergam o que, ainda, é invisível.

As argumentações de Patch (2010) indicam que *Don't Look Now* é um caso emblemático para a consolidação de uma poética que articula cor, memória e trauma através de repetições – poética que encontrou no filmes de terror terreno fértil após o estabelecimento da tecnologia do filme colorido, considerando suas implicações econômicas e principalmente políticas, relembra Richard Misek (2010, p.55). Neste sentido a cor permitiu a exploração de uma dimensão para além da “realidade visual”, sobretudo considerando que, como disse Wollen (1980, p.24) a cor no cinema é uma questão necessariamente química. Para Wollen a introdução da cor no cinema implica em reconsiderar àquela realidade bazaniana da imagem, uma vez que não mantém indexicalmente relação com aquela que vemos no mundo natural. Esta arte de laboratório, que toma a cor como tintura, pigmento, tornou-se um recurso ideal para explorar o que se encontra além do visível, reforçando a ideia do cinema como uma arte divinatória, que trabalha e amplifica não apenas o mundo natural, mas principalmente o “sobrenatural”.

Ao que parece, o tratamento cromático de Roeg estava plenamente atento a estas questões, da cor como química e das possibilidades criativas que dela devêm. Seja pelo vermelho ou pelo azul claro, a repetição de cores com Roeg funciona na lógica da vidência experimentada por John, incorporada na forma do filme e completada na mente do espectador. Ainda que John se demonstre cético em relação às visões da vidente que assegurava ao casal ter visto a filha sorrindo com eles em Veneza, seus delírios cromáticos a certa altura lhe fazem crer que há algo de real para “além do que se vê” (NEILL, 2006, p.252). Este delírio, viabilizado pela cor em repetição, comunica algo de “estranho” e que não se pode ser colocado por meio de diálogos, de olhares, ou ações. É através da cor repetida que se “enxerga” o invisível e, no caso do filme, se pressente o que vai acontecer. O que acontece em *Don't Look Now* leva à dor e à morte, corroborando a teoria de Batchelor (2000) de que a cor é um elemento fundamentalmente de perigo e de ameaça dentro da cultura ocidental. Esta ideia, que tem seus desafios com a arte contemporânea, parece estar presente na maneira em que Roeg utiliza as cores, como também em De Palma e outros cineastas sensíveis à “cromofobia” teorizada por Batchelor.

Colour is dangerous. It is a drug, a loss of consciousness, a kind of blindness – at least for a moment. Colour requires, or results in, or perhaps just is, a loss of focus, of identity, of self. A loss of mind, a kind of delirium, a kind of madness perhaps⁵⁸. (BATCHELOR, 2000, p.51)

Poder-se-ia falar de outras repetições disfarçadas em camadas narrativas do filme. John, restaurador, pode ser considerado um repetidor em essência. Sua função é tentar repetir da melhor forma possível algo que já existiu, restituindo-lhe a aparência. A devolução de um estatuto de existência, cuja forma final é a imagem, pode ser considerada uma ação de repetição, de restauração, de ressurreição – apenas no sentido de voltar à existência algo que se encontra “corrompido” pelo tempo. Há também o aspecto intertextual que informa o filme – forma temática de repetição. De maneira menos explícita do que em *De Palma*, as citações de Roeg aludem especialmente a *Vertigo*, também de Hitchcock, em sua estrutura e simbologia de espelhamentos, duplicações e reminiscências (IZOD, 1992, p.94).

Para que a atribuição de repetidor a Roeg não pareça forçosa demais, é preciso esclarecer que *Don't Look Now* é um dos filmes onde ele exercita o que irá constituir sua poética nos filmes seguintes⁵⁹. Nela o que se destaca, além da “cromofilia”, são as técnicas montagem repetitiva. A utilização de *flashbacks* e *flashforwards* de maneira repetida e embaralhada, cria uma trama emaranhada de antecipações e repetições cuja temporalidade escapa àquela que tradicionalmente associada ao enredo dos filmes narrativos clássicos, amparados por um modelo aristotélico de narração que encadeiam fatos sequencial e casualmente.

Como destaca Patch (2010, p.257) resgatando uma crítica feita por Michael Dempsey, a montagem de Roeg⁶⁰ experimentada em *Performance*, aprofundada em *Don't Look Now* e levada ao grau mais elevado em *Bad Timing* (1980) e *Eureka* (1998), readequou o que Eisenstein havia sugerido na montagem intelectual, todavia extraindo seu componente racional. O que nos filmes do diretor soviético ambicionava ser consciente, racional, encaminhador de certezas, em Roeg foi usado para explorar o que é imprevisível, incerto, irracional – aqui ecoam literalmente as palavras de Deleuze (2007, p.255) a respeito de Resnais, o qual atribuía a criação de uma poética repetitiva guiada por “cortes irracionais”. A repetição como instrumento para alcançar estes efeitos no limiar do inconsciente (IZOD, 1992, p. 68), ampara-se na criação de conexões visuais através de movimentos, padrões, cores e formas, sem pressionar, contudo, a produção de um significado ordenado. Tome-se como exemplo a sequência de sexo de John e Laura, onde a montagem alterna sem regularidade dois momentos distintos da ação: o casal na cama, e o casal vestindo-

58 “Cor é perigosa. É uma droga, uma perda de consciência, uma forma de cegueira – pelo menos momentaneamente. Cor requer, ou resulta em, ou talvez apenas é uma perda de foco, de identidade, do si. Uma perda de consciência, uma forma de delírio, uma forma de loucura talvez” (tradução nossa)

59 Patch (2010, p. 255) comenta que o montador colaborador de Roeg neste filme, Graeme Clifford, disse que o próprio Roeg considerava o filme como um “exercício de gramática fílmica”.

60 Como em *De Palma* e Resnais, a ideia da montagem só pode ser avaliada considerando a relação diretor-montador. Apesar do próprio Roeg ser um montador (*Performance*, 1970), tal como Resnais, o estilo da montagem de seus filmes deve sobretudo a Graeme Clifford, que montou *Don't Look Now*; Antony Gibbs, com quem montou *Performance* e *Walkabout* e cuja experiência com David Lester foi marcante para Roeg; e principalmente Tony Lawson, que montou todos os seus filmes desde *Bad Timing* (1980).

se. O antes e depois são embaralhados de forma tal que participam de um só tempo, e sugerem a reconciliação do casal com a vida, superando momentaneamente o trauma da filha perdida. O que não sabemos é se estas antecipações fazem parte da experiência clarividente de John ou se a vidência transbordou para a montagem do filme. Grodal (2002, p. 119) avalia que a forma como a trama de Roeg é montada, desafia o modelo narrativo finalista teleológico. Para ele, a reconstituição do enredo pelo espectador fica perdida no labirinto, sujeita à criação de infinitas hipóteses sobre as causas dos eventos (a morte da filha, os acidentes que colocam a vida de John e seu filho em risco, a prisão da vidente, etc.) por ocasião da utilização de repetições e montagens elípticas, que deslocam a atenção do espectador da reconstituição de uma história com um *telos* claro para o próprio processo de construção do filme. Virtualmente livre de uma teleologia definida, o espectador é transportado para uma zona de liberdade, flutuando em pequenas ilhas criadoras de novas expectativas sem aparente resolução. Para Carroll (2001, p.410) este mecanismo de montagem, e suas repetições, é avaliado pelo espectador como uma espécie de tradução das faculdades paranormais do personagem e, ainda que fique perdido no labirinto da trama, perde-se com a sensação de segurança, acreditando que estas repetições respondem à alguma lógica causal no final das contas. Isso deve-se, para Carroll, à contextualização do filme – nos primeiros minutos o espectador já apreende que *flashforwards* são um recurso a ser utilizado nesta narrativa cujo domínio é o do terror psicológico. As expectativas são, portanto, condicionadas a um conjunto de códigos já vistos não apenas neste filme, nem mesmo apenas no cinema, mas no dia a dia, através de diferentes meios que veiculam também formas análogas de narratividade (novelas, quadrinhos, revistas, programas de televisão, etc.). Ao sugerir que o espectador “infere a significância de novos planos com base nas particularidades da própria história”, Carroll assume que as repetições e vidências são apreciadas como recursos estilísticos, que encaminharão inevitavelmente à alguma resolução. Porém, não creio que isso seja completamente verdadeiro, uma vez que há sempre algo que escapa às repetições - ainda mais em matéria de cor. Submetê-las ao conjunto de expectativas que se apoiam a um enredo, é desprezar sua dimensão fenomenológica - ainda que Carroll deixe claro a circunscrição de sua análise no domínio narrativo, ou seja, concentrada no potencial “conteudístico” do filme. Ao que parece, na experiência particular de ver o filme, há sempre algo “de estranho” na repetição que escapa à razão e que independe dos conteúdos, dos enredos, das tramas, dos códigos, dos contextos, para ser apreciada como tal. Algo que corresponde à irracionalidade que Deleuze acenou em relação às repetições de Resnais. Curioso notar que em Roeg, Resnais e De Palma, este algo aponta para os repetidos horizontes: a violência, o trauma, a memória, a morte.

Tais horizontes repetem-se também na obra de Nagisa Oshima. Para Paul Coates (1989, p.66) a produção do diretor japonês, especialmente do final dos sessenta até o meio dos anos setenta, perseguiu diferentes princípios de repetição - gostaria de destacar dois deles. O primeiro é mais tênue e está vinculado à dimensão temática e narrativa do filme, tendo sido importante na mudança que a produção de Oshima sofreu a partir de 1970. Para Coates a obra do diretor japonês neste período deixou de ser uma contestação político-social para tornar-se uma radical problematização ética centrada na sexualidade, e é neste registro

que filmes como *O Império dos sentidos* (1976) e *O império da paixão* (1978) devem ser compreendidos. Em ambos os casos destaca-se a utilização de estruturas de repetição nos conflitos entre os personagens, via de regra mobilizados pela obsessão sexual, colocando em questão os códigos morais da sociedade japonesa do pós-guerra em vias de experimentar as consequências dos movimentos de liberação sexual dos anos sessenta, ainda que utilizando uma narrativa publicamente conhecida do pré-guerra, como é o caso do *Império dos sentidos* (COATES, 1998, p.68). Stephen Heath (1981) chegou a considerar este polêmico filme, um exemplo maior das capacidades questionadoras de Oshima. Para ele, a maneira como a obsessão é trabalhada no casal Sada e Kichi, revela não apenas a compulsão por um tipo de prazer que coloca em risco a vida humana, mas também os modos de representação do cinema - ambos os fenômenos atravessados por repetições (HEATH, 1981, p. 146). Relendo o filme à luz da teoria psicanalítica⁶¹, argumenta que a originalidade de Oshima está no modo como ao mesmo tempo “produz e rompe os mecanismos de visão e de identificação” tão caros ao cinema, jogando luz sobre estes mecanismos e àqueles que Sada e Kichi utilizam para nutrir sua ânsia pelo prazer. Para o crítico, o filme pode ser tomado como um exercício de questionamento não apenas do olhar e do desejo humano no nível do enredo, mas uma problematização do desejo e do olhar do espectador e, em última análise, do próprio cinema em relação aos conteúdos apresentados. Nestes conteúdos, o destaque está na imagem daquela que, segundo Heath, organizou a experiência do olhar no cinema narrativo clássico: a mulher. Concentrando a trama em Sada do primeiro ao último fotograma, Oshima repete sucessivas vezes funcionamento do olhar do cinema sobre a mulher, mas também apresenta suas limitações ao apresentar o um olhar disfuncional de Sada em sua relação com outros personagens. Este aspecto funcional-disfuncional é exemplificado pelas escolhas de Oshima em mostrar aquilo que no cinema convencionou-se a não mostrar, e em não mostrar aquilo que o cinema convenceu-nos de mostrar. Nesta lógica, o aspecto explícito das cenas de sexo passa a ser uma forma de liberar o olhar para aquele objeto de desejo que tradicionalmente é recusado, recalcado ou sugerido.

A forma explícita e crua de Oshima, é identificada por Heath também no modo como as repetições, esperadas em qualquer filme narrativo clássico para denotar alguma finalidade, são exibidas e exploradas. As cenas de estrangulamento, repetidas três vezes, são um exemplo do aspecto brutal e cru pelo qual Oshima repete. Mas, ao contrário das repetições do cinema narrativo clássico, onde cada repetição traz algo de novo para a trama permitindo avançá-la, os estrangulamentos repetidos neste filme não trazem nada de novo – apenas o mesmo desejo de um prazer limítrofe da morte. A associação entre a repetição e a morte (repetição sem finalidade, sem avanço) é assinalada por Heath como uma conquista de Oshima por não se

61 Note-se que a produção do filme é japonesa e francesa, o que indica a influência que alguns temas e métodos da cultura ocidental exerceram sobre Oshima, um cineasta cada vez mais exilado em suas posições. Como indica Maureen Turim (1998, p.139), sua produção na segunda metade da década de 1970, revela um tratamento híbrido de signos com peculiaridades muitos diferentes entre as culturas ocidental e oriental, especialmente no que diz respeito à sexualidade, tabus e formas de representação. *Império dos sentidos*, além da exploração destes temas, também traz subtextos com os quais Oshima estava dialogando na cultura Ocidental, dentre os quais destaca-se a psicanálise, o inconsciente e o sexo. O próprio título do filme é uma repetição do trabalho de Roland Barthes sobre o Japão, “O império dos signos”. A escolha de Oshima revelou-se como uma repetição irônica, porque ecoava quase literalmente o mesmo título de Barthes - *L'Empire des senses* e *L'Empire des signes*.

render aos mecanismos de recalque e fetichização que caracterizam os códigos de representação ocidentais, seguindo em frente com sua política da visibilidade máxima, de prazer máximo, de desejo máximo. É bem verdade que nenhuma destas posições, nem Oshima nem Hollywood, anulam ou desarticulam o cinema como o terreno essencialmente “erótico” entre as demais artes. Como aponta André Bazin (1991), o cinema, na mesma medida em que o sonho, é em última análise erótico e Hollywood, ainda que vestida, é sua capital.

Entretanto, não me obriguem a dizer que todo erotismo verdadeiro teria, para aflorar na tela, que burlar um código oficial de censura. É mais do que certo que as vantagens obtidas com essa transgressão oculta podem ser muito inferiores aos danos sofridos. (BAZIN, 1991, p.228)

A modalidade crítica de apresentar corpos, desejos e olhares de Oshima, é contrastada por aquilo que Heath (1989, p.146) chama de “repetição diferencial”. Segundo o teórico, o filme repete de maneira invertida o modo de representação do cinema narrativo clássico, sendo algo como uma citação negativa. De maneira oblíqua a De Palma, a repetição de Oshima é menos uma homenagem e mais um comentário crítico aos modelos de representação e identificação. Heath, num exercício de imaginação, concebe *O Império* como uma resposta antitética ao olhar do cinema clássico hollywoodiano - todavia o exemplo “canônico” não é Hitchcock, mas Max Ophüls com *Carta de uma desconhecida* (1948). É verdade que a articulação intertextual entre o filme de Oshima e Ophüls é bastante arriscada considerando as diferenças contextuais e culturais, mas a intenção do teórico é mostrar como o filme de Oshima repete e subverte o de Ophüls através de simetrias e “rimas” que colocam em questão a representação da mulher e do olhar erotizado. O que Ophüls esconde e recalca na relação entre o pianista e a modelo (Stefan e Lisa), Oshima mostra e libera na relação entre o dono do hotel e a ex-prostituta (Kichi e Sada) – o exemplo mais claro disso é o *fade out* que Ophüls usa para sugerir o “sexo reprovável” entre o casal, e os *close-ups* que Oshima usa para afirmar este mesmo acontecimento. Lida sob as lentes de Bazin (1991, p. 230), esta atitude afirmativa de Oshima romperia aquele invisível princípio segundo o qual “o cinema pode dizer tudo, mas não de forma alguma tudo mostrar”. Como demonstra Lúcia Nagib (2011), contudo, esta transgressão mantém uma ética alinhada com as tradições da cultura japonesa, que não confunde o erótico com o obsceno, e reserva para o sexo um lugar privilegiado para o olhar e representação femininos.

No nível formal, as repetições utilizadas no filme de Oshima para fazer avançar a narrativa, por exemplo as cenas “rimadas” nas quais elementos são ligeiramente modificados e apresentam um par-invertido como num espelho⁶², são trabalhadas por Oshima de forma diferencial, transferindo para objetos e

62 Heath (1989, p.155) elenca algumas cenas rimadas no filme de Ophüls, como as cenas do café (Lisa e Stefan entram para combinar um encontro/ Lisa procura sozinha por Stefan), as partidas de trem (Lisa acena adeus para Stefan, seu amante/ Lisa acena novamente para Stefan, seu filho), as cenas da escadaria (Stefan com outras mulheres/ Stefan agora somente com Lisa), as cenas de carruagem que abrem e fecham o filme, como que envelopando a narrativa numa forma circular.

cores⁶³ funções simbólicas e narrativas, de forma a sugerir as deficiências dos mecanismos de repetição da narrativa clássica, complexificando-os em repetições simétricas ou diferenciais. A faca que Sada porta no primeiro encontro com Kichi, repete simetricamente a faca com a qual o castra no final do filme; o dildo-pássaro introduzido na gueixa durante a orgia, repete diferencialmente o velho mudo que dança como um pássaro, que repete diferencialmente o pênis ereto de Kichi na boca de Sada, que repete diferencialmente o ovo introduzido na vagina de Sada, que repete simetricamente o ovo introduzido na boca de Kichi. Os ecos e repetições de Oshima, portanto, seguem uma lógica mais complexa do ponto de vista formal, porquanto assumem qualidades simétricas ou diferenciais e guiam-se pelo excesso. Mas ainda assim, é possível avaliar que a repetição atua como força motriz do filme, sobretudo porque o tema do desejo encontra-se diretamente vinculado a ela, como sugeriu Lacan (1998, p.320) ao tratar sobre o modo como somos levados, desde cedo, a tentar “eternizar o desejo” repetindo estratégias para protegê-lo e para que não haja prazer maior senão em seu fim total – a morte. O filme de Oshima poderia, neste sentido, ser a busca excessiva da proteção do desejo através do erotismo.

O que Heath vê no filme com as lentes da psicanálise, Coates (1989, p.65) avalia na chave dos gêneros cinematográficos. Para ele, Oshima teria consumado com este filme sua ambição repetitiva, explorando o gênero mais repetitivo de todos: a pornografia. Como argumenta Linda Williams (1999, p.38) o cinema pornográfico, cujo material é uma atividade mecanicamente repetitiva (o sexo), opera com códigos cinematográficos igualmente repetitivos para construir “narrativas” repetitivas – em geral simulam o sexo na repetição indefinida de chegada ao clímax, repetição de mentiras. Neste sentido o filme de Oshima é menos um comentário crítico ao cinema clássico narrativo, e mais uma apropriação de um gênero da “baixa cultura”, viabilizando a abertura à uma tendência já assinalada da pós-modernidade na cultura. A ressalva feita por Coates é que se Oshima flerta com o pornográfico, é para jogar luz sobre uma nova relação dialética em sua obra: a entre homem e mulher. Para ele, portanto, a passagem das críticas políticas para a contestação dos valores é a chave para apreciar *O Império* em sua radicalidade desejável, e suas repetições como modos de tornar visível um princípio atento à metapsicologia freudiana – a qual define-se como espaço privilegiado para a associação da repetição com a morte.

O segundo princípio de repetição que pode ser destacado na obra de Oshima é o da ironia. Turim (1998) destaca que este princípio foi importante principalmente nas obras feitas entre os anos 1965-69 – período de intensa produção que, apesar de estilisticamente heterogênea, manteve a marca da crítica política através de recursos cômicos, irônicos e satíricos reforçados por estratégias de repetição. Tome-se como exemplo *O regresso dos três bêbados* (1968). O enredo básico do filme conta um episódio na vida de três amigos japoneses que, durante um passeio na praia, têm suas identidades trocadas por imigrantes

63 Turim (1998, p. 103) destaca a cor vermelha e sua repetição durante o filme, como um destes deslocamentos de Oshima, também indicados por Nagib (2011, p.196-197). Ao que parece, a repetição desta cor assume a presença da parte interior dos corpos, avermelhada, cheia de sangue. Esta exposição do interior é transferida e repetida para objetos de cena, tecidos, gravuras, mobília e elementos de arquitetura, todos repetindo de alguma maneira a essência interior e, se se quiser, genital desta cor. Lembremos aqui da presença desta mesma cor em Roeg, associada à violência e ao psiquismo, em complementaridade com o Oshima, associada à violência e ao corpo.

coreanos. Fugindo da guerra do Vietnã e roubando a roupa do grupo de amigos que estava nadando, os coreanos conseguem escapar da perseguição que lhes era certa, passando-se por japoneses. Por outro lado, os japoneses, sem outra alternativa a não ser vestir a roupa dos fugitivos ilegais, passam a ser confundidos pelos coreanos e conseqüentemente perseguidos pelas autoridades locais. Esta simples fábula permitiu a Oshima exibir as contradições da sociedade japonesa que se via acossada a discriminar seus vizinhos de modo violento. O modo como a troca de papéis se dá, o uso das canções populares, a atuação “clownesca”, os cenários e figurinos exageradamente coloridos, a presença dos meios de comunicação de massa e da cultura *pop*, são alguns dos recursos que apontam o tom irônico da trama, reforçando-a como sátira da hipocrisia e xenofobia japonesas em questões políticas e culturais. A repetição aparece como mais um destes recursos quando, a uma certa altura, o filme reinicia e as mesmas cenas do início são exibidas novamente, de maneira idêntica. A primeira sensação é de que algo esteja errado, algum defeito, algum problema na projeção do filme. Conta-se que em suas primeiras exibições na França, ao iniciar esta seqüência o público imediatamente protestou, dirigindo-se ao projetorista acusando-o de ter colocado o rolo errado, reiniciando o filme (TURIM, 1998, p.212). Após cerca de oito minutos de repetição idêntica, novidades e diferenças começam a aparecer na trama, e entende-se que a repetição é um recurso para enfatizar a ironia e apresentar possibilidades de um novo enredo. É bem verdade que, considerando que os amigos dormem e acordam em três momentos, deixando em aberto se o que se segue após o primeiro sono resume-se a uma realidade distorcida, sonhada, ou ainda a rememoração de algo já visto. Fato é que as seqüências idênticas disparam na cabeça de quem vê, uma sensação estranha, de *déjà vu*, porque o material “original”, embora relativamente distante temporalmente, ainda apresenta traços mnemônicos. Explorando a debilidade destes traços, Oshima faz os personagens avançarem repetindo as mesmas ações já vistas, contudo, começando eles mesmos a desconfiarem de sua própria identidade – já não se lembram mais quem são e, em algum ponto, passam a assumir a identidade coreana farsesca. A repetição do idêntico permite duvidar da identidade.

O que Coates (1989) atribui como formalismo excessivo, Turim (1998, p.214) enxerga como procedimento dialético. Para esta teórica a repetição revela a habilidade de Oshima em trabalhar de forma simultânea aspectos formais do filme, sem deixar de prestar atenção às implicações políticas e ideológicas destas formas. Para ela, as repetições encaminham uma “crítica ideológica” abrindo espaço para o questionamento sobre as arbitrariedades das políticas de imigração e cidadania japonesas daquele tempo, e também a fragilidade de convenções que dividem aquele espaço geográfico. Esta postura crítica é reforçada pelo uso frequente de citações - mas as citações de Oshima, diferentemente de De Palma ou Roeg, não são do cinema, mas dos meios de comunicação e da “baixa cultura”. É nesta chave que o tom jocoso e irônico do filme pode ser apreciado, tomando as citações a gêneros cinematográficos, em especial as convenções dos filmes asiáticos (indianos, coreanos) que misturavam fantasia, melodrama e comédia e obtinham bastante sucesso comercial; como matéria-prima para o exercício crítico. Contudo, o exemplo mais forte do uso das citações é a cena “matriz” que aparece no filme pelo menos cerca de dez vezes, ainda que de forma

diferenciada, mas cuja estrutura é sempre mantida: algum personagem no lado direito do quadro aponta uma arma na cabeça de outro personagem no lado esquerdo do quadro. O filme inicia assim, e os três amigos brincam quem “faz a melhor careta” de alguém que prestes a ser assassinado. Esta cena repete-se em diferentes circunstâncias e variam seus executores e assassinados. Contudo a cena nunca se conclui definitivamente com o disparo e a morte - ou a arma é de mentira, ou os disparos nunca são efetivados. Na qualidade de citação irônica e crítica, esta cena “matriz” é a reencenação da premiada fotografia de Eddie Adams (*Saigon Execution* - 1969) que tornou-se o símbolo da brutalidade e crueldade no Vietnã, reproduzida nos jornais, na televisão, estampada em cartazes e anúncios. A imagem flagra uma execução pública em Saigon em 1969, capturando o micro-segundo no qual Nguyen Ngoc Loan dispara contra a cabeça de um vietcongue no meio da rua. A imagem atroz é reencenada sucessivas vezes no filme de Oshima, variando entre a brincadeira dos amigos e as ameaças reais que sofrem ao serem capturados. Mas a exibição explícita da “cena original” se dá apenas na sequência final do filme quando os amigos, já convencidos de serem coreanos, estão a caminho de Tóquio num trem e flagram, pela janela, a reprodução desta cena matriz. Oshima, em um *setup* que ecoa àqueles utilizados por Godard em filmes da mesma época, utiliza a uma reprodução artesanal da fotografia de Adams como em um *outdoor* gigante. As cores vivas e o estilo publicitário da ilustração, contrastam mas repetem o que é essencial na fotografia em preto e branco. O movimento lateral do trem (da esquerda para a direita) permite ao espectador desvendar esta cena matriz e, com isto, multiplicar os significados das reencenações apresentadas durante todo o filme. Curiosamente, Oshima utiliza nesta sequência novamente o princípio da repetição. Ao todo, são sete as vezes que esta imagem é mostrada - inicialmente como o primeiro plano, e depois como o fundo sob o qual uma nova cena é armada. Esta nova cena nada mais é que a reencenação da foto, agora encarnada por novos atores. Os amigos assistem ao desenrolar da cena “duplicada”⁶⁴, que culmina com o disparo da arma e a morte do vietcongue. O princípio que organiza o ponto de início e de término das cenas é o do *travelling*, e sua velocidade lenta dita o ritmo da alternância entre os planos, que correspondem ao campo e contracampo – ou seja, entre a cena vista da janela do trem e seu contra-reverso, os amigos assistindo a cena de dentro do vagão. Se o ritmo das cenas é basicamente o mesmo, porque respeita a velocidade do *travelling* (simulação do movimento do trem), a dinâmica da sequência é dada pela variação dos enquadramentos. Há uma gradação de aproximação, que parte do plano geral para chegar ao *close-up*. O procedimento é aplicado tanto ao campo quanto ao contracampo. A cada repetição, as ações são ligeiramente modificadas (os oficiais chegam, armam o revólver, o vietcongue antecipa sua morte, o disparo é concluído, ele cai), mas há repetições idênticas pelo menos três vezes: o plano conjunto dos amigos olhando pela janela é repetido três vezes, o *close-up* de um dos amigos (ele reproduz a careta que ensaiava no começo do filme) é repetido duas vezes, e o disparo da arma é repetido duas vezes. Após este segundo disparo, um novo plano e enquadramento são introduzidos – plano conjunto dos amigos de dentro do trem. Eles se olham atônitos após a cena do assassinato, e a diminuição da luminosidade externa sugere que estejam entrando em um

64 O efeito utilizado por Oshima é o da justaposição de dois eventos idênticos repetidos em suportes diferentes – no fundo, há o painel que reproduz a foto; na frente, a reencenação que reproduz a foto e também o próprio fundo.

túnel. Tudo fica escuro e, após alguns segundos em que o ruído do trem é tudo o que se ouve, o filme acaba, reprisando a mesma música de abertura. Como *coda* para a sequência cheia de *ritornelos*, este final abrupto seguido de imediato pela introdução de uma canção cômica, deixa claro as intenções satíricas e críticas de Oshima. O modo pelo qual repete a mesma cena-imagem-matriz permite-nos refletir não apenas sobre a tragédia e o absurdo da guerra, mas também acerca de sua espetacularização e banalização – ecoando a “pornografia ontológica” da imagem indicada por Bazin (1991, p.229). Como sugere Turim (1998, p.217), a repetição neste caso não é apenas um meio de narrar e completar o enredo do filme, mas um expediente que permite exibir as contradições incorporadas nos próprios meios de representação – no caso, o “dispositivo cinematográfico”. Trata-se de uma sequência que leva às últimas consequências a repetição, tematizado-a como um efeito visível de uma sociedade saturada de imagens ambivalentes, violentas e cômicas, trágicas e absurdas.

Em muitas outras obras de Oshima, a utilização de princípios repetitivos pode ser identificada. Filmes como *Violence at noon* (1966), *O enforcamento* (1968), *Canções lascivas do Japão* (1967), *A cerimônia* (1971) exploraram repetições e reiteraões como ferramentas para evidenciar as ambiguidades dos fatos e reforçar a impossibilidade da existência de apenas um sentido para a história. Para Standish (2011, p.148) repetições como as de Oshima são marcas características do cinema novo japonês (do qual ele era seu maior representante), espelhando os afetos da geração do pós-guerra preocupada com as consequências do passado e seu legado. Neste sentido, seja pelo tom satírico ou pelo tratamento erótico, as ambições de Oshima encontraram na repetição formas para tentar compreender o sujeito e seu contexto histórico, avaliando-os em suas pulsões e obsessões. É assim que, na equação formada por Resnais, De Palma e Roeg, Oshima adicionará: erotismo.

Vistos em conjunto, os exemplos citados até aqui indicam a emergência de uma “poética da repetição” por diferentes comuns: repetição de cenas, diálogos, personagens, estruturas narrativas, músicas, enquadramentos, objetos, cores, temas, etc. Por um lado, em De Palma as repetições estão vinculadas à questões de identidade e denunciam seus efeitos na dimensão psíquica. Por outro, com Resnais e Roeg, permanece a questão da identidade, mas dela emergem problemas relativos à memória, ao tempo e ao esquecimento, apresentados em suas dimensões subjetiva e psicológica. Com Oshima, as repetições também apresentam o problema da identidade, mas são os conteúdos intersubjetivos (política e ética) que se destacam. Em sua variedade, são todos exemplos que testemunham a presença da repetição como um princípio organizador de diferentes narrativas, mas que compartilham muitas semelhanças. Neste sentido, valeria ainda citar dois outros exemplos que confirmam o aparecimento desta poética particular aos “longos anos sessenta” – Agnes Varda e Luis Buñuel.

Em seu estudo dedicado à repetição no cinema e na literatura, Bruce Kawin (1989) chama atenção para o fato de que para alguns realizadores franceses como Jean-Luc Godard, Chris Marker, Alain Resnais e Agnes Varda, a repetição foi um importante expediente de transgressão e expressão. Como exemplo, apresenta uma cena curiosa da cineasta francesa, a quem refere-se como dotada de uma sensibilidade

especial para a repetição. Kawin nos lembra de que na parte final de *As duas faces da felicidade* (1966) de Varda, a cena em que o marido abraça sua mulher percebendo que ela morreu afogada, repete-se diversas vezes. Existem algumas variações, é verdade, mas o teórico toma este exemplo para sublinhar o que qualifica como “força criativa da repetição” (KAWIN, 1989, p.42). A seu ver, tal força permitiria basicamente intensificar a emoção da situação para o espectador, e ao mesmo tempo sugerir uma experiência de “choque temporal” análoga àquela experimentada pelo personagem (o marido diante da morte da mulher). Ao assistir a cena, a impressão que se tem é de que, de fato, as repetições dilatam o tempo e tornam a continuidade menos relevante, colaborando para que se ingresse numa zona subjetiva do personagem onde o presente é vertiginoso e movediço, vivendo a intensidade daquelas experiências em que “perde-se o chão”. Contudo, como bem observa Henry Keazor (2018, p.128) esta “força criativa” não pode ser dissociada de seu contrapeso destrutivo – ao mesmo tempo em que experimentamos a intensificação da dor do marido, somos convidados a refletir sobre este abraço à luz dos impasses morais que a trama apresenta. O abraço repetitivo⁶⁵ é o de um marido desesperado por ter perdido sua mulher, mas também o de um homem culpado por tê-la traído física e emocionalmente. Lembra-se que momentos antes de Thérèse morrer, François revela a ela que o motivo de sua felicidade era estar com sua família e também estar com Émile, a amante. Surpreendentemente, François convence Thérèse de que uma vida feliz não implica exclusividade necessariamente, e que a fidelidade é um conceito relativo. Eles decidem que o amor de um pelo outro “não mudou nem vai mudar”, fazem sexo ali mesmo no parque e quando ele adormece, ela morre afogada no lago. A repetição, neste caso, porta tanto um caráter afetivo-emocional, quanto crítico-racional. Atento a estes paradoxos, Kawin sugere que a operação escolhida por Varda foi a de ressaltar a ambiguidade moral que a própria situação apresenta, operando na chave de um melodrama irônico que encaminha o filme para um desfecho nada comum.

Por um caminho menos melodramático e mais irracional, Luis Buñuel foi outro realizador que utilizou a repetição como um recurso expressivo, a fim de desafiar as interpretações de eventos aparentemente sem lógica causal. O exemplo mais claro disso está em *O anjo exterminador* (1962) no qual repetem-se cenas e diálogos sem romper com o fluxo da narrativa, mas gerando estranhamento e curiosidade – marcas por excelência de Buñuel. As cenas repetem-se ainda quando os convidados não sofreram os efeitos do aprisionamento invisível. Num primeiro momento, logo na chegada à mansão onde o casal Edmundo e Lucía oferecerá um jantar, o grupo de convidados frustra por duas vezes consecutivas a tentativa das empregadas de escapar daquela que se revelará uma situação absurda. Num segundo momento, já durante o jantar, Edmundo oferece um brinde e obtém duas reações sucessivas dos convidados, todavia diferentes. Os convidados percebem a certa altura que não podem ir embora da sala, e

65 É interessante notar que existem outras repetições além do abraço em *A felicidade*. A considerar pela própria dualidade da trama, que sobrepõe duas felizes e apaixonadas pelo mesmo homem. Durante todo tempo, Varda explora as simetrias entre as duas mulheres através de ações, cores, objetos e diálogos espelhados. A cena do abraço é uma espécie de espelhamento da cena que abre o filme (o homem com a esposa e os filhos no parque, no estilo “felizes para sempre”) e a mesma que termina o filme (o homem com a amante e os filhos no parque, no estilo “felizes para sempre”). Vale ainda notar que coincidentemente a trama de Varda apresenta uma morte por afogamento, associada ao sexo, ao ciúmes, e a representação do trauma – temas vistos em Roeg e Oshima.

permanecem confinados no mesmo espaço por dias. O absurdo segue diferentes outras repetições, mais ou menos variadas, que culminam quando a chave do enigma torna-se conhecida: é apenas repetindo a posição que ocupavam na noite “original” que os convidados conseguem se libertar e encaminhar o final do filme. As repetições de Buñuel são mais espaçadas do que Resnais, e menos do que Oshima – mas o tom irônico e cômico lhes são comuns. É evidente que o *setup* de filme narrativo clássico é apenas um palco para Buñuel exibir suas habilidades críticas e surrealistas e, com elas, encaminhar “um mundo de violência muito especial [...] que não se opõe ao realismo mas, ao contrário, acentua seus traços” (DELEUZE, 2018, p.194). Deleuze chama de naturalismo este regime de imagem do qual Buñuel, Stromheim e Losey são os principais representantes. Trata-se de um regime especial que, dentro de complexa classificação deleuziana, encontra-se entre o realismo e o idealismo. Para o filósofo, o que é essencial ao naturalismo é a pulsão, responsável por contaminar o mundo imaginário com o mundo originário (seus espaços reais), captando quase perfeitamente o tempo em sua forma mais pura. Esta capacidade de captura e contaminação denotam uma qualidade central da imagem-pulsão ofertada no naturalismo: a entropia. Para Deleuze a forma como o naturalismo apreende o tempo é através da entropia, da degradação e do retorno. É nesta lógica que *O Anjo exterminador* funciona, exibindo uma trajetória temporal cíclica e degradante – percebe-se pela gradual perda de compostura dos convidados, que começam aristocráticos e terminam pré-históricos. Esta trajetória cíclica é motivada pelas pulsões que Buñuel exhibe, pulsões cruas e nuas – a fome, o sexo e a morte. Contudo, justamente por ser cíclica, esta entropia também abriga em potência um recomeço, um retorno, uma repetição. A cena-chave para romper o feitiço (como uma espécie de *samsara* degenerado) que mantinha cativos os convidados na sala, é a repetição de sua forma originária. Reproduzindo-a desfaz-se o feitiço, para que se reinicie a trama (a mesma?) – ainda que diferenciada, passando da sala da mansão para o interior da igreja. Buñuel foi perspicaz ao tecer com ciclos e retornos a trama do filme, colocando a problemática da repetição como sua força motriz, cujos efeitos podem ser vistos também em outras obras deste período final de carreira, como *A via láctea* (1968) e *O Discreto charme da burguesia* (1972). Não é por acaso que Deleuze (2018, p.206) tenha identificado o diretor espanhol como o responsável por “introduzir a potência da repetição na imagem cinematográfica” fazendo dela a “lei do mundo”. Seu modo singular de articular o mundo originário e o mundo imaginário, encontrou na repetição um instrumento para tornar visíveis as pulsões humanas, as quais

[...] têm o mesmo objetivo e o mesmo destino: despedaçar, arrancar os pedaços, acumular os dejetos, constituir o grande campo de detritos e reunirem-se todas em uma única e mesma pulsão de morte. (DELEUZE, 2018, p.202)

Tal como gostaria de sugerir, este empenho em tornar as pulsões visíveis através da repetição, vincula Buñuel aos exemplos até aqui citados. A compulsão de repetição, como aparece nos filmes de Buñuel, Varda, Oshima, Roeg, De Palma e Resnais, em última análise aponta para estas as pulsões humanas – e uma em especial como disse Deleuze: a pulsão de morte. A morte é o evento, a cena, a força

que une as tramas desses filmes, e há indícios para considerá-la a causa primeira do estranho magnetismo emanado das repetições que se falava páginas atrás. Deixemos esta hipótese em suspenso esclarecendo apenas que repito o tema que reúne pulsão, repetição e morte porque ele será importante durante todo o percurso à frente⁶⁶. Por ora, bastaria assinalar que além dos filmes citados serem exemplos da existência de uma compulsão por repetição encontram-se também conectados por suas temáticas. Casos de vidência, esquizofrenia, obsessão sexual, depressão, suicídio e homicídio; personagens com distúrbios psíquicos, emocionais ou psicológicos; episódios de violência, sexo, crises de identidade, etc.; são apenas alguns de seus traços temáticos comuns. Note-se que grande parte deles está associada a fenômenos que são ambivalentes porquanto tensionam o mental e o físico. Os traumas apresentados são em geral físicos, perdas ou choques, seus danos são psíquicos. Há uma circulação tensa entre as esferas corpo e mente, e por diversas vezes elas se chocam. As imagens que se repetem são um testemunho, ou ainda, uma representação destes choques. Parece ser este o sentido que Deleuze aplica ao falar da pulsão no âmbito da repetição no cinema. Convém lembrar que este termo sedimentado por Freud (*Trieb*) e cuja tradução sempre enfrenta problemas, pretendia indicar um tipo de “força”, “algo que parte do interior e propulsiona”, “coloca em movimento”, instalada no limiar entre o psíquico e o somático (HANNIS, 1996, p.338). Não seria absurdo traçar a linha que conecta a pulsão à repetição, compreendendo-a como a energia que permite o retorno, a volta, o “de novo”, o “mais uma vez”. Isso leva a crer que, associada intimamente à pulsão, a repetição no cinema viabiliza a problematização das fronteiras entre o psíquico e o somático, entre o corpo e a mente, entre o interior e o exterior, entre o material e o imaterial, o visível e o invisível, entre o concreto e o abstrato⁶⁷.

Do ponto de vista de quem vê os filmes, os efeitos de suas repetições acompanham esta dualidade e ambivalência – ecoando a distinção de Kawin (1989) avaliada com o filme de Varda. Por um lado as repetições são experimentadas como intensificação das emoções, sobrecarga de sensações, alteração da percepção temporal, aumento dos estímulos no sistema perceptivo-corporal; mas por outro lado são recebidas como um recurso de distanciamento crítico, estranhamento, que convida a razão e apela para seus recursos. Esta qualidade psico-física possivelmente se reproduz no nível formal do filme. Neste nível, são diversos os efeitos gerados pela repetição – gostaria de destacar apenas um: a criação de continuidades (aspecto conjuntivo) ou de descontinuidades (aspecto disjuntivo).

A repetição das cenas de Claude saindo da água no filme de Resnais, produzem uma aparente ruptura com a temporalidade linear, trazendo consigo as marcas que mimetizam a mente do personagem sob efeito da máquina do experimento. Este efeito de disjunção, que fratura uma continuidade e introduz um corte e um retorno, é também experimentada em *Os três bêbados* de Oshima, com a repetição exata das sequências iniciais do filme, ou com Varda, durante o abraço catártico entre marido e esposa morta. Com

66 Por ora bastaria assinalar que ele não foi tomado apenas como objeto de estudo preferido da psicanálise, mas também participou integralmente do desenvolvimento histórico desta disciplina, ocupando um lugar privilegiado nos debates realizados durante o período dos filmes em questão.

67 Estes fatores voltarão a ser discutidos mais adiante, quando a repetição será avaliada à luz da psicanálise.

Roeg estes efeitos de descontinuidade surgem das micro-repetições mnemônicas que avançam ou retrocedem o tempo mente do protagonista e também do espectador – ambos passam a ser incapazes de saber se o que se vê é uma previsão, uma lembrança ou mera percepção do presente. Em outro nível, estas instabilidades disjuntivas acompanham tematicamente as personagens de De Palma, que exibem no corpo a marca de uma dualidade, uma divisão que é física mas também psicológica.

Tais efeitos de descontinuidade, ecoam àqueles experimentados nas obras citadas de Bausch, Cage ou Beckett, onde a repetição opera na lógica da disjunção, como modo de romper, cindir, sulcar, rachar algo que supõe-se inteiro, contínuo e coeso. Do ponto de vista do espectador/sujeito/ouvinte, esse fenômeno poderia ser argumentado como o resultado da frustração da expectativa de uma regularidade linear e causal da qual fala Bordwell (1985, p.157). Para ele, a causalidade como princípio geral de narratividade, foi aprofundada com o processo de linearização e continuidade das cenas, conferindo aos filmes uma boa adequação aos princípios neo-clássicos, como a unidade de tempo, de espaço e de ações (causa-efeito). Este modelo tornou-se hegemônico desde os anos 1910-20 ao ponto de passarmos considerá-lo “natural”⁶⁸, o que faz com que as expectativas sejam mais ou menos previsíveis e “codificadas” de acordo seus princípios – causalidade, linearidade, continuidade, etc. (Ibid, p.34-35). Eventuais rupturas com tais princípios, como as repetições e descontinuidades mencionadas acima, podem levar à frustração das expectativas ou ainda, a depender de sua intensidade e frequência, à desaprovação do filme como experiência agradável, divertida, interessante.

Por outro lado, as mesmas cenas repetidas de Resnais, ou de Oshima ou Varda, produzem continuidades quando, após interromperem uma ação⁶⁹, criam um novo encadeamento. A depender da intensidade e regularidade das repetições, este novo encadeamento instala no filme uma nova causalidade – não é mais uma causalidade do tipo que une um evento a outro, mas àquela que une uma repetição à outra. Esta “continuidade alternativa” (ou falsa continuidade ?) espelha os efeitos de algumas obras de Reich ou Riley, ou Rainer ou Agnes Martin. Apoiados na repetição, estes artistas constroem uma experiência de contrassenso, indicando a possibilidade da formação de novas conexões, continuidades e associações, revelando a face construtiva da repetição. Ao funcionar desta forma, a repetição reintegra o dissociado, refaz a ruptura, e encaminha a produção de uma nova unidade, ainda que parcial e incompleta, porque guarda em si a possibilidade da emergência constante de novas repetições.

Visto desta forma, é provável que exista, portanto, um aspecto estruturalmente paradoxal e ambíguo na repetição tal como utilizada no cinema narrativo. O paradoxo está no fato de que ao mesmo tempo em que ela divide, também une. Este é o paradoxo do *grid*, como também do *ostinato* (dividir implica unir) - e todas as formas que dissolvem uma unidade ao sugerir a recriação de uma outra. Não é certo saber se esta

68 A respeito deste processo de “internalização” desencadeado de Porter a Griffith, Machado (2008, p.101) comenta que “Esse processo de linearização é algo tão óbvio para nós, espectadores modernos, que se torna até difícil deixar de entendê-lo como ‘natural’ e inevitável. No entanto ele é resultado de uma convenção que se cristalizou ao longo de uma sucessão infinita de filmes.”

69 Tome-se ação por um encadeamento causal, que funciona sob a lógica da diferença – uma cena causa a seguinte, e é diferente da anterior.

dissolução e reconstrução são de fato aspectos constitutivos das obras, mas é inegável que são estes os termos em que a experiência com elas se desdobra. Esta tensão que surge entre continuidades e descontinuidades, regularidades e irregularidades, sequências e interrupções, gostaria de nomear provisoriamente de “ritmo”. Este termo, que compreende a ambivalência que a experiência da repetição fornece, nos será essencial para avaliar tanto o movimento neurótico intelecto quando a ‘dança hipnótica dos quadris’.

1.3.1. ... nos filmes experimentais

É necessário lembrar que os filmes e realizadores mencionados até aqui operam dentro do registro “narrativo clássico”⁷⁰ e, portanto, podem ser considerados exemplos da utilização de princípios de repetição sujeitos à narração do filme, ou seja, como recursos utilizados para reforçar os conteúdos tratados pelos estórias narradas. Neste sentido, as repetições são parte do elo que une “enredo” à “trama” do filme, e por isso podem ser considerados como aspectos constitutivos de seu estilo - tome-se repetição por algo idêntico ao que Bordwell (1985, p.56-57) trata por redundância. As repetições portanto, devem ser tomadas como importantes recursos narrativos dos gêneros aos quais os exemplos estão filiados, a saber: ficção científica, terror psicológico, filme erótico, comédia satírica, drama paranormal. Todos estes, a despeito de suas particularidades, partilham das mesmas intenções de “narrar”, modulando as experiências em vias de fornecer mais ou menos informações para a constituição do enredo, avançando ou retrocedendo a trama utilizando modalidades repetitivas de organização de imagens e sons, de modo expressivo e adequado às especificidades do gênero.

Contudo, a utilização da repetição no cinema dos “longos anos sessenta” não é uma exclusividade do “cinema narrativo”. Para além dos gêneros abraçados pelo domínio “narrativo clássico”, este recurso parece ter inspirado e guiado a criação de muitos filmes experimentais, ocupados predominantemente com a forma do filme e preocupados em produzir experiências que evidenciassem as qualidades específicas, materiais e processuais do meio⁷¹. Vejamos alguns casos que exemplificam este uso mais formalista da repetição, sem perder de vista suas prováveis conexões com o que estava acontecendo concomitantemente naquele período em outros campos das arte.

70 A indicação deste termo visa tão somente a menção a um tipo geral de cinema hegemônico que se desenvolveu desde a consolidação daquele “modo institucional de representação” caracterizado por Burch (1990). Dentre alguns aspectos deste modo, destaca-se a linearização da narrativa mobilizada por eventos causais e a implementação de uma lógica de continuidade entre ações e eventos. Por diferentes razões (ideológicas, formais, políticas, culturais, etc.), este modo consagra a ideia do cinema como um meio transparente, a “janela para o mundo”, apto a captar o real e a organiza-lo através de histórias devedoras dos modelos literários, encaminhando os processos de identificação sobre os quais fala Xavier (1984, p.16-18) no binômio “transparência-opacidade”.

71 Adotarei a sugestão de Parente (2000) para tratar de experimentais filmes que podem ser narrativos ou não, assumindo que o “experimental não tem unidade”. A adesão a esta extrema heterogeneidade, ciente de que a escolha pelo termo é “o resultado de uma de um falso problema, ou de uma comodidade classificatória”, indica também a condição de “outridade” do cinema, tal como sugerida por Machado (2019) em referência à pesquisa de Balsom (2013) – o ‘outro’ cinema amplia a condição cinematográfica para além dos modos de composição e de exibição convencionais, e inclui, assim penso, o cinema experimental.

Pensemos num primeiro exemplo – *Play 20* (1973) de Hans Helmut Klaus Schoenherr (HHK Schoenherr). O realizador suíço-alemão concebeu em meados de 1968 uma série fílmica orientada por todos os possíveis significados que a palavra inglesa *play*⁷² pudesse ter, relacionados a uma exploração material do suporte fílmico – a película. Película exposta, super-exposta, duplamente exposta, película virgem, película com múltiplas exposições, película descartada, queimada, congelada, etc; para Schoenherr (1991) todo tipo de celulóide deveria ser usado, a fim de ressaltar a qualidade material do suporte. Esta postura, comum à muitos artistas e cineastas de seu tempo, foi explicitamente colocada em *Hinweisaktionen* (1970) filme no qual Schoenherr didaticamente assegura que: “O filme é um material como qualquer outro...”. A série *Play* opera nesta lógica, cada filme utilizando um princípio, um procedimento e respondendo às contingências de sua execução, via de regra respeitando com um rigoroso sistema pré-definido. Em *Play 20* não se vê muita coisa, a não ser a demolição de um antigo prédio. O filme começa com uma espécie de plano sequência, com câmera na mão registrando os escombros de um grande edifício, a partir do nível térreo. Após este passeio pelos escombros, inicia-se uma sequência onde diversos *travellings* laterais registram o processo de demolição – o enquadramento permite que se veja o prédio da base ao topo. Estes *travellings* começam e terminam sempre no mesmo ponto, e sua duração é praticamente a mesma. O ponto inicial enquadra árvores e pequenas casas – à medida em que a câmera se desloca para a direita, o prédio entra em quadro, torna-se completamente visível – o movimento continua para a direita, o prédio sai de quadro, e revela-se um tapume de construção em primeiro-plano, onde alguns cartazes estão afixados⁷³. Demora um pouco para perceber que os planos repetidos, na verdade têm variações. As variações devem da demolição do prédio que, a cada plano, aparece mais e mais destruído. Contudo, os movimentos laterais, a velocidade e o ponto de entrada e saída não mudam – seguem a mesma estrutura tanto quanto possível. Após alguns minutos e muitos planos repetidos, inicia-se uma outra sequência. Esta também parece repetir os planos, mas não há movimento de câmera. Um plano médio enquadra frontalmente o prédio, que preenche toda a tela. Gradualmente, a cada repetição, revela-se que o edifício está sendo sendo destruído por um guindaste munido de uma bola de demolição. A ação é iniciada da direita para esquerda – é nesta direção que pedaços do prédio vão caindo, a cada impacto da bola. Se a unidade de cada plano na sequência anterior é indicada pelo ponto de entrada e de saída do *travelling*, aqui a unidade do plano é denunciada pelas discontinuidades que o registro da ação fornece. Num gesto que parece ser proposital, Schoenherr indica a progressão da demolição com cortes que denunciam visualmente quando um plano termina e outro começa. As discontinuidades são percebidas pela fumaça que sobe das paredes destruídas, pela ação de pêndulo da bola de demolição, pelo movimento do guindaste e, obviamente, pelo desmantelamento das paredes e colunas do prédio. Apesar de registrarem progressivamente a destruição, os planos mantêm o mesmo enquadramento e iluminação. O último plano desta sequência já revela o prédio quase todo destruído e o que se vê agora é o horizonte da cidade ao fundo. Uma nova sequência se inicia, utilizando os mesmos

72 O nome da serie de filmes foi originalmente concebido em inglês e não em alemão, ainda que Spiel também tenha a mesma potência polissêmica quanto o seu correlato inglês.

73 Nos cartazes é possível deduzir que a locação é Berlim – só não se sabe qual lado do muro.

princípios da sequência inicial. Os *travellings* laterais repetem-se, agora com o prédio completamente destruído. Ao final, um plano aproximado de uma das ruínas que resistiu, enquadra os golpes finais da bola demolidora. De forma abrupta, o filme acaba.

A experiência da repetição neste filme oscila, no sentido da capacidade em percebê-la. Num primeiro momento há confusão ao tentar identificar se os planos são idênticos ou não. Após a quarta ou quinta repetição, entendemos que se trata do registro de uma ação contínua, utilizando um método repetitivo. Essa compreensão parece forçar uma nova percepção - agora as repetições passam a ser menos importantes e menos visíveis, ao ponto que, no final do filme, tornam-se quase invisíveis. Esta progressão pode sugerir o modo como nossa mente trabalha, destacando no plano da atenção formas privilegiadas contra um fundo que pode ser imagem, ação, movimento, etc. Os trabalhos da *Gestalt* demonstraram que nossa atenção é inevitavelmente dirigida para o variável, para a novidade, para a mudança, para a diferença; e caso tal novidade apresente regularidade, passa a ser tomada como “fundo” contra o qual buscamos outras novidades (GUILLAUME, 1966, p.126). A repetição continua, mas nos acostumamos com ela - torna-se um padrão, algo regular e previsível que denota uma regra, um hábito (AUMONT, 2011, p.83). Diante da menor diferença, da menor variação, a repetição perde seu interesse superficial - mas continua a marcar alguma forma de presença, talvez menos racional e objetiva. Uma breve análise como esta já apresenta duas questões: em primeiro lugar, que a repetição pode ser usada como um expediente formal na construção do filme; e em segundo lugar, que ela pode ser usada para problematizar nossa percepção.

Em primeiro lugar: uma avaliação mais cuidadosa revela que os *travellings* laterais repetem-se dez vezes, o mesmo número de vezes que se repete o plano médio e o dobro de vezes dos últimos *travellings*. O plano final contém cinco “batidas” da bola demolidora na última coluna do prédio. Um sistema algébrico parece organizar o número de repetições e estruturar o filme numa regressão bi-partida, que reúne pares e múltiplos: 10, 10, 5, 5. Ainda que faltem dados para comprovar esta ideia, bastaria por ora ressaltar que a associação entre o formalismo e a repetição⁷⁴ encontrou no cinema experimental um terreno fértil, e há relatos de que tenha sido comum neste período a utilização de sistemas e estruturas pré-determinadas para a construção ou “composição” de filmes - tais como demonstram trabalhos de Paul Sharits, Tony Conrad, ou Kurt Kren. Schoenherr deixa claro que seus sistemas eram todos concebidos antes de qualquer experiência “prática”, e que muitos filmes da série *Play* só existem em sua forma conceitual, aguardando os materiais e as condições adequadas para serem efetivamente realizados. É curioso notar que ele era também um músico e a adoção de modelos musicais foi notável em toda sua produção. A utilização de formas como sonatas e rondós, e de estruturas como o contraponto, guiou a produção “partituras” minuciosas que tratavam planos e movimentos de câmera como se fossem as alturas das notas, e aplicavam relações de melodia para articular a montagem do filme. Além de permitir explorar relações

74 A respeito da utilização de sistemas lógicos, geométricos, algébricos, o trabalho de Frederico Windhausen (2008;2017) é bastante esclarecedor, tratando no âmbito do cinema experimental norte-americano e britânico. Esta relação foi sedimentada no período em questão, encontrou em diferentes campos da arte sua aplicação. Os principais representantes desta tendência seriam Peter Kubelka, Kurt Kren, Peter Roehr, além de Hollis Frampton, Paul Sharits, Tony Conrad, Ernie Gehr, e possivelmente Chris Welsby, William Raban.

formais entre elementos cinematográficos, os modelos musicais forneceram a muitos artistas a possibilidade de uma elaboração de uma escrita cinematográfica desvinculada da palavra, deixando de se guiar por diálogos e descrições típicas de um roteiro, para adotar números, escalas, progressões, digressões, repetições, e outros recursos de composição musical. Seria necessário lembrar que tais recursos foram desenvolvidos como adaptações da matemática e geometria, o que permitiu a muitos artistas uma atividade conceitual arquitetada, modificando uma dinâmica que era bastante cara ao cinema experimental, a saber, a incorporação do acaso e da indeterminação, associando-se muito mais ao domínio do “documental” do que da “ficcional” – pense-se por exemplo nos casos de Dziga Vertov, Walther Ruttmann, ou Fernand Léger como exemplos desta tradição. No caso de Schoenherr ainda que haja uma certa indeterminação e acaso durante a captação, um sistema deve ter sido estipulado previamente, organizando o modo de captação, operando na mesma lógica de uma composição musical que está sujeita às contingências de sua execução, mas também ao modelo matemático adotado. Este aspecto faz lembrar uma obra contemporânea a *Play 20*, realizada por Bill Brand. *Demolition of a wall* (1973) é um filme que também se inspirou em modelos musicais para construir sua própria lógica. Brand apropriou-se de um curioso filme de Louis Lumière, *Demolition d'un mur* (1896) extraíndo seis fotogramas que registram a demolição de uma parede. Para cada fotograma Brand atribuiu uma nota da escala diatônica, e com todas as possíveis permutações destas notas-fotogramas, produziu 720 sequências. Os planos se repetem, mas em diferentes arranjos cujo objetivo final é não serem repetidos. Para isso, Brand aplicou um modelo musical que ganhou notoriedade no século XVII chamado *change ringing* – que corresponde a um sistema de permutações de acionamento dos sinos de igrejas. Este modelo visa tocar todas as combinações possíveis de um sistema de sinos de modo a nunca repetir uma mesma sequência. O filme de Brand nada mais é do que a transposição deste jogo de permutações para o meio cinematográfico, que substitui os sinos pelos seis fotogramas. A rigor, os filmes de Schoenherr e Brand estão em pólos opostos no que diz respeito à repetição – um ambiciona a repetição, o outro evita-a. Contudo é interessante notar que ambos os casos são guiados por modelos musicais-matemáticos que, positiva ou negativamente, estruturam-se pela repetição.

Para além deste vínculo dialético formal há também um curioso vínculo temático: a destruição física de edificações. Embora tratem-se de dois períodos históricos diferentes (a destruição de uma casa no final do século XIX em Paris, e a destruição de um grande edifício em Berlim nos anos 1960) a ação de destruição parece ser um *tropo* visual que interessa ao cinema. O apelo dos movimentos que descrevem algo sofrendo a ação da gravidade por intermédio da intervenção de uma força bruta, física, direciona nossa atenção possivelmente desvinculada de qualquer processo de volição – a destruição é visualmente atrativa em suas qualidades plásticas, queiramos ou não. Apesar de suas significações icônicas ou simbólicas, é possível que este aspecto plástico comum a ambos os filmes, reforça a adoção de seus modelos de composição - ou seja, as qualidades plásticas das imagens em questão permitem que se sobressaiam os modelos de organização do filme. Por este lado, a destruição e demolição passam a ser materiais visualmente

interessantes para um “jogo” ou “brincadeira” que articula imagem, estrutura e repetição – no caso de Schoenherr a estrutura de captação (movimentos de câmera e enquadramento) e no de Brand a estrutura de montagem (cortes e ordenamento dos fotogramas). Esta abordagem nos leva à segunda questão sugerida pelo filme, de que a repetição pode ser usada para problematizar nossa percepção.

Em segundo lugar: a regularidade de um movimento, ação, cor ou material, ou seja, a repetição destes elementos numa obra, aponta não apenas para a apreciação de suas qualidades materiais ou formais, mas também para o modo como as percebemos, tanto no nível fisiológico quanto cognitivo. Ao que parece, este foi o projeto minimalista de Donald Judd ou de Carl Andre, e também da música de Young ou alguns casos da poesia concreta – colocar no centro da obra o modo como percebemos temporal, espacial, visual, sensorialmente os objetos estéticos. Contudo, uma ressalva que contradiz as asserções anteriores precisa ser feita. A diferença do filme de Schoenherr em relação a estes outros exemplos é que, ao contrário deles, em *Play 20* somos levados menos pelas percepções visuais, espaciais ou temporais e mais pelos processos cognitivos de percepção vinculados às imagens em questão. Diferente da economia pura e abstrata das superfícies homogêneas de Judd, ou das micro-tonalidades de Young, a percepção no caso de Schoenherr é dirigida pelo conteúdo que veicula, e as repetições não parecem elidir, mas reforçar o campo semântico em jogo. Nesse sentido, não se trata de um filme de percepção como no caso de Brand, mas da percepção de um filme – invertendo um pouco a proposição de Le Grice (1977, p.105).

Por este outro lado, ainda que seja pouco provável considerar *Play 20* dentro do quadro narrativo, é impossível dissociar a repetição da qualidade do que se repete. A despeito do sistema que há por detrás das repetições e de suas orientações matemáticas, a cena do prédio sendo destruído é plenamente identificada como tal, considerando as qualidades figurativas das imagens, que são quase “documentais”. Nisto o filme de Schoenherr difere do de Brand – uma vez que o segundo, por utilizar tão poucos fotogramas, transforma o que antes era uma imagem documental, numa material quase abstrato, de forte dinâmico; enquanto o primeiro mantém o regime icônico da imagem, ainda que relativizado pela estrutura de composição. O filme de Schoenherr não afoga o conteúdo das imagens na grade rígida que estrutura o filme. Neste sentido, há uma conexão curiosa entre o processo construtivo da repetição no filme, e o processo destrutivo do guindaste demolidor. Poder-se ia pensar em na dimensão simbólica que o filme evoca ao trazer estas imagens de destruição e sugerir renovação. Impossível não pensar no processo de reconstrução que uma cidade como Berlim passou entre os anos 1950 e 1960. Sabe-se que especialmente a parte ocidental da cidade, transformou-se num gigantesco canteiro de obras patrocinado pelo Plano Marshall, e que sua paisagem mudou consideravelmente no período em questão. Mas ao mesmo tempo que a destruição pode significar a reconstrução e renovação, inevitavelmente também guarda consigo o aspecto da violência, do apagamento, do esquecimento, na direção do enterro de um passado traumático, com o qual a sociedade alemã ainda hoje reluta em lidar. Não que o filme de Schoenherr seja uma crítica política ou protesto social, no sentido clássico do termo – mas ainda que a obra aspire formalismo, tais temas são inevitáveis considerando seus materiais e contexto. Esta (falsa?) dualidade entre forma e conteúdo fica ainda mais

curiosa quando apreciada à luz do próprio título da série. *Play* pode significar jogo mas também encenação – conceito interessante para pensar a história e repensá-la em função da repetição, como já sugeriu Karl Marx (1961, p.203) ao tentar compreender a “encenação/farsa” do *Dezoito Brumário de Luís Bonaparte*. Para o filósofo, o desconhecimento do processo histórico e a manutenção de formas simbólicas da tradição levavam uma sociedade à repetição dos mesmo eventos, impedindo transformações profundas nas relações de poder. Como experiência fundamentalmente dramática (trágica ou cômica ou farsesca) esta repetição da História parece ter sido recuperada pelo “anjo da história” de Walter Benjamin (2012, p.245) nas suas teses *Sobre o conceito da história*. Com os olhos no passado, esta figura contempla e amarga a repetição, impossibilitada de voltar sua face para o futuro e condenada a permanecer imóvel, apenas observando uma “catástrofe única” onde nós enxergamos uma “cadeia de acontecimentos”. Convém lembrar que esta condenação repetitiva se desenrola num “tempo de agora” que “explode o *continuum*” da história, lembrando uma experiência análoga protagonizada pela criança quando diante de uma brincadeira, ou jogo. Para Benjamin, havia algo de muito curioso e estranho no “obscuro ímpeto” da criança querer repetir incansavelmente a mesma brincadeira, possivelmente algo conectado àquela experiência histórica, que mistura prazer e dor quando se dá no nível da narração e da representação.

Não se trata de assenhorar-se das experiências terríveis e primordiais pelo amortecimento gradual, pela invocação propositada, pela paródia; trata-se também de saborear repetidamente, de modo mais intenso, as mesmas vitórias e triunfos. O adulto alivia seu coração do medo e goza duplamente sua felicidade quando narra sua experiência. A criança a recria, começa sempre tudo de novo, desde o início. Talvez seja esta a raiz mais profunda do duplo sentido da palavra alemã *Spielen*⁷⁵ [brincar, representar]: repetir o mesmo seria seu elemento comum. (BENJAMIN, 2012, p.271)

A problemática entre repetição, encenação, jogo e história obteve um tratamento similar, todavia num outro contexto. O filme *Play* (1970) de Sally Potter exemplifica a exploração destas temáticas utilizando modos diferentes de repetição. Concebido como uma jogo dual, o filme da artista britânica utiliza a divisão da tela para encenar brincadeiras e jogos de criança. De modo geral trata-se de um díptico que trabalha com a repetição dos mesmos materiais, diferenciando-os através de algumas estratégias. O mecanismo básico do filme é a divisão das telas – a da esquerda apresenta imagens coloridas, e a da direita imagens preto-e-branco. Ambas as telas apresentam imagens quase-idênticas de uma calçada onde crianças pequenas brincam e interagem com a câmera. Na realidade trata-se de duas câmeras posicionadas num mesmo ponto de vista, mas apontadas para regiões ligeiramente diferentes. O quadro da esquerda é complementado pelo quadro da direita, e seria possível pensá-los menos como uma composição que fraciona o espaço e mais como uma imagem que recompõe sua homogeneidade, que criando um retângulo a partir de dois quadrados. A homogeneidade do espaço, contudo é apenas parcial. Devido ao mesmo ponto

75 É curioso notar que o termo inglês *Play* também guarda esta mesma ambivalência do alemã, e sugere representar, atuar ou encenar, tanto quanto brincar.

de vista, as imagens têm ângulos ligeiramente diferentes, e a ação das crianças ao cruzar os quadros indica que existem áreas de intersecção, tanto quanto “pontos cegos” que não estão sendo visualizados. Além desta descontinuidade espacial de um espaço repetido, há também uma descontinuidade temporal. Desde os primeiros segundos do filme, nota-se que o que o quadro direito exhibe está em defasagem com o quadro esquerdo, criando um efeito de duplicação e complementariedade – como uma espécie de eco temporal. Além destas descontinuidades, Potter experimenta com cortes disjuntivos em cada uma das telas e variações de velocidade, fazendo as ações serem interrompidas, reconstituídas, repetidas, tanto de maneira assíncrona quanto síncrona. A sensação é de estar assistindo a um jogo de permutações como o de Brand, mas também um jogo de repetições, como o filme de Schoenherr.

De maneira geral, repetem-se em *Play* (1970) cinco tipos de elementos: as tomadas de cada tela, os planos entre as telas, os personagens, as ações dos personagens e o filme como um todo. A repetição das tomadas é a mais imediata de ser reconhecida – repetem-se os mesmos *takes* em cada uma das telas, e a atenção fica pulando de um quadro para outro na tentativa de captá-las, ou prevê-las. As vezes estas repetições são consecutivas, às vezes são intercaladas, às vezes têm pequenas variações de pontos de entrada ou saída. A repetição dos planos entre as telas é aquela já mencionada, que recria uma falsa-homogeneidade do quadro a partir da repetição de um mesmo ponto de vista, e não de um mesmo ponto de fuga. A repetição dos personagens é uma dimensão extra-fílmica porquanto Potter fez questão de escalar para seu filme dois pares de gêmeos. São no total seis crianças, quatro delas irmãs gêmeas – duas irmãs e dois irmãos. Os outros dois, um mais velho e outro mais novo, ajudam a confundir esta “repetição” biológica. A repetição das ações dos personagens são evidentes pelo contexto no qual interagem. As brincadeiras de rua, como qualquer jogo, funcionam sob a lógica de movimentos repetitivos. Portanto, as danças, corridas, giros e pulos das crianças são, em si, ações de repetição. Por fim, a repetição do filme como um todo aparece como uma meta-repetição. Após cerca de dois minutos e meio, as telas ficam pretas por um segundo, e passam a reexibir identicamente o que já foi visto em cada uma das telas, com as mesmas variações, as mesmas repetições e as mesmas durações. Trata-se de um fenômeno que será melhor avaliado no capítulo 3, mas que por enquanto parece indicar tanto como um modo de reexame, quanto como uma duplicação da estrutura dual do filme.

O que gostaria de destacar no filme de Potter é menos a existência de um sistema lógico escondido atrás das imagens do filme, e mais a sua forma explícita de dirigir nossa atenção para a relação entre o jogo e a duplicação – que em última análise nada mais é que uma forma “simples” de repetição. Este aspecto “simples” é complexificado pela utilização das rupturas e falsas continuidades a fim de criar uma dinâmica fílmica tal qual uma brincadeira de rua. Neste sentido, o filme de Potter não despreza o que está sendo retratado. Muito pelo contrário, sua estratégia é de mergulhar na brincadeira das crianças e tentar recriá-la através da exploração do que é específico ao cinema – variações de ângulos, sincronias e dessincronias visuais, descontinuidades, variações entre negativos, etc. Poder-se-ia pensar que o diálogo estabelecido entre os elementos de composição do filme e a situação de brincadeira registrada, endossa o cinema como

um meio apto a também explorar a repetição naquela direção apontada por Benjamin, em referência às crianças. Neste sentido o cinema poderia ser, além de um meio técnico-artístico propício à “encenação”, um campo de lúdico sujeito à mesma lógica da repetição, do retorno do mesmo, do “sempre de novo” que uma criança tem quando diante de um jogo ou brincadeira⁷⁶. Indo mais longe, poder-se-ia pensar que o prazer ambivalente (porque pode tornar-se crítico, viciante) que guia a compulsão por “mais uma vez” típico das brincadeiras e encontra-se estruturado no filme de Potter, evocaria às atrações do “primeiro cinema” comentado por Costa (2005) e também Musser (1990). Ainda sem sofrer a “domesticação” institucional, misturado ao *vaudeville*, ao circo, números de magia, espetáculos de lanterna mágica, o cinema até os anos 1905 era apenas mais um dos divertimentos a serem consumidos num contexto que aparentava ser tudo, menos organizado, disciplinado, controlado – favorável, portanto, à brincadeira e à repetição.

É possível que este aspecto lúdico da repetição no cinema tenha aparecido em outros filmes do mesmo período. Pense-se num caso como *After Manet* (1975) de Malcolm Le Grice. Este outro artista britânico potencializa o díptico de Potter e reduplica-o, produzindo um filme de tela quadripartida. De maneira semelhante à Potter, o quadrante usado por Le Grice é obtido por meio de quatro pontos de vista distintos de uma mesma cena, embora esta distinção seja mínima, permitindo a reconstituição de um espaço homogêneo, tal qual uma pintura cubista. Se o filme evoca implicitamente uma abordagem “cubista” em seu nível pictórico-formal, é a referência explícita a Edouard Manet que compõe seu nível temático. A reencenação de *Le déjeuner sur l'herbe* (1873) é a matéria sobre a qual Le Grice constrói seu filme, misto de experiência formal, improvisação e repetição. Utilizando quatro câmeras rodando ao mesmo tempo, Le Grice reencenou a cena pintada por Manet, que descreve um pique-nique num parque onde participam quatro pessoas: dois homens e duas mulheres. Além das inovações técnicas de Manet, chama atenção o fato de que os homens estejam vestidos e cada uma das mulheres, como ninfas, estejam uma nua e a outra prestes a despir-se para nadar no lago a fundo. No filme de Le Grice, contudo, não há nudez nem lago. A cena é reencenada por amigos artistas (inclusive pelo próprio Le Grice) e sua radicalidade é dirigida por outras questões.

De maneira geral, são três os elementos que se repetem no filme: os planos de cada quadrante, os processos de cada quadrante e a “cena original”. A repetição dos planos é aquela já observada, que permite reconstruir um espaço homogêneo a partir de quatro pontos de vista distintos. Aqui o grau de distorção é bem maior do que no filme de Potter e há uma mudança que progride do plano geral estabilizado por tripé, ao primeiro-plano operado manualmente. Esta progressão é repetida por todos os quadrantes, respeitando evidentemente as diferenças e particularidades de cada um. Repetem-se também os processos que organizam cada quadrante, sendo subdivididos em processos visuais e de duração. Em geral são utilizados quatro tipos de processos visuais: imagem colorida, imagem monocromática, imagem negativa monocromática, imagem negativa colorida. Estes quatro tipos são trabalhados de forma conjunta

76 O vínculo entre repetição e jogo, brincadeira, retornará no capítulo 8. Esta articulação, já apresentada via Walter Benjamin, remonta às sistematizações de Sigmund Freud acerca da compulsão à repetição e ao princípio do prazer, constituindo um capítulo fundamental no desenvolvimento de sua metapsicologia no início dos anos 1920.

inicialmente, ou seja, repetem-se deixando o quadro homogêneo - todos coloridos, todos monocromáticos, todos negativos monocromáticos, todos negativos coloridos. A partir da metade do filme, cada quadrante passa a utilizar um tipo de processo, alternando-os entre si. Após cada quadrante ter utilizado todos os quatro tipos de processo, o filme acaba. Quanto aos processos de duração, todos os planos dos quatro quadrantes, repetem a mesma forma - a duração dos planos é definida pela duração do rolo (cerca de 3 minutos). Assim início e fim dos planos é marcado por trechos em branco, que preenchem o quadro de maneira simultânea. Por fim, a repetição da cena "original" reencena o quadro de Manet, e com isso amplia o campo semântico do filme. Para além de um exercício formal, a repetição de *Le Grice* sugerida visualmente e firmada pela textualmente, passa a ser um jogo de referências que vai progressivamente sendo desmantelado e revelando seu sistema de organização.

As repetições dos três elementos trabalhados por *Le Grice* prescindem de um aspecto básico e fundamental que organiza a experiência do filme: a sincronia. Ao contrário do filme de Potter ou de Schoenherr, o filme de *Le Grice* se apóia em apenas uma temporalidade, linear e contínua, sendo a responsável por garantir a inteligibilidade das repetições. Do ponto de vista do desenvolvimento do filme, a estrutura utilizada dentro desta temporalidade é aquela da formação e deformação da cena. O filme inicia com o quadrante preenchido apenas com a paisagem, e vai gradualmente vai sendo ocupado pelos quatro personagens. A uma certa altura, cada personagem vai abandonando a cena até que ela retorne a seu estado inicial de paisagem. A presença ou ausência de cada um é reforçada pelo sistema de captação. Com o passar do tempo, e graças à sincronia das quatro câmeras, nota-se que cada quadrante corresponde a um dos quatro personagens. Esta correspondência não é meramente simbólica - há uma relação direta entre personagem e ponto de vista. Isso pode ser melhor observado quando a transição dos planos mais gerais para os planos próximos acontece. O abandono de cada personagem é acompanhado pela adoção de um novo plano. A mudança do plano estático para o plano dinâmico indica que cada personagem, ao sair de cena, passa a assumir a operação da câmera manualmente. Com isso é possível encaminhar a progressão do plano geral para o primeiro plano, e complexificar o mosaico de visadas sobre uma cena repetida. Ao final, não há mais nenhum personagem em cena e cada um deles opera uma câmera, flagrando uns aos outros e criando um efeito de espelhamento múltiplo. É válido ressaltar que esta correspondência entre cada personagem a cada ponto de vista, é dependente exclusivamente da sincronia. Não fosse a homogeneidade temporal, seria difícil absorver estas repetições e relações do quadrante. É curioso notar que, se por um lado o efeito difere do filme de Potter ainda que utilize os mesmos princípios visuais; por outro lado aproxima-se do filme de De Palma, quando este usa do recurso das telas divididas para narrar uma ação paralela. Ao que parece, a diferença é que no caso de *Le Grice*, as relações entre os pontos de vista, são guiadas menos por uma relação tridimensional (campo e contracampo, como na cena da janela de *Sisters*) e mais por uma relação bidimensional. O resultado é a produção de uma imagem caleidoscópica, que repete alguns trechos da mesma cena, mas que varia constantemente de posição em sincronia. Tal variação é resultado da operação manual das câmeras, livres para circular ao redor da "cena original", já

esvaziada e repetida. Poder-se-ia pensar numa espécie de cubismo pelo uso que o filme faz de diferentes perspectivas e pontos de vista e os combina em uma só imagem, esta arregimentada na lógica do *grid* – aquele mesmo dispositivo visual mencionado por Krauss (2002, p.12) como um modo de repetição significativo para a arte moderna, barreira contra a narrativa, contra o espaço homogêneo, contra a imitação, contra o desenvolvimento.

Dos diferentes aspectos repetitivos no filme de Le Grice, gostaria de destacar aquele que circula no nível temático. A marca da intertextualidade no filme é evidente – da cena ao título. Já sabemos a influência que a obra de Manet exerceu para a arte moderna, desde quando sua exibição foi recusada no *Salon de Paris* em 1863. Como sinaliza Hans Belting (2001, p.162) após ser re-acomodado para a exibição no *Salon des Refusés*, o idílio pastoral de Manet que teria escandalizado pela radicalidade em unir o moderno civilizado e vestido com a natureza primitiva e nua, foi repetido dezenas de vezes por outros mestres repetidores: Cezanne, Monet, Gauguin, Picasso, Max Ernst, etc. Lembre-se ainda que, anos antes de Le Grice, Jean Renoir havia repetido também Manet. O *Le déjeuner sur l'herbe*⁷⁷ de Renoir, contudo, não é uma repetição clara do pintor francês, mas uma espécie de tradução de alguns dos aspectos essenciais da obra, sobretudo a relação entre o homem e a natureza colocada em questão no modo pelo qual o pintor francês distribuiu os corpos na cena, seus olhares e seus gestos – conciliando de uma forma curiosa o moderno e o arcaico, o tecnológico e o natural, o nu e o vestido. Embora o empreendimento de Renoir não tenha sido bem recebido por alguns críticos, é justamente o que estes críticos desaprovaram aquilo que gostaria de destacar. Como revela Laurent Marie (2013), a crítica da época havia desqualificado o filme principalmente em razão do método filmagem utilizado por Renoir. Como uma alternativa para deixar as cenas correrem de forma mais livre, sem as interrupções usuais do cinema, e deixar os atores imprimirem o seu próprio ritmo tal como no teatro, Renoir havia experimentado filmar com diversas câmeras ao mesmo tempo, posicionadas em ângulos diferentes, mas em sincronia, numa tentativa de capturar a encenação da maneira mais contínua possível:

[...] Unfortunately film equipment and particularly the length of the reels does not allow of takes without cuts. Hitchcock came nearest to that method in *The Rope*, in which there are no cuts, except at the end of each reel. I was less ambitious [...] I was content only to cut at the end of each sequence. I worked as a rule with three or four cameras [...] going simultaneously. You can imagine the miles of film that had be thrown away. The editor and her assistants were off their heads. The actors, on the other hand, were delighted.⁷⁸ (RENOIR, 1974, p.276)

77 O filme em questão encontra também ecos no já mencionado *A dupla face da felicidade* de Agnes Varda. Além da inspiração no uso das cores, o filme de Renoir aparece em uma sequência durante o filme, inserido como um conteúdo diegético – as marcas da repetição são imprevisíveis.

78 “[...] Infelizmente o equipamento de filmagem e particularmente a duração dos rolos não permitem tomadas sem cortes. Hitchcock chegou perto deste método em *Festim diabólico*, no qual não há cortes, exceto no final de cada rolo. Eu fui bem menos ambicioso [...] me satisfiz apenas com cortes ao final de cada sequência. Trabalhei com a regra de usar três ou quatro câmeras [...] rodando simultaneamente. Você pode imaginar os quilômetros de filme que precisaram ser jogados fora. A montadora e suas assistentes ficaram loucas. Os atores, por outro lado, ficaram muito contentes.” (tradução nossa)

Marie (ibid, p.339) indica que este método, também empregado em *Le Testament du Docteur Cordelier* (1960), havia sido inspirado no modelo televisivo de operação de câmeras - o que para muitos críticos teria encaminhado no "fracasso" do filme. Porém se a sua experiência não despertou a atenção dos críticos, para outros realizadores como Éric Rohmer, Renoir havia conseguido através deste empréstimo da televisão, ter captado a genialidade de Manet conferindo mobilidade, liberdade e naturalidade aos atores, o que era incomum àquela época. Estas atribuições de Rohmer ao método de Renoir coincidem com as qualidades exibidas na tela por Manet. Como já assinalado, o apelo à uma realidade idílica, a uma natureza "pura" e "original" está no cerne da obra de Manet, trabalhado tanto na paisagem quanto nas ninfas. O tensionamento despretenso entre a liberdade que esta visão arcaica da natureza evoca, e a artificialidade e racionalidade da visão moderna, encarnada pelos dândis, é o fator que chocou alguns e encantou outros. Aby Warburg, que tinha altíssima estima pela obra, atribuiu sua alta qualidade ao uso que Manet fez de formas antigas. Para ele, Manet haveria conscientemente concebido a obra como a repetição de motivos e formas de Rafael⁷⁹, que por sua vez teria repetido motivos da antiguidade clássica. Para o historiador alemão, que havia feito o percurso das formas utilizadas no quadro chegando a encontrá-las num sarcófago, Manet poderia ser tomado como o elo entre a antiguidade e a modernidade através das formas, exemplificando sua teoria acerca da sobrevivência de algumas imagens ao longo da história e, se se quisesse, materializando a estranha força da repetição. A "cena original" portanto, jamais foi original e única no sentido tradicional da palavra, mas uma repetição de algo também repetido - e é aí que reside a sagacidade do método repetido por Warburg.

É verdade o filme de *Le Grice* não partilha exatamente do mesmo *ethos* do filme de Renoir e nem sugere o mesmo *pathos* da tela de Manet - mas não seria absurdo considerar seu exercício consciente de "repetição" do segundo como uma inconsciente "repetição" diferencial do primeiro. A utilização das quatro câmeras de forma simultânea, apontadas para diferentes pontos de vista de uma mesma cena ao ar livre, aproxima os três artistas como numa espiral espelhada. Existem repetições, tanto quanto diferenças. Dentre as muitas diferenças, destaco a forma como *Le Grice* subverteu o procedimento de Renoir. Se utilização das quatro câmeras no filme francês está sujeita à lógica da singularidade, no filme inglês esta lógica é a da multiplicidade. Ao contrário de Renoir, *Le Grice* não utiliza uma imagem homogênea, singular, na lógica de um plano/câmera depois do outro, mas exibe as quatro ao mesmo tempo, produzindo uma imagem heterogênea, múltipla. Por outro lado, como Renoir, *Le Grice* repete o princípio da continuidade deixando a duração dos planos na dependência da duração dos rolos. O filme não intenciona nem o plano sequência, nem as ações plenamente contínuas como em Renoir. Ao que parece, intenciona a exibição das descontinuidades contingenciais como forma de tornar visíveis os meios e processos de feitura do filme, no nível material. Neste sentido, esta forma que se abre para o acaso da técnica, incorpora metaforicamente o

79 Aby Warburg dedicou uma série exclusiva à tela de Manet de seu Atlas Mnemosyne, escrevendo também um artigo excepcional sobre a obra (WARBURG et. AL, 2017) como indica Fleckner (2020). Ampliando o caminho de Warburg, Belting (2001, p.164) atribui a inspiração de Manet a uma obra veneziana *Le Concert Champêtre* atribuída a Ticiano (ou Giorgione)

que transformou o quadro de Manet em uma obra tão significativa. Ao que tudo indica, não foi apenas o apelo a uma neo-*arcadia* que fez a pintura tornar-se tão polêmica, mas também a forma através da qual Manet experimentou com o material de pintura, tornando a ilusão da representação ambígua ao exibir as especificidades do meio. Belting (2001) destaca que se Manet “repetiu” o projeto de Rafael, não foi senão atualizando-o para seu tempo – conectando a antiguidade à modernidade:

Manet's *modernité* reaches its height when the act of painting puts itself on show, no longer hiding behind the illusion of the subject. Manet insisted on visible brushwork, thus exposing to view the medium and method in which art is achieved.⁸⁰ (BELTING, 2001 p.167)

É possível que tais traços de modernidade tenham sido “repetidos” por Le Grice no domínio do cinema. A utilização de métodos repetitivos (com variações) na captação, permitiram não apenas uma imagem múltipla e heterogênea, mas também a possibilidade para o espectador apreciar os processos de construção, desconstrução e percepção de um filme. Alguns depoimentos indicam que suas intenções se resumiam a tentar “apresentar as ações no filme e as ações de filmar” de maneira conjunta e integrada, a fim de problematizar a ambivalência de fazer e de ver filmes e conferir mais naturalidade, espontaneidade e liberdade (LE GRICE *apud* GIDAL, 2014, p.112). Nisto, parece ter sido fundamental o emprego de um modelo visual repetitivo (a tela quadripartida – forma sintética do *grid*) para encaminhar esta problematização de maneira eficaz. Tal como já indicado, este modelo visual que divide para multiplicar e repetir imagens, caracterizou muito do que se produziu no campo das artes visuais do período. Existem indícios de que Le Grice estivesse atento tanto às questões de Manet⁶⁹, quanto àquelas das artes visuais de seu tempo, uma vez que ele mesmo havia se formado como artista visual e estava conscientemente aplicando seus conhecimentos formais ao “novo meio” do cinema (CURTIS, 2007, p.189). Integrando a auto-reflexividade, formalismo e uma espécie alterada de minimalismo, Le Grice repetiu a “cena original” de Manet orientando o cinema para a utilização do grid como uma forma útil para sua auto-inspeção.

A utilização do *grid*, forma evocativa da repetição, apareceu também em outros contextos da produção experimental do cinema, sugerindo variações sobre o mesmo problema. Pensemos em *No. 4 (Bottoms)* (1967) de Yoko Ono. Durante cerca de oitenta minutos desfilam uma série de nádegas humanas, balançando para lá e para cá, sem sair do lugar. São traseiros de vários tipos, tamanhos, cores. Todos estão nus, e são registrados frontalmente, durando aproximadamente 20 segundos cada um. Trata-se de uma curiosa mistura de *happening* com filme conceitual⁸¹ – seu conteúdo se resume a isso e sua forma também. Inicialmente desperta o riso, como se o traseiro humano implicasse imediatamente algo cômico. Depois essa sensação desaparece na medida em que a repetição sistemática do mesmo procedimento permite

80 “A modernidade de Manet atinge seu ápice quando o ato de pintar se coloca à visibilidade, não mais escondido atrás da ilusão do objeto. Manet insistiu na visibilidade da pincelada, sugerindo visualizar o meio e o método através dos quais se conquista a arte.” (tradução nossa)

81 Remes (2015, p.65-70) enquadra este filme como uma dos FluxFilms produzidos e exibidos pelo grupo Fluxus do qual Ono participou ativamente, produzindo ao lado de artistas como Nam June Paik, Paul Sharits, George Landow, e principalmente um dos mentores do grupo, George Maciunas.

atenção concentrada nas semelhanças e diferenças das bundas. Não é preciso lembrar que esta atividade, a atenção, oscila com seu oposto, o tédio. Tal oscilação se comporta no formato de ondas, vêm e vão, acompanhando o ritmo suave do falso caminhar. Foram registrados ao todo 365 traseiros de artistas, intelectuais e pessoas comuns que aceitaram o convite de Ono⁸² para andar em direção a lugar nenhum. Dispondo as pessoas nuas numa esteira, a artista foi capaz de registrar seus movimentos de marcha sem sair do lugar. Há um quê de Muybridge no filme, como sugere Scott MacDonald (1989, p.7) mas também é interessante notar, para além da imagem do corpo, o mergulho das bundas dentro de um *grid* casual, revelador de uma parte da anatomia humana pouco observada (embora desejada). Para Kawin (1989, p.49) os corpos e movimentos repetidos são convidados a desaparecer para fazerem emergir uma imagem abstrata, composta de quatro retângulos acidentados que se movimentam suavemente, sofrendo a ação da luz e também das particularidades anatômicas e epidérmicas de cada bunda. As oscilações de atenção e tédio, e as flutuações entre o corpo tridimensional e a tela bidimensional, provocam em quem vê o filme qualquer sensação de brincadeira, jogo entre os significados possíveis e a insignificância provável. É preciso lembrar que na trilha sonora do filme ouve-se uma colagem de depoimentos dos participantes momentos antes e depois de participarem, revelando suas expectativas e frustrações, como comenta Amos Vogel (2005, p.347). Além desta camada contextual que revela os processos de feitura do filme, Ono também misturou excertos da cobertura midiática que o evento obteve⁸³. O filme foi rodado em 1967, assim que ela chegou em Londres, momento em que já se encontrava bem estabelecida no meio artístico e um pouco antes de ter se associado a John Lennon, com quem também realizou filmes interessantes.

No. 4 (Bottoms) (1967) é uma espécie de “repetição” expandida de outro filme de Ono realizado no ano anterior e concebido como parte dos *Fluxusfilm Program*. Sob a “supervisão” de George Maciunas, a artista aceitou o desafio de fazer pequenos filmes (todos de aproximadamente cinco minutos) para serem exibidos como uma parte dos *happenings* criados pelo grupo, em Nova Iorque. De maneira bastante improvisada, Ono realizou três deles: *Eyeblink*, *One* e *Four* (1966) – os dois primeiros utilizando uma câmera de alta velocidade (2000 fotogramas por segundo). Os três foram guiados pela economia de conteúdos e de forma que caracterizou os *fluxfilms*: *Eyeblink* - uma piscada em câmera lenta; *One* - um fósforo sendo aceso, também em câmera lenta; *Four* - uma sequência de nádegas andando em close-up. Ono comenta que embora sejam excelentes testemunhos do aspecto despretensioso e provocador do grupo, os filmes em seu resultado final não a agradaram muito, especialmente este último. Algum tempo depois, em uma turnê em Londres, decidiu repetir *Four* em condições mais apropriadas, mas mantendo o mesmo espírito e estrutura. Em uma entrevista a Jonas Mekas (2017, p.385), a artista revelou que ter se mudado para Londres possibilitou adotar caminhos que, em Nova Iorque, eram pouco possíveis devido ao julgamento excessivo de

82 MacDonald (1989) conta que ela fez um anúncio em um jornal local para divulgar a possibilidade de participação em seu filme. A mensagem do casting era um convite aos “traseiros inteligentes” para virem se despir de preconceitos e participar de algo trivial, banal – como a arte que a artista “dissimulava” criar.

83 Ono comenta que o filme foi inicialmente censurado, mas uma pressão nas autoridades fez com que fosse liberado – ela atribui a sua próprio requerimento com o censor e a ajuda da BBC que exibiu trechos do filme em uma reportagem sobre as “bundas censuradas” (MACDONALD, 1989, p.21)

seus pares e do ambiente sufocante e intelectualizado das artes. Em Londres, pôde não apenas desenvolver de maneira menos compromissada com seu círculo social, como também utilizar melhores recursos para seus filmes.

Além do impacto temático que o filme teve, principalmente nos anos 1960 onde *close-ups* de bundas despidas não eram tão comuns como hoje, foi seu modo de execução que lhe garantiu notoriedade e sobrevida. MacDonald (1989) destaca o aspecto formal que Ono utilizou para estruturar o filme, fazendo coro com outros cânones do cinema experimental da época, que assumiam ares seriais e, portanto, repetitivos⁸⁴. O crítico observa que, do ponto de vista da montagem, o filme não obedece exatamente um padrão matemático ou lógico, aproximando-se mais de um meticuloso método de indeterminação *a-la* John Cage – de quem aliás Ono era muito próxima. Todavia, ainda que não obedeça à uma lógica algébrica ou geométrica, esta estrutura comporta alguns estranhos motivos repetitivos. Nota-se que algumas das bundas repetem-se por diversas vezes, com os mesmos takes. Em entrevista a MacDonald (1989), Ono revelou que sua principal intenção era ordenar as bundas a partir de uma estrutura que fosse não apenas visualmente orientada (*o grid*) mas também que fosse musicalmente articulada. As repetições, portanto, lhe pareceram um expediente útil na criação de um ritmo específico que tornou-se o elemento central do filme, ampliando a dimensão satírica e iconoclasta do filme para níveis formais, ainda que imprecisos:

It's not just to do with bottoms. For me the film is less about bottoms than about a certain beat, a beat you didn't see in films, even in avant-garde films then [...] it's about a beat, about movement. The beat in bottoms film is comparable to a rock beat. Even in the music world there wasn't that beat until rock came. It's the closest thing to the heartbeat.⁸⁵ (ONO *apud* MACDONALD, 1989, p.13)

Esta batida, comum ao caminhar e ao rock, pode ser tomada aqui como um fenômeno de repetição que sustenta o filme e lhe confere a coesão e a dinâmica necessárias para torná-lo algo além de uma experiência *avant-garde* enfadonha. Tal como gostaria de propor, repetem-se neste filme três elementos: as ações (o andar), o *setup* (filme preto-e-branco, câmera fixa, *close-up*) e os takes (algumas bundas repetidas). Todos os três elementos colaboram para imprimir este tal ritmo sincopado de que fala Ono. O uso que faz da repetição, sob uma forma semi-serial, garante o balanço necessário entre regularidade e irregularidade que uma experiência de longa duração necessita. É neste sentido que Kawin (1989) avalia a obra de Ono como um exercício fundamentalmente de persistência, porque emprega a repetição como ação de ênfase, reforço, intensificação. A fidelidade aos esquemas básicos de composição do filme (leia-se fidelidade por repetição) proporciona uma experiência quase meditativa de ver o filme, convidando o

84 MacDonald indica a familiaridade do filme de Ono com por exemplo *Wavelength* de Michael Snow, *Serene Velocity* de Ernie Gehr, *Zorn's Lemma* de Hollis Frampton, *Print Generation* de J.J. Murphy, entre outros. Estes filmes farão parte do repertório mais adiante.

85 "Não é apenas sobre traseiros. Para mim o filme é menos sobre os traseiros do que sobre uma certa batida, uma batida que não vemos nos filmes, mesmo em filmes de vanguarda [...] portanto é sobre uma batida, sobre movimento. A batida do movimento dos traseiros é comparável à batida do rock. Mesmo no mundo da música, não havia esta batida até a chegada do rock. É a coisa mais próxima da batida do coração." (tradução nossa)

espectador a uma reflexão sobre o corpo humano isolado em suas ações repetitivas cotidianas, na iminência de decompô-lo e transformá-lo pura imagem em movimento. Há ainda, nesta meditação, um espaço aberto por Ono para a reflexão sobre a própria feitura do filme através do som, fixando a obra no registro conceitual e transformando-a em um meta-filme, tal como *Le Grice* ambicionou fazê-lo.

Os traços seriais e conceituais de *No. 4 (Bottoms)* já estavam bastante consolidados na produção de Ono como artista antes de ter feito este filme. *Grapefruit* (1964/1971) é um testemunho disso, livro que compila uma centena de “instruções” concebidas por Ono para serem realizadas na forma de *happenings*, objetos, peças musicais, instalações e também filmes⁸⁶. Grande parte destas “instruções” implicam repetições. Em uma das primeiras que aparecem na seção dedicada ao cinema (Seção 9), ela trata de *No. 4* como um filme capaz de captar as experiências formais das artes visuais (do minimalismo, da arte conceitual e do serialismo) sem tomá-las em seus aspectos cerebrais, adicionando um componente mais feminino, orgânico e humano àquela arte que julgava ser tão misógina e antiquada. Dirigindo suas críticas também aos filmes daquele período, a artista (sem modéstia) avaliava que o cinema estava tornando-se muito profissional e elitista, sendo necessário redirecioná-lo para iconoclastia dos filmes caseiros, como o seu. Tal como imaginava, no futuro⁸⁷ os filmes dos anos sessenta voltariam a ser assistidos e reavaliados – Bergman, Godard e Antonioni, seriam encarados com outros olhos e filmes como *No.4* seriam tomados com espanto e surpresa. Num misto de fantasia e auto-promoção, a artista vislumbrava que as pessoas entenderiam que aquele tempo não fora apenas dominado por grandes profissionais e homens, e em seu filme veriam

[...] que aquelas bundas de fato pertenceram à pessoas que representaram a cena de Londres. Eu espero que vejam que os anos 60 não foram somente os anos de grandes conquistas, mas também de risadas. Este filme, na verdade, é como uma inútil petição, assinada por pessoas com seus ânus. (ONO, 1971, p.313)

Convém destacar que no filme de Ono a repetição aparece curiosamente como via de acesso para a exploração dos domínios documental e biográfico. O registro repetitivo de ações repetitivas e com baixo teor narrativo (atividades domésticas, banalidades do cotidiano, movimentos corporais naturais, etc.) é uma das chaves para destacar “*Bottoms*” como um exercício formal de repetição mas que não deixa de lado àquele aspecto lúdico e humano já mencionado. Ao que parece, as formas visuais experimentadas por Ono permitem destacar a presença da repetição em uma perspectiva social e antropológica. Por um lado há o destaque do movimentos repetitivos tão básicos quanto os de locomoção, reveladores de nossa condição animal; e por outro há uma inexorável relação de equidade que emerge da dimensão animal, afinal somos seres cujos corpos, ainda que queiramos diferentes, repetem todos o mesmo “modelo”. A repetição dos

86 A primeira edição deste livro-objeto de Ono é de 1964, alguns anos antes de ter experimentado com filmes. A seção dedicada ao cinema é particularmente interessante porque aplica a fórmula das “instruções” ao meio fílmico. São dezenas de instruções de filmes que assemelham-se a micro-roteiros no espírito neo-dadaísta do *Fluxus*.

87 Curiosamente a projeção de Ono era que o cinema dos anos sessenta voltaria a atrair pessoas em cinquenta anos, o que no transporta para o presente momento desta pesquisa – endossando também àquele fenômeno descrito por Meyer (2019) discutido no início do capítulo.

corpos e dos movimentos que executam, levam a crer que a obra seja endereçada à nossa percepção sensorial, contudo não restrita às qualidades formais e abstratas da imagem, mas também dirigida a uma reflexão que abriga questões de intersubjetividade, e as leva para além da discussão de gênero. É nesta fina linha que a obra de Ono se situa, sensibilizando um sujeito-mente provido de olhos e cérebro, tanto quanto um sujeito-corpo provido também de bunda. Este aspecto de intimidade, de proximidade, e de certa maneira frugalidade, permite associar as repetições de Ono com aquelas de Dan Graham, Yvonne Rainer, Meredith Monk, Yayoi Kusama, talvez até Vito Acconci⁸⁸ e outros artistas que se orientaram por princípios formais minimalistas ou conceituais sem suprimir a dimensão física, tátil, corporal – sendo mais carne do que osso. É bem verdade que tratar da dimensão física e corporal não significa ter que necessariamente operar no registro do figurativo e utilizar a imagem do corpo, como no caso de Ono. Veremos que existem outros casos que também são endereçados a esta fina linha corpo-mente, mas que tendem a ser menos figurativos e, portanto, as dimensões físicas passam a ser sugeridas por meio da exploração das qualidades materiais do suporte. Contudo, é preciso ressaltar que a presença do corpo humano “na tela” como o palco formal de discussões sócio-políticas, foi um fator extremamente significativo na produção artística dos “longos anos” e em muitos casos esteve diretamente associada à exploração de processos de repetição. O *aktionismus* vienense dos anos 1960, de Otto Mühl e Günter Brus, é um caso emblemático deste tipo de trabalho, ainda que seu tom seja distinto de Ono. Peter Tscherkassky (2012, p.20-22) argumenta que a “transposição” do espírito radical deste movimento para o cinema, mobilizou nomes como Kurt Kren, Ernst Schimidt Jr., Hans Scheugl e Peter Weibel e marcou profundamente a produção experimental austríaca desde então⁸⁹. Estes realizadores objetivaram explorar o filme em suas qualidades físicas e materiais como uma mediação das performances accionistas, manipulando o suporte fílmico como se fosse ele também um corpo, susceptível às agressivas intervenções comuns ao movimento. A repetição como ênfase da brutalidade e intensificação da força física foi utilizada em filmes como *6/64 O Tannenbaum* (1964) e *10/65 Selbstverstümmelung* (1965) de Kurt Kren, marcando uma produção “violenta e iconoclasta, mas envolvida no pastiche, que inaugurou uma abordagem que ainda desperta controvérsias sobre o papel da auto-mutilação, catarse e nudez na arte.”(REES, 2008, p.64).

Vale lembrar que a presença violenta e explícita do corpo físico na tela e nas performances, somada à manipulação igualmente violenta e física do material fílmico, abriu possibilidades para que se problematizasse a imagem do corpo feminino e o papel da mulher nas artes e na sociedade. Neste sentido, a produção de Valie Export, Moucle Blackout e Linda Christanell, apareceu como mais um passo na direção da desconstrução do corpo fetichizado e reificado, reverberando o que Carolee Schneeman, e também Ana Mendieta, Barbara Kruger, e outras estava fazendo naquele momento em outros contextos. Em muitas

88 Pensemos por exemplo na *Following Piece* de Acconci. Neste curioso trabalho, o artista propunha seguir transeuntes nas ruas de Nova Iorque por algum tempo, criando um efeito de duplicação corporal, como uma espécie de sombra viva. Esta proposta poderia ser considerada uma espécie de repetição (a imitação) e também indicar o componente lúdico, assemelhando-se àquelas brincadeiras infantis que utilizam o mesmo método.

89 Para um exame minucioso histórico crítico do cinema experimental austríaco, *Film Unframed – A History of Austrian Avant-Garde Cinema* (2012) editado por Peter Tscherkassky.

destas artistas nota-se a presença da repetição, ainda no sentido também articulado por Ono, como um expediente de ênfase, reforço e intensidade, útil para a reflexão sobre a arte e seus efeitos políticos e sociais.

1.3.2 Repetições experimentais, processamento

Notemos que, no nível da formal, apenas casos de repetição vinculados à processos de filmagem foram avaliados até aqui. Em Schoenherr ela ocorre nos movimentos de câmera; em Le Grice, na utilização das quatro câmeras; em Ono, na utilização de um mesmo setup; em Potter, na utilização das duas câmeras. Ainda que existam outros níveis de repetição em cada uma destas artistas, é necessário considerá-los como secundários, porquanto são dependentes do nível de captação. Esta perspectiva, contudo, não foi a única. Tal como veremos, a repetição também foi explorada ativamente no nível do processamento, ou seja, na manipulação do suporte fílmico organizando a montagem, os processos de revelação e copiagem, as composições e trucagens, etc.

Tome-se como exemplo *Bardo Follies*, de George Landow – um filme que utiliza repetições de takes idênticos, copiados e multiplicados na mesma composição. Este artista, também conhecido como Owen Land, experimentou com formas de repetição através do processamento do material fílmico, utilizando-a com a ironia e o bom humor característicos dos neo-dadaístas. Le Grice (1977, p. 108) comenta que ele tenha começado a trabalhar com repetições desde 1966, com *Film in which there appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles etc.* (1966), concebido para ser projetado em *loop*. Esta técnica que recentemente tem atraído um número significativo de pesquisadores, porquanto seus princípios são facilmente replicáveis num ambiente digital, será considerada aqui momentaneamente a partir de suas condições materiais. O *loop* nada mais é do que um “laço”, como uma correia de motor, feito de película no caso do cinema, ou de fita magnética no caso da música. Embora remonte às formas precursoras do cinema, como o kinetoscópio de Edison, o uso criativo e crítico dos *loops* caracterizou parte da produção experimental de filmes dos anos aqui em questão. George Landow foi um dos artistas que enxergou neste procedimento um recurso útil para investigar o suporte fílmico de maneira crítica mas ao mesmo tempo lúdica, abrindo um campo de possibilidades até então pouco explorado. Segundo Le Grice (1977, p.112) após a experiência de projeção em *loop* com *Film in which appear...* (1966), o artista norte-americano concebeu *Bardo Follies* (1967) estruturado nas repetições que este procedimento permite. Trata-se de um filme sem aparentemente nenhum “enredo” no sentido convencional do termo, e sua trama é basicamente o processo de manipulação de um material pré-existente, até a sua completa degradação. Este material parece ter sido apropriado por Landow de algum outro filme – na imagem se vê um grupo de pessoas dentro de um barco, cruzando o quadro da esquerda para a direita, do fundo para a frente, num rio que preenche a parte inferior do quadro. No meio do percurso, o grupo nota a presença de uma mulher posicionada na margem esquerda do rio, em meio a algumas plantas e vestida de amarelo. A mulher acena para o grupo, num gesto meio mecânico. A imagem tem um quê de filme caseiro, embora a câmera esteja fixa, e a situação remete àqueles passeios de barco dentro de parques de diversão, onde em cada canto são vistas pequenas atrações que interagem com o público passante. A cena em si dura pouco menos de cinco segundos e são suas repetições que estruturam o filme. Inicialmente a cena (o mesmo take) repete-se cerca de 15 vezes. Depois, a cena é multiplicada por três, que se repetem por mais umas vinte vezes. Em seguida, permanecem apenas

duas das imagens, continuando a repetir. Nota-se que suas repetições começam a apresentar algumas “novidades” – as imagens começam a se desfazer, apresentando manchas e bolhas que sugerem um filme sendo queimado. Da metade do filme em diante apenas as imagens abstratas do filme sendo queimado são apresentadas. A parte final do filme substitui as duas imagens por uma única imagem que preenche a tela. Repetem-se dezenas de vezes os mesmos takes do filme queimando – neste ponto já não há mais qualquer vestígio figurativo impresso na emulsão da película. Há apenas manchas coloridas e bolhas. Finalmente a tela volta a ser dividida, desta vez tomando toda a tela, e uma nova sequência de repetições transcorre. As imagens alternam suas tonalidades – às vezes o quadro da direita é azulado e o da esquerda alaranjado; às vezes, o inverso. As repetições seguem até que toda a emulsão seja queimada e derretida, e apenas a luz da projeção seja visualizada – é assim que acaba o filme.

Em seus aspectos formais, pode-se dizer que o filme utiliza repetições de dois tipos: a repetição dos takes (em *loops*), e a repetição de “quadros” numa mesma imagem. Em relação a este segundo aspecto, é curioso notar que as multiplicações da mesma imagem não obedecem rigorosamente a princípios formais. As repartições dos quadros em Landow não se parecem com àquelas de Le Grice ou Potter, as quais sugerem uma identidade mais vinculada ao *grid*, delimitadas por ângulos retos e com limites bem demarcados. Possivelmente por ocasião da utilização de técnicas de retro-fotografia na impressora óptica, a imagem de *Bardo Follies* é mais irregular, com bordas que denunciam as lentes, a luz da retroprojeção, a atividade do obturador da câmera. O processamento do material por todas estas etapas, confere um aspecto mais arredondado às imagens, por conta de suas bordas extremamente escurecidas. Neste sentido, há um novo aspecto que surge das composições tripartidas e bipartidas de Landow, que é o do “espaço negativo”. Ao contrário da composição que preenche a tela inteira como a de Potter e Le Grice (ou até mesmo Ono), a imagem de *Bardo Follies* não é preenchida pelos quadros, mas ocupada por pequenas esferas que flutuam num espaço vazio negro. É nisto que o filme se afasta da ideia do grid, ainda que mantenha o efeito de multiplicação, e aproxima-se mais das serigrafias de Warhol, onde os limites das imagens são mais irregulares, evidenciando casualmente o emprego das técnicas de execução. Este aspecto mais “artesanal” do filme amplifica a utilização das repetições, conferindo-lhes pequenas variações de posicionamento e foco.

No que diz respeito às repetições dos takes, à luz da utilização dos *loops*, parece evidente que Landow tenha utilizado este processo para exibir as qualidades materiais do suporte (película) e fazê-lo derreter fisicamente. A exibição sucessiva de um mesmo *loop*, devido ao calor da lâmpada de projeção, provavelmente fez com que a imagem fosse desgastada a um ponto tal que sua emulsão derreteu e o celulóide queimou. É curioso notar que a trama do filme, portanto, exhibe basicamente os efeitos da repetição do “idêntico”, do “mesmo. Não é preciso lembrar que a repetição do “mesmo” engendra o “diferente” – o filme repete-se tanto, que se transforma. Tal como será tratado no capítulo 5, o efeito de degradação que constitui a trama do filme, é viabilizado exclusivamente pela possibilidade de repetição mecânica inscrita na lógica de funcionamento do dispositivo cinematográfico. Esta marca fundamental dos meios de

reprodutibilidade, encontra-se presente nos filmes de Landow, tanto quanto nas serigrafias de Warhol, ou em alguns *loops* de LaMonte Young. Curioso notar que, a depender da duração e da intensidade da repetição, a degradação pode culminar na destruição do material processado. A repetição como processo de destruição. Se houvesse portanto que extrairmos o “enredo” de *Bardo Follies* diríamos que é um filme “sobre” o processo que leva da existência ao desaparecimento, ou ainda, da vida à morte (HEIN, 1979, p.324).

A identificação deste vínculo entre repetição e morte, permite que se compreenda melhor o subtexto do filme. Como aponta Sitney (2002, p.391) o título *Bardo Follies* é derivado do Bardo Thodöl (O Livro Tibetano dos Mortos) e sugere que o filme seja tomado como uma espécie de meditação sobre a vida e a morte. Este livro sagrado do budismo tibetano, trata das orientações para os mortos (ou moribundos) que estão no estágio intermediário (o *Bardo*) entre o pós-morte e o renascimento. Estas instruções são feitas para que o morto consiga encontrar a reencarnação adequada ou mesmo encaminhar-se para níveis superiores, superando a degeneração da vida e alcançando a liberdade suprema. Do ponto de vista prático, o livro trata dos diferentes estágios que são experimentados entre a morte e a reencarnação, e pretendem educar o morto acerca das visões que ocorrem neste percurso – diz-se visões porque realmente o livro trata das imagens que aparecem desde o momento quando estamos morrendo até o momento quando estamos nascendo (ou renascendo?) conforme a tradição Mahayana do budismo. Quanto melhor e mais capaz for o morto de compreender e discernir as visões, tanto melhor poderá se sair – e porventura poderá atingir o grau máximo da iluminação, evitando repetitiva degradação do mundo material. Dentro desta lógica, para que a iluminação seja conquistada, é necessário desviar das distrações do percurso e seguir tão somente as boas imagens⁹⁰. É necessário morrer, penetrar no mistério da morte, para superar a condição repetitiva e cíclica da vida. Esta habilidade de desviar do que é engano, falsidade, ilusão, repetição, reflete-se na busca constante em evitar as “*follies*” (distrações, besteiras, vaidades, e toda sorte de coisas que conduzem ao “erro”) do mundo. Neste sentido, o Bardo Thodöl pode ser um livro que trata também da dimensão psicológica humana porque contém uma dimensão aplicável aos vivos, a fim de obter os benefícios da iluminação aqui na terra. Há no livro um convite análogo àquele que faz a terapia psicanalítica, o qual visa investigar as camadas inferiores da consciência (ou superiores) e instruir o sujeito a navegar por elas da melhor maneira possível – seja buscando a iluminação, seja buscando a cura e a sublimação. A analogia entre a vida “espiritual” e a “psicológica” foi grandemente elaborada por Carl Jung (1998, p.67), que tratou do Bardo Thodöl como um livro de grande relevância para a teoria da psicanálise, porquanto suas descrições minuciosas dos diferentes estágios da vida pré e pós-morte encontram conexões com os níveis descritos por seu mestre Freud acerca da formação da psique humana. Porém o método de Freud, segundo Jung, permaneceu limitado a apenas um dos muitos *bardos* relatados no livro (o *Bardo Sidpa*) – relegando ao inconsciente qualidades fundamentalmente vinculadas às problemáticas de identidade e sexualidade

90 O livro trata de cores e formas abstratas, formações de mandalas e padrões de repetição (Cf. JUNG, 1998, p.66) é neste sentido que têm sido interpretado o filme de Landow – uma espécie de tradução destas visões em sua parte final, quando as imagens já são completamente abstratas e o filme está com sua emulsão quase totalmente derretida.

cujas origens mais remotas esbarram na vida intrauterina. Ignorando as outras camadas da vida psíquica, importantíssimas para a compreensão budista, o psiquismo freudiano havia se recusado a ir além da vida biológica, ainda que Freud tenha ensaiado em sua metapsicologia um passo adiante, impregnando o inconsciente de uma névoa obscura que apenas a racionalidade do discurso seria capaz de dissolver. Numa postura mais “humilde” e menos egocêntrica, a perspectiva tibetana aponta para as coisas que podem ser compreendidas pelo conhecimento racional, mas também àquelas que não podem ser – e nisto está a curiosidade do texto sagrado. Como uma terapêutica educativa, o *Bardo Thodöl* também busca educar os sentidos do espírito e torná-lo sensível às imagens que aparecerão no percurso de repetição (renascimento). Este parece ser o subtexto mais importante do filme de Landow. O uso que o artista faz das potencialidades do meio cinematográfico (a degradação do material pela exploração dos *loops*) indica metaforicamente o funcionamento do ciclo da vida e morte, mobilizado por repetições tal como compreendido pela perspectiva budista. Mas esta articulação entre a repetição no filme e o conceito de repetição da vida, não é a única possível – há conexões entre a prática ritual contida no livro sagrado e as repetições mecânicas empregadas por Landow. Neste sentido, a utilização dos *loops* na parte inicial do filme evoca a regularidade das palavras que o *Bardo Thodöl*, no Primeiro Livro, orienta serem repetidas quando o indivíduo está prestes a morrer (chama-se este processo de “confrontação”), facilitando seu ingresso num estado inicial do percurso -

as pessoas comuns chamam-no de estado no qual o princípio de consciência desmaiou. Duração deste estado é incerta [...] Na confrontação, a repetição das palavras dirigidas ao falecido deve persistir até que um líquido amarelado comece a aparecer de várias aberturas dos órgãos físicos do falecido [...] (EVANS-WENTZ; OLIVEIRA, p.225, 1998)

Soa plausível a analogia entre a repetição da imagem inicial do filme e a repetição das palavras do *Bardo Thodöl*, ambas as durações são incertas e dão sequência à liberação de substâncias que deflagram o processo de “decomposição” física da matéria em questão. Haveriam, portanto, equivalências entre o processo ritual descrito no livro e a estrutura repetitiva do filme, tanto quanto correspondências entre o conteúdo metafísico do texto e a trama do filme. Contudo, esta interpretação de *Bardo Follies* como uma espécie de metáfora intencional da espiritualidade budista, tal como sugerida por Sitney (2002) e Vogel (2005), não parece completa. Em suas memórias, Landow (2005) indica uma abordagem menos espiritualista e muito mais convencional da criação da obra. Neste relato, ele revela que a ideia do filme teria surgido na ocasião em que, lanchando num *automat* de Nova Iorque, um de seus amigos artistas teria feito uma piada que juntava sanduíche de alho, LSD e o *Bardo Thodöl*, livro que ele desconhecia até então. Alguns meses depois de ter consultado o livro e não ter encontrado nada vinculado a sanduíches de alho nem qualquer conexão com o LSD, uma ideia lhe veio à mente ao olhar para o bar em frente a seu apartamento, o

*Sammy's Bowery Follies*⁹¹. Embora não desvende mais nenhum detalhe a respeito da feitura da obra em si, ou qual teria sido o conteúdo daquela “ideia”, há implícito em seus comentários um tom ambíguo que relativiza a espiritualidade aludida no título, afirmando uma atitude irônica e debochada, mas ao mesmo tempo séria e profunda ao trazer para o contexto do “bardo” as “follies” do mundo real. Este tom de ambiguidade permeou grande parte de sua obra e nos permite identificá-lo como um daqueles artistas ávidos por integrar aspectos contraditórios da cultura humana com humor e sagacidade. No caso de *Bardo Follies*, trata-se da articulação da espiritualidade oriental com a banalidade da cultura de consumo, na tentativa de desvendar o nirvana dentro das cenas mais triviais da sociedade moderna – como a própria escolha da imagem que abre filme sugere. Este tom ambíguo e iconoclasta, que aproxima os opostos “high and low culture” já lembrado por Jameson (1985), aproxima Landow dos neo-dadaístas tanto quanto de alguns poetas beat, como os personagens de “Vagabundos Iluminados” (1958) Jack Kerouac narra e comenta⁹². Neles, o “sagrado” e o “profano” se misturam mas não percorrem as mesmas vias da transgressão como o *aktionismus* vienense, nem ataca da mesma maneira questões morais da sociedade como os exemplos mencionados anteriormente. Na perspectiva destes artistas há menos ênfase do corpo como sujeito social e político, e mais como condição existencial – o corpo como projeção material e real da consciência. É preciso lembrar que a problematização da expansão da consciência foi um dos aspectos centrais da cultura dos anos em questão, sobretudo pela ocasião da descoberta de novas drogas psicotrópicas e popularização de alucinógenos, como assinala em seu interessante trabalho Jay Stevens (1998)⁹³. Embora seja inegável o papel destes meios alternativos de expansão da consciência para a criação artística⁹⁴, no caso de Landow esta asserção é menos evidente. Ao que parece, o artista sempre adotou uma postura crítica em relação a estes temas, deixando em aberto o significado de suas obras em conexão tanto com as drogas quanto com a espiritualidade. Neste sentido, pode-se dizer que, se o filme alude a tais efeitos de expansão da consciência, ele o faz como resultado do trabalho estético, e é nisto que seu uso de processos repetitivos se destaca. No caso de *Bardo Follies*, parece bastante clara a correspondência causal

91 O *Sammy's Bowery Follies* era um bar-restaurant muito conhecido em Nova Iorque, como uma espécie de reduto artístico e boêmio, local onde dançarinos, atores, comediantes, músicos e diretores saíam para beber e passar longas madrugadas. O local foi fechado no início dos anos 1970.

92 Alguns dos personagens deste romance auto-biográfico: Allen Ginsberg, Gary Snyder, Michael McClure, etc. Poetas marcados profundamente pela absorção de conteúdos da espiritualidade oriental, budista, zen-budista, taoísta, tibetana, etc.

93 A pesquisa de Jay Stevens (1998) documenta o impacto do LSD na sociedade estadunidense dos anos sessenta. Esta nova droga representou ao mesmo tempo uma ameaça à coesão social, mas também uma possibilidade revolucionária para médicos, intelectuais e artistas – de Timothy Leary a Cary Grant. Stevens argumenta que a mistura do ácido lisérgico a um contexto de profundas transformações institucionais, sociais e culturais (com destaque à incorporação de religiões orientais), teve resultados paradoxais. Alguns destes resultados podem ser avaliados pelo que Gene Youngblood (1970) chamou de “expanded cinema”. Em tom apologético, ele relata experiências em forma de filme realizadas na intersecção da psicodelia com a espiritualidade oriental, constituindo um campo de “expansão de consciência” definido por artistas como Jordan Belson, John Whitney, Stan VanDerBeek, etc.

94 As marcas e vínculos entre as drogas e a expansão da consciência no contexto das artes, ou ainda do cinema, ainda permanecem visíveis. Tome-se como exemplo *Enter the Void* (2009) de Gaspar Noé, filme que tematiza o uso de psicotrópicos num enredo orientado pelos estágios narrados no *Bardo Thodöl*, mencionado por Noé como a base de construção de sua experiência fílmico-metafísica.

entre as repetições e a transformação do material fílmico, encaminhando a ideia da transgressão (e consequentemente expansão) da materialidade através de sua repetição intensa e contínua. Entrevistas assinalam que a preocupação com este recurso era uma realidade na poética de Landow. Para ele, a repetição poderia ser uma armadilha na criação artística, mas também uma potente ferramenta capaz, inclusive, de viabilizar uma compreensão melhor sobre a vida e a existência, “ampliando a capacidade do indivíduo de perceber a realidade, suas estruturas e seus processos” (LANDOW *apud* MACDONALD, 2008, p.310). Este processo, comum às artes de matriz temporal como a música e a poesia, detém algo de especial até mesmo para o artista na execução da obra:

I think all filmmakers have a built up kind of relationship with repetition, and musicians too, anyone who is involved in recording some kind of time-art and then having to play it back and then change it, so you start listening to or looking at the same thing again and again many, many times and I think when you do that certain things happen, you experience totally new awarenesses that you might not have had by just the first experience, so [...] repetition is a sort of technique that someone can use in their life [...] to create a certain kind of awareness about reality, say a perceptual tune-up, [...] so a film might force an audience member to experience that with the idea that maybe he will learn something about what he is seeing by that constant repetition.⁹⁵ (LANDOW *apud* MACDONALD, 2008, p.310)

No caso de *Bardo Follies*, talvez, este processo de “compreensão” viabilizado pelas repetições se dê na dimensão da experiência da destruição. Em um nível metafórico mas também concreto, o uso da repetição no filme pode implicar a auto-destruição, a dissolução, o desaparecimento – substantivos que se aglutinam naquilo que nomeamos por “morte”. O tema da morte volta à tona novamente, e é mais uma razão para mantê-lo em suspenso, a fim de ser retomado mais adiante. Por ora convém apenas ressaltar, contudo, que o modo como Landow usa as repetições como um recurso para sugerir o desgaste, a degradação e a destruição do material fílmico (evocando a morte) ocorre no sentido contrário àquele descrito originalmente no *Bardo Thodöl*. Jung (1998) destaca que esta leitura “às avessas” é uma característica da mentalidade ocidental, que se recusa a compreender a estrutura circular sugerida do livro. Tal como esclarece, a ideia contida neste texto sagrado inverte a sequência lógica ocidental ao colocar a etapa mais elevada, a iluminação, logo no início do livro, e terminar com a fase menos elevada, a gestação do novo ser. A progressão típica de uma trajetória heróica, que leva da queda à ascensão, é invertida – e passa-se de uma experiência que começa na abstração e no imaterial, e termina com o concreto e material. Aplicado ao filme de Landow, este percurso significaria começá-lo na metade, a meio caminho da dissolução

95 “Eu creio que todos os cineastas desenvolveram um tipo de relacionamento com a repetição, e músicos também, qualquer um que esteja envolvido com algum tipo de gravação de arte-temporal e que depois tenha que manipular este material, você começa ouvindo ou olhando para a mesma coisa, várias e várias vezes, e eu acho que quando você faz isso algumas coisas começam a acontecer, você experimenta uma nova consciência que talvez não tenha tido com apenas a primeira experiência, então [...] a repetição é uma espécie de técnica que pode-se usar na vida [...] para criar uma certa consciência da realidade, tipo uma percepção mais aguçada [...] então um filme possivelmente force um espectador a aderir à ideia de que ele talvez aprenda alguma coisa sobre o que ele está vendo através daquela constante repetição.” (tradução nossa)

da imagem; e terminá-lo no começo, onde a imagem ainda não sofreu degradação. Nota-se que o percurso adotado pelo artista, ainda que estruturado na ideia da repetição, mantém uma linearidade causal e indicativa da progressão do figurativo para o abstrato, do mundano para o espiritual, da vida para a morte, do “pior para o melhor”. Isso possivelmente indica a estruturação do discurso de Landow, embora aludindo à espiritualidade oriental, dentro das bases psíquicas do ocidente – evitando o passo metafísico que Jung cobrava de Freud. Ainda assim, o filme de Landow parece ser um excelente exemplo da utilização da repetição como um princípio formal, encaminhando no contexto experimental um exercício meditativo acerca da degeneração da matéria.

É importante lembrar que a exploração com as repetições não foi uma ideia deliberada dos artistas, mas uma possibilidade apresentada dentro do dispositivo cinematográfico. Malcolm Le Grice ressalta esta condição material dos *loops* indicando que, além de Landow, Joyce Wieland, Bruce Conner, Birgit e Wilhelm Hein e Peter Gidal, também utilizaram o mesmo recurso como o foco de suas explorações. Para ele, estes artistas utilizaram a repetição como recurso para explorar a dinâmica e o ritmo do filme, sendo um procedimento de criação basicamente restrito à montagem. O caso mais emblemático neste campo é o de Bruce Conner, artista norte-americano que havia começado a experimentar com cinema desde a década de 1950 e que poderia ser colocado como uma espécie de precursor da utilização dos *found-footage*. Como avalia Sitney (2001, p.312) sua obra é marcada pela apropriação de materiais característicos dos meios de comunicação em massa, refletindo uma atitude irônica quanto às contradições da sociedade de consumo no capitalismo avançado, situando-o na mesma linhagem de James Broughton, Christopher McLaine, Ron Rice e de outros artistas pop (KASE, 2009, p.221). Em filmes como *Report* (1967) Conner constrói uma narrativa cujo final já é conhecido desde o começo – o assassinato do presidente John Kennedy em 1963. Utilizando fragmentos de reportagens e coberturas jornalísticas, ele potencializa o evento utilizando principalmente repetições dos mesmos takes. Apesar de não se resumir a repetições, *Report* é um bom exemplo daquilo que Le Grice chama atenção acerca do aspecto rítmico. Logo na abertura, o filme exhibe por cerca de dez vezes o mesmo plano onde se vê o carro no qual Kennedy e sua esposa estão desfilando e, como se sabe, no qual ele foi morto. As repetições são quase idênticas e há uma certa variabilidade nos pontos de entrada e de saída, mas a integridade do movimento de câmera (pan lateral, da direita para esquerda) é mantida. Estas repetições parecem bloquear a continuidade que o movimento de câmera e do carro sugerem, constituindo uma recurso para acumular uma energia (emocional e cinética) que será liberada apenas na parte final do filme. Este recurso é utilizado novamente mais adiante quando, após termos ouvido a narração de rádio que comenta o acontecimento na íntegra (nesta sequência Conner utiliza o procedimento de *flicagem* – a tela permanece sem qualquer imagem figurativa), vemos a mesma cena repetir-se por mais umas dezoito vezes. Contudo, desta vez, a montagem opera sob uma outra lógica. Ao contrário das repetições iniciais, em que o movimento de câmera é preservado, nesta outra sequência Conner utiliza a repetição como um meio para criar tensão e antecipação. Repete-se a mesma cena, aumentando o ponto de saída e reduzindo o ponto de entrada. O efeito ainda é o da repetição, mas de uma repetição que “avança”.

Assim, ainda que “engasgada”, a cena transcorre até que o carro sai de cena, sugerindo o momento onde Kennedy é baleado e morto. Apesar de serem formalmente diferentes, as duas sequências utilizam a repetição guiadas por princípios rítmicos. Considerando a publicidade que o evento teve e a qualidade das imagens jornalísticas utilizadas, é certo que Conner não tenha se preocupado em contar os acontecimentos como uma reportagem ou um filme de ficção. De saída, o espectador já sabe o que acontecerá com aquele casal no carro. O que resta, portanto é a construção do clímax – e é nisto que as repetições parecem servir a Conner, portanto, como um recurso expressivo que constrói a expectativa de uma resolução já conhecida, como aponta Dvoskin (1975, p.193). Vale notar que esta “resolução” não é apresentada documentalmente. Conner apresenta a cena do tiro através do comentário do jornalista que ouvimos enquanto a tela pisca, e posteriormente através de uma montagem frenética de trechos de propagandas de eletrodomésticos, filmes científicos e institucionais, reportagens de guerra, de touradas espanholas, de eventos esportivos, etc; ressaltando as habilidades de Connor como montador atento às qualidades rítmicas e visuais da imagem cinematográfica. Se por um lado estas sequências frenéticas que misturam um material absolutamente heterogêneo (como num efeito *zapping* de televisão, o veículo de origem destas imagens) comentam a intensidade do assassinato guiadas mais por associações semânticas; por outro, esta intensidade é construída pelas repetições do mesmo material, sob uma lógica menos semântica e mais visual. Ambas, é verdade, articulam-se por uma rítmica que ordena o *crescendo* e que culmina num frenesi. Há nesta obra de Conner, com em outras do mesmo período⁹⁶, a marca desta rítmica como um método de investigação da história que, contudo, não ambiciona ser decisiva ou totalitária, mas irônica e crítica.

Como sugere Carlos Kase (2009, p. 220) as obras de Conner revelam uma ansiedade contextual, atacando estruturas de controle e de repressão, mas ainda assim permanecendo indecisivas e ambivalentes. O que sobra, segundo o pesquisador, é a reificação do evento, transformado e saturado pelas repetições da televisão, que mistura tudo sem lógica e sentido com o intuito de criar uma demanda infinita por imagens novas, brutais, engraçadas, eróticas, intensas. Conner estava atento a isso, e o uso que fez da repetição confirma sua habilidade em captar esta nova sensibilidade, avançando na constituição de uma poética da repetição, não sem ironia e crítica. Note-se que, após a sequência intensa, frenética e repetitiva que encerra *Report* consumando a execução do presidente, Conner “troca de canal” para deixar apenas o trecho final de uma propaganda da IBM onde se vê uma operadora pressionar uma tecla onde se lê: VENDER. Afinal de contas, imagens são mercadorias e, como tais, são reproduzidas e repetidas na mesma proporção que o capital e seu espetáculo necessitam.

Se o ritmo de Conner é guiado menos por uma exploração da percepção visual do que pelas emoções e sensações que o material utilizado evoca (a cena de um presidente sendo assassinado⁹⁷), Le Grice (1977, p.110) destaca o trabalho do casal alemão Birgit e Wilhelm Hein, *Work in progress – Part 6*,

96 Obras que também utilizaram repetições do mesmo tipo são *Looking Glass* (1964), *Breakaway* (1968) e *Marilyn Times Five* (1968-73), ambas problematizam a questão do olhar, do erotismo e do excesso como uma das raízes dos meios de comunicação de massa.

97 Para Curtis (1971, p.158) as repetições de *Report* “transformam uma simples e inocente cena em uma ameaça facista”

Reel A (1969) e o seu próprio *Little Dog for Roger* (1967) como exemplos de uma outra perspectiva na utilização formalista de *loops*. Para o artista, estes casos diferem de Conner pela abordagem da repetição e do ritmo como meios de investigação das propriedades materiais do dispositivo, independentemente de seus “conteúdos”. No caso do filme alemão, as repetições são utilizadas como meio de compor e decompor o movimento da imagem cinematográfica. Le Grice destaca a importância que a impressora ótica, aparelho que tornou possível experimentar com a retrofotografia e com manipulações diretamente na película (alterações de velocidade, loops, interferências gráficas, etc.), teve na poética deste casal. Munidos deste equipamento, puderam explorar repetições sucessivas, congelando e reconstituindo o movimento em variadas velocidades, refutando a crítica feita pelo italiano Anton Bragaglia de que o cinema “não analisava o movimento” mas o estilhaçava na sequência linear da película e apenas reconstituía fragmentos de sua realidade original ao invés de sintetizá-los verdadeiramente – como argumentava fazer a *fotodinamismo*. (FABRIS, 2004, p.61). Para Le Grice, este filme não apenas contradiz as críticas do futurista, como também indicam a possibilidade do cinema em sintetizar criativamente o movimento, revelando uma experiência particular ao cinema. As repetições são parte fundante desta experiência.

Num caminho análogo, Le Grice argumenta ter criado seu *Little Dog for Roger* como um exercício de análise do movimento à luz das condições de percepção convencionadas no cinema. As alterações de velocidade, o congelamento da imagem e sobretudo as repetições destes processos, permitem ao espectador acompanhar a formação da impressão do movimento no acelerar e desacelerar da máquina, possivelmente desvendando um pouco da “mágica” do cinema. A seção inicial do filme é onde melhor se percebe a utilização dos *loops* como meios de análise. Nela, Le Grice utiliza o excerto de um filme caseiro⁹⁸, no qual um pequeno cachorro corre num gramado, aparentemente em círculos (CURTIS, 2007, p.165). A pequena corrida transforma-se no material de análise, repetida exaustivamente, mas não sem variação. Considerando as técnicas empregadas na impressora ótica, nota-se que o mesmo trecho da película é projetado e filmado sucessivas vezes, portanto em momentos diferentes. Como o próprio Le Grice (2015, p.220) esclarece, devido à natureza artesanal e pouco precisa do equipamento utilizado, o posicionamento da película varia sempre um pouco, e já não é possível dizer que se trata de uma repetição idêntica. Como registro de um processo de análise manual, estas repetições são menos expressivas no sentido do conteúdo que veiculam, como em Conner; mas são *mais* expressivas do que ele, como registro de um gesto performático e maquínico, que manipula, rebobina, pausa, mexe e remexe o mesmo trecho de película. Tais “gestos” performados na interface da máquina, marcaram a poética de Le Grice em filmes como *Berlin Horse* (1970) e *Spot the Microdot* (1972), tanto quanto em obras de Ken Jacobs e Lis Rhodes, por exemplo. Estes artistas, que abriram um novo capítulo na história dos filmes experimentais, ensejaram a expansão do cinema concentrando seus gestos criadores no evento da projeção⁹⁹. Embora *Little Dog* não seja um caso

98 David Curtis (2007) esclarece que Le Grice utilizou um pequeno filme caseiro, filmado por seu pai; a bitola de 9.5mm permite que vejamos mais do que o fotograma, ou seja, que vejamos a película em dimensão reduzida, visualizando a sequência de fotogramas, suas divisões, as perfurações laterais, etc.

99 Para um exame mais aprofundado sobre o *expanded cinema* Jackie Hatfield (2015, p.237) aponta para o seminal *Expanded Cinema* de Gene Youngblood (1970), historicamente como um sintetizador dos conceitos e das práticas

típico do *expanded cinema*, existem traços na maneira pela qual manipula o mesmo trecho repetido do filme que levam a pensar nos mesmos ritmos e gestos que os filmes de Rhodes e Jacobs apresentam. Os efeitos destas manipulações não são apenas o desvendamento dos processos que ocorrem na síntese do movimento dentro do projetor-câmera, mas também a revelação da importância que tensão entre repetição-variação tem para que o fenômeno cinematográfico da imagem em movimento se concretize.

Convém ressaltar que tanto no casal Hein quanto em Le Grice, não há o subtexto político ou social de Conner. Ao contrário do norte-americano, ambos os casos utilizam as imagens como veículos de revelação da qualidade material do suporte. Seu interesse é menos o que está inscrito nos fotogramas e mais onde estes fotogramas estão inscritos. Seu material de análise é menos as imagens que estão impressas na película, e mais a película onde estão impressas as imagens. É como se eles dessem um passo para trás do suporte e exibissem o processo pelo qual ele é projetado/apresentado. O campo da imagem é menos o quadro da câmera, e mais a janela da projeção/impressão. Este recuo é evidenciado pela exibição da sequência de fotogramas diretamente na “tela” (que em última análise é um outro fotograma), tornando-se visíveis as perfurações laterais da película, suas bordas, suas irregularidades, etc. O que lhes interessa é a superfície do suporte, sua textura, espessura; e por isso repete-se – como estratégia de análise, como pesquisa. Por isso, trata-se menos da repetição *da imagem* (Conner), do que a repetição *na imagem* (Le Grice e Hein). No primeiro caso, a repetição da cena do carro presidencial cruzando o quadro, não revela a natureza *da imagem*, mas parece querer revelar a natureza do acontecimento. No segundo caso, a repetição da cena do cachorro não revela a natureza do acontecimento, mas a natureza *da imagem* deste acontecimento. Se no primeiro caso Conner opera na lógica de exibição do evento através do olhar da câmera, no segundo caso opera-se na lógica de exibição do suporte através do olhar do projetor-impressora – é como se víssemos através de duas janelas: a janela que se abre para o mundo, e a janela que se abre para esta janela (que se abre para o mundo).

Se por um lado as repetições de Potter, Le Grice e Schoenherr sempre incorporam diferenças através de variações ou permutações - porque afinal suas repetições encontram-se no nível da captação; e se as repetições de Landow, Conner, dos Hein, ainda que trabalhadas no nível do processamento (montagem e impressora óptica) e apesar de utilizarem materiais que, em tese, poderiam ser considerados idênticos, de uma forma ou de outra acabam encaminhando processos de diferenciação, convém destacar obras nas quais a variação parece estar ausente, ao menos do ponto de vista de sua composição. Trata-se também de uma exploração no nível do processamento das imagens, como em em Conner e Hein, contudo sem apresentar as variações expressivas ou analíticas destes artistas, constituindo uma espécie de “exemplo máximo” da repetição no cinema, como sugere Tilman Baumgärtel (2016, p.168).

que haviam se desenvolvido até então. Em resumo, trata-se de uma perspectiva do cinema que pretendeu ampliar as possibilidades do evento cinematográfico, explorando formas alternativas de projeção dissociadas da tela única e do espectador imobilizado na sala escura. Muito tem se escrito a respeito destas práticas que, embora possam remontar conceitualmente às vanguardas históricas, obtiveram maior atenção nos anos 1960 e 1970, e pavimentaram o caminho para o “cinema de exposição” como indica o trabalho de Andrew Uroskie (2014) Erika Balsom (2013), Tania Leighton (2008) etc.

Tome-se como exemplo *Wolkenkratzer 12x* (1965) de Peter Roehr. Um dos pouquíssimos filmes preservados deste artista alemão, revela sua obsessão por repetições idênticas, maquinais, mecânicas. O filme inicia com um plano *contra-plongée* apontado para o céu, ligeiramente direcionado para à direita onde se vêem enormes edifícios. Há um pequeno movimento de câmera que permite que a luz do sol refletida nas janelas do principal edifício torne-se mais forte, gerando um *flare* no centro da tela. No ponto de intensidade máxima do *flare*, executa-se uma fusão, dando sequência ao próximo plano, muito parecido com o anterior. Com a câmera apontada ligeiramente para a esquerda, novos edifícios são vistos contra o céu claro e bem iluminado. Há um fade-out de no máximo oito fotogramas. Imediatamente após o fade, a mesma sequência (dois planos que, juntos, duram uns 3 segundos) repete-se por doze vezes – e o filme acaba. Há uma trilha sonora que acompanha o filme, e que tende a guiar as repetições. Esta trilha segue a mesma lógica das imagens, e dura o tempo exato da sequência visual, ou seja, cobre os dois planos. Trata-se de uma melodia tocada por um saxofone (ou clarinete) com acompanhamento de cordas, cuja duração musical parece ser de apenas um compasso. Esta *loop* musical está em sincronia com o *loop* visual. Não é possível saber se são as imagens ou a música que ditam a duração da sequência, uma vez que o ponto de início e de término são escolhidos de maneira que não se perceba muito bem o corte, ou a divisão entre eles. Produz-se um efeito de “continuidade” que torna a experiência de ver e ouvir o filme, uma experiência cíclica. É verdade que não se trata de um “*loop* perfeito”, um *loop* contínuo¹⁰⁰, uma vez que é possível identificar um começo e um fim. Mas, na medida em que as repetições acontecem, estes limites começam a se diluir e já não se apreende mais as sequências (*loops*) de maneira isolada, mas de forma integral, como constituíssem uma sequência maior e única, que resiste ser terminada. Esta sensação de continuidade, de infinitude, de algo que parece querer voltar a repetir-se indefinidamente, constitui um dos focos da poética de Roehr.

Utilizando materiais publicitários, o artista alemão produziu uma série de obras que se amparavam neste mesmo princípio de repetição¹⁰¹. No caso de *Wolkenkratzer* o aspecto comercial do material é bastante evidente - são imagens e sons familiares a qualquer um que tenha contato com o que se veicula em massa. Ao que parece, trata-se da apropriação de algum comercial de banco, ou de empresas do setor financeiro – os prédios evocam Wall Street. Os movimentos de câmera fluidos e suaves, os planos grandiosos, o *flare*, a melodia facilmente assimilável, o arranjo “neo-clássico”, são marcas de um material típico da cultura do capitalismo avançado - consumo, excesso e repetição. O que chama atenção no filme de Roehr, contudo, é que suas repetições não são agressivas e nem críticas. Por outro lado, não parece também que sua intenção seja uma investigação auto-reflexiva no mesmo sentido de Le Grice e Hein. E

100 Um “*loop contínuo*” seria aquele em que a parte final e a inicial coincidem. Este tipo de *loop* é mais comuns no campo da música, dos desenhos animados, e mais recentemente nos *gifs*. As tecnologias digitais são particularmente propícias a este tipo de *loop* porquanto independe de estruturas mecânicas, físicas, e opera na lógica de uma temporalidade virtual, como falam Albert Alcoz (2018) , John R. Green (2012) e Tilman Baumgärtel (2016)

101 Consta em seu arquivo no MMK (Museum für Moderne Kunst Frankfurt Am Main) que existam cerca de 20 filmes produzidos pelo artista entre 1965 e 1966. Renate Wiehager (2017) destaca filmes como *Haare 14x* (1965) – comercial de secador de cabelo, utilizando a imagem típica de uma mulher loira secando seus cabelos; *Tunnel 11x* – comercial de carro, utilizando a imagem do carro acelerando dentro de um túnel; *Gulf II 9x* – comercial da empresa Gulf, utilizado a animação da logomarca no centro da tela.

nem mesmo parece que ele esteja trabalhando seu material em vias de ressaltar suas potencialidades formais e abstratas. Há um curioso magnetismo das repetições em Roehr que escapa a uma interpretação *a priori*. São repetições literais, curtas, sucessivas, sem interrupção e sem interferências.

Renate Wiehager (2017) nota que Roehr havia despertado para o uso da repetição como um expediente formal desde o final dos anos 1950, ainda sem tomar conhecimento da produção de um artista com o qual anos depois viria ser comparado - Andy Warhol¹⁰². A proximidade entre os dois artistas é notável, tanto pelo uso da repetição seriada quanto pela exploração deste princípio em diferentes meios. De acordo com Baumgärtel (2016, p. 171) Roehr havia iniciado suas experiências com a repetição por meio de colagens e *assemblages*, e mais tarde derivando para composições tipográficas. Seguindo os mesmos princípios, apropriou-se nas obras iniciais de objetos comuns - em geral àqueles que denotavam serialidade implícita em seu uso, como botões, selos postais, tachinhas, pregos, etc. - e os dispôs em painéis. A organização destes objetos, como em Warhol, Martin e todos os que utilizaram o *grid*, respeita intervalos regulares, acompanhando o formato do próprio painel - geralmente retangulares. Tais procedimentos passaram a ser experimentados, em um segundo momento, com materiais sonoros. Baumgärtel (2016, p. conta que desde cedo Roehr havia demonstrado intenções de trabalhar com sons, ciente das possibilidades de se construir música utilizando ruídos, como já faziam Schaeffer e Stockhausen. A partir de 1964, passou a utilizar a fita magnética como um novo meio de criação, gravando a programação de rádio e posteriormente criando *loops* com trechos cuidadosamente escolhidos de propagandas e notícias. Os *Tonmontagen* (montagens sonoras) obedecem exatamente aos mesmos princípios avaliados em *Wolkenkratzer*. São repetições idênticas, sem qualquer efeito que não sequenciamento de uma mesmo trecho musical ou de uma mesma frase. Curioso notar que a maioria destas montagens sonoras utilizam trechos de falas e portanto se organizam segundo princípios da linguagem verbal, ainda que sem concentração semântica. São excertos de notícias, *jingles*, propagandas onde a voz humana protagoniza. As repetições são exatas, consecutivas, e as durações de cada montagem varia entre um e dois minutos e meio. Em certo sentido, lembram as experiências que Steve Reich fazia concomitantemente nos Estados Unidos, utilizando trechos de falas e discursos para construir peças musicais. Contudo, é evidente que a problemática da repetição do discurso verbal foi investigada por Reich no nível sônico, ou seja, da materialidade do fenômeno sonoro, concentrando sua atenção nos efeitos de *phasing*. No caso de Roehr, as repetições não têm a preocupação de refletir sobre as qualidades sonoras do material, mas de experimentar a dissolução de um material sonoro.

A utilização do cinema veio em conjunto com o som. Baumgärtel (2016, p.171) indica que Roehr tenha realizado entre 1965 e 1966 cerca de vinte filmes, todos eles mais ou menos respeitando os mesmos princípios. Em geral foram todos feitos a partir de materiais publicitários possivelmente disponibilizados por Paul Maenz - um importante galerista alemão que, na época, trabalhava em uma agência de publicidade em

102 A obra de Roehr só obteve um relativo sucesso durante a exposição *Serielle Formationen* em Frankfurt em 1967, onde participaram Frank Stella, Hans Haacke, Christo, Jan Dibbets, e outros representantes europeus da arte serial (BAUMGÄRTEL, 2016, p.162). Esta exposição foi organizada por Paul Maentz com auxílio do próprio Roehr.

Nova Iorque. Segundo Baumgärtel (ibid, p. 172) Maenz, que também era namorado do artista, teria sido o responsável por fornecer a Roehr o material para a construção de seus filmes, enviando de Nova Iorque para Frankfurt rolos dos filmes que já haviam sido exibidos nas redes americanas e que não tinham mais utilidade. O fato mais importante é que Maenz enviava dezenas de rolos de um mesmo filme a Roehr, devido ao grande número de cópias que geralmente um filme publicitário deve ter, a fim de suprir o grande número de emissoras. Munido de dezenas de cópias de um mesmo filme, Roehr pôde criar suas experiências e, o mais importante, explorar os princípios de repetição. É possível que, por desconhecer os meios técnicos de montagem¹⁰³ e por não possuir equipamentos como a impressora óptica, Roehr tenha utilizado as repetições da maneira mais “simples” possível – repetindo um mesmo trecho, tal como num *loop*, sem interferir no material original. Este encaminhamento objetivo, econômico e simples, é o que permitiu colocá-lo como um minimalista, ou como um herdeiro do ZERO¹⁰⁴. Em notas de trabalho de 1965, durante a produção de suas áudio-montagens e filme-montagens, o artista registra que a repetição ordenada das coisas no tempo ou no espaço, permitia fazer com que algumas propriedades que lhe pareciam invisíveis num primeiro momento, serem reveladas (BAUMGÄRTEL, 2016, p.169). Não é preciso reforçar que esta compreensão ecoa o modelo de “uma coisa após a outra” pretendido por Donald Judd no contexto da produção minimalista – mas também, na direção do ZERO, a possibilidade de uma revelação crítica da cultura pós-industrial, que já apresentava o esgotamento da produção seriada em massa e ensaiava a migração para uma alternativa mais “abstrata” do capitalismo, mais financeira, imaterial, trans-histórico. Esta postura crítica, contudo, não pode ser dissociada de um caráter irônico porquanto suas obras demonstram preocupações formalistas, e não deixam totalmente claro as reais intenções por detrás dos processos escolhidos – algo que nos leva a pensar na figura de Warhol. De qualquer maneira, Roehr evoca Warhol tanto quanto Judd, ou Otto Piene, confiando na arte como meio de acesso aos materiais mais comuns, ao ponto de transformar nossa percepção e de invocar forças incomuns, mais próximas da natureza do que da indústria.

Entretanto, o aspecto “frio, objetivo e regular” das repetições de Roehr é o que poderia diferenciá-lo de Warhol. Embora ambos utilizem a repetição seriada, e articulem processos repetitivos através da utilização de meios e processos típicos dos veículos de comunicação em massa, as repetições de Warhol sempre guardam um traço diferencial, enquanto as de Roehr mantêm os vestígios de diferença apagados. Isso poderia ser tomado como uma diferença causada pelo emprego de técnicas distintas – enquanto a

103 Baumgärtel (2016, p. 166) indica que Roehr não sabia operar nem equipamentos de cinema nem de áudio, sendo necessário sempre a presença de um operador capaz de executar suas ideias. No arquivo de Roehr no MMK, existem dezenas de cartas e anotações nas quais é possível compreender um pouco do método que utilizava para conceber seus filmes. Além de anotações das ideias sobre as obras, há indicações feitas para o montador responsável em cortar os trechos escolhidos e repetir o mesmo procedimento de acordo com o número de cópias disponíveis daquele filme em questão.

104 ZERO foi um grupo de arte alemão sediado em Düsseldorf, que atuou entre 1958 e 1966. Reuniu nomes como Otto Piene, Heinz Mack, e se conectou com Yves Klein, Piero Manzoni, Lucio Fontana, Jean Tinguely, e outros representantes do “neo-dadaísmo” emergente no pós-guerra em diferentes partes da Europa. Estes artistas ambicionavam, por diferentes meios, uma espécie de re-início, recomeço - o próprio nome ZERO reflete esta condição, como uma “zona de silêncio e de puras possibilidades para um novo começo”. O resgate das vanguardas do início do século XX, principalmente do dadaísmo, definiu uma tendência geral observada em jovens artistas europeus (FOSTER, 2004, p.445)

serigrafia não comporta cópias absolutamente exatas, porque ainda depende de variáveis humanas, os métodos de montagem no celulóide e na fita magnética permitem cópias bem menos variáveis. Contudo, conhecendo a obra de ambos, é pouco provável que suas diferenças estejam resumidas ao emprego de técnicas distintas. Ao que parece, nas repetições de Warhol há sempre a marca das contingências envolvidas na fatura das obras e, poderia se pensar, uma espécie de traço de autoria humana ainda que distante e congelado; enquanto nas de Roehr há uma ausência das marcas do processo e, talvez por isso, os traços de artesanaria e humanidade são muito tênues ou quase invisíveis.

A repetição foi para Roehr um procedimento pesquisado, intencionado e ambicionado sobretudo pelas possibilidades que os meios de reprodução pareciam lhe oferecer. Como parte integrante da cultura de consumo, onde a abundância e violência se mesclam, as máquinas e a relação do homem com elas apareceram ao artista como temas úteis para tentar captar uma nova sensibilidade emergente. O próprio Roehr argumentava em 1964 que a “máquina e os novos sistemas de produção a ela associados mudaram todo o ambiente humano. Eles afetaram não apenas a situação econômica e social, mas também a situação estética”. (ROEHR *apud* BAUMGÄRTEL, 2016, p.169). Esta nova sensibilidade e estética passava necessariamente pela experiência da repetição. Foi nela que o artista argumentou ter encontrado “tudo o que lhe era importante”, libertando-o de uma realidade aparente, das hierarquias arbitrárias, dos falsos ordenamentos, por meio de um gesto paradoxal de mergulhar completamente nesta ilógica. Wiehager (2017) ressalta que na biblioteca do artista foram encontrados dois livros logo após a sua prematura morte, aos 24 anos em 1968. Um deles trazia sublinhado: “Não pode haver uma hierarquia das formas das proposições elementares. Só podemos antever o que nós mesmos construímos”¹⁰⁵. O outro trazia destacado: “[...] a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária no ritual”¹⁰⁶. O primeiro, de Wittgenstein, indica sua filiação às formas elementares da experiência e do pensamento, isentas de divisões ou hierarquias, sujeitas apenas à ordenação seriada – tal qual o *grid* ou o *loop*. O segundo, de Benjamin, confirma sua propensão para a reprodutibilidade técnica, capaz de transformar a arte em algo elementar, desprovido de valor de culto. Suas repetições, portanto, sintetizam estes pensamentos, creditando às máquinas a possibilidade produzir algo mínimo e, com isso, tornar experimentável uma nova sensibilidade emergente.

Por um caminho menos tecnocrático, Baumgärtel (2016) aponta que a sua predileção pela repetição como um estratégia de criação não foi uma exclusividade da sua experiência com os meios técnicos, mas também deveu do contato com a espiritualidade oriental. Sua descoberta do Zen budismo ainda muito jovem, teria fomentado um tipo de comportamento crítico à civilização ocidental, especialmente após a guerra e o imediato *Wirtschaftswunder* alemão, sem contudo abandoná-la, como relata Beau Rutland (2013). A experiência da monotonia, do ordenamento, do sequenciamento presente em suas obras, foram atribuídas como modelos de meditação orientados pela lógica zen¹⁰⁷. O próprio artista indica que, um pouco antes de iniciar suas experiências de montagens com som e imagem, havia lido o primeiro livro traduzido

105 Cf. Ludwig Wittgenstein (2008, p. 243)

106 Cf. Walter Benjamin (2012, p.186)

para o alemão sobre o zen budismo, e ficado muito impressionado com sua forma de lidar com os problemas – tratava-se de uma via alternativa daquela da cultura das drogas, porquanto não objetivava a transgressão dos sentidos, mas a sua educação e contenção. A repetição neste sentido, volta a ter àquele mesmo apelo meditativo como em Landow, ainda que de forma menos frenética e expressiva – sublinhando a importância que a divulgação da espiritualidade oriental teve no contexto dos “longos anos”.

Ao contrário do que se poderia supor, o efeito das repetições insistentes e maquinais não é o do frenesi nem do êxtase, mas o de uma estranha serenidade. Nesta via de acesso entre o espiritual e o maquinal, Wiehanger (2017) argumenta que as ambições do artista estavam dirigidas não exatamente na direção da expansão da percepção, mas no encaminhamento de sua dissolução. A repetição seria um mecanismo de saturação da informação, reduzindo-a a um dado mínimo através do qual o espectador/ouvinte pode não apenas absorver as qualidades materiais do percepto, mas unir-se a ele. Esta união ideal seria viabilizada pela força da repetição que, com sua insistência invariável, permite que não apenas o conteúdo do material seja reduzido, como também a atividade racional que ele atrai. Esta espécie de higiene mental fora formalmente intencionada por Roehr, buscando um ponto de conexão indissociável entre o artista, o material/meio e o sujeito. A transposição destas barreiras (o significado e o eu) seria apenas possível se o artista também, como ele, se dispusesse a diluir seus gestos, suas marcas e sua autoria – ingressando em uma zona de percepção inóspita, capaz de dissolver os agentes em jogo, na fina linha da mais completa trivialidade, banalidade. É isto que o contato com suas audio-montagens ou filme-montagens proporciona – a dissolução de um material absolutamente comum (propagandas de televisão) mas que, pela intensidade de sua exposição, deixa de ser o que é para tornar-se “outra coisa”. Seria importante assinalar, contudo, que este “outra coisa” não pode ser uma outra “coisa” de fato. Considerando o percurso de Roehr, não soaria adequado interpretar a repetição como uma atividade metafórica, ou seja, um mecanismo que troca virtualmente uma coisa por outra. Seria mais conveniente falar da repetição como ferramenta para fraturar a tal “coisa”, criando nela uma rachadura, um intervalo, ou mesmo um vazio. O paradoxo é que a “coisa” continua lá, mas nossa consciência já não a apreende como tal, não mais se ocupa com as profundezas de seu significado, mas emerge para a superfície e nela permanece, sujeita à ação intransponível e irreversível do tempo. Esta estratégia anti-egóica viabilizada pela repetição, poderia ser tomada como um expediente para a criação de ausência, de esvaziamento, evocando àquele “buraco cavado na linguagem” que Deleuze (2011, p.8) atribuiu à poética de Samuel Beckett. As repetições de Roehr ecoam as de Beckett, e trazem para a consciência a experimentação do esvaziamento, da superficialidade, do silêncio. Mas então, se nada muda e se repete sempre do mesmo jeito, o que faz com que permaneçamos interessados pelas repetições? Para Tilman Baumgärtel, utilizando a chave deleuziana, a experiência com

107 Vale lembrar que o Zen budismo teve um impacto decisivo em muitos artistas deste período. John Cage, Tony Conrad, Allen Ginsberg, Terry Riley, Gary Snyder, e certamente Nam June Paik são alguns deles. Deste último vale destacar um dos primeiros *loops* da época, o notável *Zen for film* (1965) que integrava o *Fluxfilms* que Yoko Ono também havia contribuído. Este filme, constitui-se basicamente de um loop de cerca de 6 minutos com um celulóide virgem, sem emulsão. A ideia é que o filme seja projetado por longas durações.

as repetições exatas, mecânicas e idênticas, nos faz compreender que a diferença está em nossa percepção, em nossa consciência, em nosso próprio *ser no tempo*.

Os filmes de Roehr são o resultado artístico de uma percepção de que a repetição constante pode mudar a mente que a observa. Quanto mais a repetição enfatiza a identidade de uma imagem ou cena de um filme, mais claras se tornam as diferenças na consciência observadora. (BAUMGÄRTEL, 2016, p.174, tradução nossa)¹⁰⁸

Embora considere o caso de Roehr como um dos pontos máximos da utilização da repetição no contexto dos filmes experimentais, pela uso econômico que fez da montagem, é preciso lembrar que houveram ainda outros que também utilizaram-na como um princípio orientador no nível do processamento do material fílmico. Foi neste nível, como vimos, que também trabalharam Landow e Conner, mas suas repetições apresentam um alto teor de variabilidade e diferenciação, seja por meio da ênfase expressiva (Conner) seja pela degradação (Landow). Vejamos como outros artistas utilizaram a repetição de maneira menos expressiva e diferencial (Landow e Conner), mas igualmente mecânica e objetiva (Roehr) utilizando lógicas de montagem como sistemas, ou seja, como um conjunto de elementos organizados segundo princípios pré-definidos, identificáveis ou não, lógicos ou não. Tal como veremos, esta abordagem diferencia-se das anteriores por levar adiante a dialética entre o material empregado (as imagens impressas na película) e o sistema de organização deste material (a lógica da montagem).

De dentro de um café em Veneza, uma câmera observa lá fora três garotas apoiadas num *bollard*¹⁰⁹ conversarem. Elas estão num píer, e ao fundo se vê a Lagoa de Veneza (ou o mar Adriático) com um céu claro, uma pequena paisagem. A cena é vista através da janela do café. Na parte de dentro, no primeiro plano, desfocado e escurecido, mesas e cadeiras, e pessoas no primeiríssimo plano. Só se vê silhuetas no canto direito do quadro, e uma garrafa no canto esquerdo. O plano dura cerca de um segundo até que um novo plano apareça, precedido por meio segundo de tela preta. O segundo plano é quase idêntico ao primeiro, mas a garota da esquerda, de saia, gira o tronco voltando-se para o mar. O plano dura também cerca de um segundo. Tela preta de meio segundo. O terceiro plano é também igual aos anteriores, mas a pessoa em primeiro plano à direita avança com a cabeça para o canto esquerdo, cruzando o quadro e bloqueando a visão da janela. O plano dura um segundo. Tela preta. O quarto plano mantém a mesma posição, mas lá no fundo um barco-reboque está passando. O plano dura dois segundos e meio. Tela preta. O quinto plano é igual, mas há um homem passeando com uma criança – vê-se eles cruzarem o espaço limitado pela janela da esquerda para a direita, a meia distância entre a câmera e as meninas, mas agora só há apenas uma. O plano dura dois segundos. Tela preta – mas agora mais longo, dois segundos. Um novo plano surge na tela – mas não é novo. É o primeiro plano do filme. Tela preta, de poucos fotogramas. Um

108 "Roehrs Filme sind künstlerisches Resultat der Einsicht, dass stete Wiederholung "den Geist, der sie betrachtet, verändern kann. Je mehr in ihnen durch Wiederholung die Identität eines Bilds oder einer Filmszene hervorgehoben wird, desto deutlicher werden auch die Unterschiede im betrachtenden Bewusstsein." (BAUMGÄRTEL, 2016, p.174)

109 Poste de amarração para embarcações, fixado no chão ou no piso do píer.

novo plano surge na tela – mas não é novo. É o primeiro plano do filme, agora pela terceira vez. Tela preta. O filme continua, repetindo os mesmos cinco planos, alternados por intervalos curtos e por intervalos mais longos. Ao final dos quatro minutos, não se sabe ao certo se houveram planos novos, nem quantos planos ou quantas vezes foram repetidos, nem quanto tempo passou. Esta é a experiência de assistir a *15/67 TV* (1967) de Kurt Kren. Este filme, já considerado um dos mais importantes da obra do artista, como indica Stefan Grisseman (2012, p.98), contém em si uma curiosa experiência com a repetição. Repetem-se basicamente três elementos: a mesma posição de câmera, os mesmos planos e as mesmas sequências. A ordem em que estes dois últimos elementos repetem, é um problema à parte e constituem o centro da experiência de vê-lo, como sugere Le Grice (2001, p.66).

Uma análise mais cuidadosa do filme permite revelar que existem 21 sequências, cada uma com 5 planos cada. Sequências idênticas repetem-se apenas 2 vezes, no começo e no fim. As outras dezenove são variações que tanto repetem os mesmos planos, como apenas os reordenam. É verdade o filme oscila entre a diferença e a repetição, mas a experiência de vê-lo e revê-lo indica que nossa atenção é prontamente dirigida para a identificação de repetições, tão logo apareçam. Isso pode ser um efeito da curta duração de cada plano, que não permite memorizar as imagens. Ao decorrer dos quatro minutos, contudo, passa-se a acostumar com o ritmo do filme, com seus intervalos entre planos e entre sequências, e também a identificar possíveis relações entre repetições. É mais ou menos certo que a mente do espectador, ao começar a identificar estas repetições e pontuações intervalares, passa a buscar algum padrão ou lógica que ordena a composição das sequências. Porém, esta tentativa é quase sempre frustrada – e nisso está a habilidade de Kren, como argumenta Le Grice (1977, p. 65). Devido a um complexo sistema matemático utilizado pelo artista na composição das sequências seriadas, a busca por padrões e recorrências que possam guiar a visualização do filme é praticamente inviável. Peter Gidal (1989, p.145) atribui a esta obscura série matemática, somada às repetições, à curta duração dos planos, e principalmente à adição dos intervalos de tela preta, a impossibilidade de tomar o filme como um enigma decifrável. Para Gidal, a experiência de ver o filme inviabiliza qualquer juízo sobre a ordem dos planos, muito porque a adição dos intervalos torna qualquer contagem mental pouco estável e confiável. Vale advertir que a experiência de ver o filme é diferente da experiência de analisá-lo na mesa de montagem, razão pela qual este tipo de atividade hoje em dia é bem mais plausível considerando os meios digitais e sua maior acessibilidade, como bem lembra Laura Mulvey citando Michelson (2007, p.138). Ainda que as complexidades das sequências sejam decifradas na análise *a posteriori*, resta sempre na experiência de ver o filme a incapacidade de penetrá-lo totalmente. Mas é esta incapacidade e dificuldade que torna o filme algo notável e vivo. A experiência de ver o filme é, para Le Grice (2001) e Gidal (1989), a experiência de assistir a própria consciência tentando organizar um conjunto de informações, e este seria o aspecto mais radical e inovador do filme.

Frederico Windhausen (2017, p.34) destaca que a abordagem sistêmica e matemática que Kren faz da montagem, torna a obra instigante e excita a curiosidade do espectador não iniciado neste tipo de

cinema, muito mais do que alguns filmes de seu conterrâneo e contemporâneo Peter Kubelka¹¹⁰. O uso de imagens figurativas, na contramão da perspectiva gráfica ou abstrata de Kubelka, parece ser mais convidativo ao espectador penetrar na obra e tentar desvendar o quebra-cabeças que a constitui. Mas é curioso também notar que as imagens utilizadas por Kren não são apreciadas em suas qualidades figurativas e semânticas – diferindo também de um outro artista que tornou-se conhecido por utilizar sistemas lógico-matemáticos como princípios de montagem, Hollis Frampton (*Le Grice*, 1977, p.104). Em *Zorn's Lemma* (1971) de Frampton, por exemplo, existe a possibilidade do espectador de decifrar o “mecanismo” do quebra-cabeça através da identificação da associação entre as imagens e da regularidade que estrutura a montagem das séries. Em *15/67 TV* esta possibilidade é praticamente frustrada, porque a “inconsistência do sistema de Kren elimina qualquer objetivo da atividade reflexiva do espectador” (*Le Grice*, 2001, p.63). As repetições existem em ambos, mas em Frampton ela é mais um dispositivo estrutural e regular, ao passo que em Kren ela é semi-autônoma e irregular.

As repetições de *15/67 TV* não parecem obedecer à lógica do *loop* como os casos até aqui avaliados. Trata-se de uma repetição programada, calculada e pré-definida, ainda que pareça irregular ou randômica. Neste sentido, ele não parece ser um filme de montagem, tampouco de trucagem ou de “impressora óptica”. Grisseman (2012, p.100) indica que a poética de Kren foi guiada desde seus primeiros filmes, em 1953, por relações numéricas e matemáticas¹¹¹. Há registros de que ele tenha composto seus filmes através de notações, desenhos e “partituras” em papel milimetrado nos quais arquitetava estruturas de composição e concebia modelos de organização do material filmado. Estas partituras guiavam a montagem de seus filmes que, tal como os de Kubelka, poderiam ser chamados de “métricos”¹¹². A diferença, como sugere Tscherkassky (2012, p.65), estaria no fato de que Kubelka ambicionava “pureza da essência fílmica” através

110 Pense-se aqui principalmente em *Arnulf Rainer* (1959-60) e *Adebar* (1958). As comparações entre Kubelka e Kren são muito caras a *Le Grice* (2001). Para ele, Kubelka embora tenha obtido um merecido reconhecimento dos norte-americanos, parece ter ocupado um lugar privilegiado e esquecido de difundir conquistas de seus conterrâneos Marc Adrian, Ferry Radax e principalmente Kurt Kren. A obra de Kren ainda hoje permanece bem mais restrita e menos estudada do que a de Kubelka. A ausência de um trabalho formalizado e escrito de Kren, talvez tenha colaborado para que tenha ficado à sombra de Kubelka que, como sabe-se, tem desenvolvido uma prática teórica, educativa e curatorial desde os anos 1960. Esse foi um dos motivos para que Kren fosse tomado como um precursor pelos ingleses, muito mais do que pelos norte-americanos.

111 Um exemplo disso é o sistema de nomenclatura de suas obras – o primeiro número corresponde à ordem cronológica que o filme ocupa em sua obra, e o segundo corresponde ao ano em que a obra foi feita. *TV*, portanto é o décimo quinto filme, realizado em 1967.

112 O filme métrico foi o nome que Kubelka empregou para classificar seus próprios filmes – especialmente *Adebar* (1957), *Schwechater* (1958) e *Arnulf Rainer* (1959-60) na tentativa de “elevar” o cinema em relação a outras artes, como a música e a pintura. As argumentações de Kubelka (1978, pp. 139-143) indicam por métrico um sistema análogo ao musical, que compreende a sub-divisão matemática do tempo-espço em unidades de duração. Para Kubelka a unidade mínima do filme é o fotograma, e em analogia com a música, eles podem ser organizados em durações tais como as mínimas, semínimas, breves, etc. – sendo por exemplo quatro, oito, dezesseis, trinta e dois fotogramas. A abordagem métrica é uma abordagem de mensuração temporal, na qual os fotogramas são trabalhados segundo durações, e é a relação entre estas durações que constitui a estrutura do filme. Por um lado a nomenclatura e alguns aspectos do método, retomam o que Sergei Eisenstein (2002, p.79), em seu texto de 1929 sobre os “Métodos de Montagem” já havia concebido como “montagem métrica” – trata-se de uma técnica de montagem onde os planos são articulados em relação a seu comprimento (duração), “numa fórmula esquemática correspondente à do compasso musical.”. A principal diferença é que Eisenstein considera o plano como a unidade mínima, enquanto Kubelka considera o fotograma.

do emprego de estruturas matemáticas e lógicas aplicadas à montagem, afim de ressaltar o que considerava específico e exclusivo na experiência cinematográfica, impossível de ser traduzido para qualquer outra arte. Para Kren, ao contrário, a ideia da “pureza e essência” fílmica não parecia exatamente verdadeira. Primeiro porque seus filmes revelam que ele não abordava o material a partir de um método de durações exatas, como fazia Kubelka respeitando matematicamente um modelo pré-definido. E segundo, porque a formação de Kren permitia um melhor relacionamento com as contingências da feitura das obras, levando-o a incorporar necessariamente as irregularidades, os acasos e erros ainda que comprometessem seu sistema lógico. Seria este o fator que o levaria a associar cada vez mais a dimensão corporal à materialidade do dispositivo, adotando a estética da violência física e explícita de seus colegas Otto Muehl e Günter Brus. Por um caminho diferente de Kubelka, Kren passaria a desenvolver sua “métrica e matemática” impura, envolvido com lixo, sangue, pus, vômito e outros fluidos corporais comuns nas performances destes artistas.

Como Grisseman (2012, p.102) avalia, a matemática obscura de Kren passou a ser desenvolvida desde 1962, e foi aplicada com especial cuidado em *15/57 TV*. Esta matemática fora desenvolvida na intersecção entre a câmera, a mesa de montagem e o papel. Neste sentido, poder-se-ia pensar na influência que o material disponível exerce na concepção da obra. Embora hipóteses como esta sejam sempre duvidosas, gostaria de arriscar que o uso do papel milimetrado e quadriculado (que nada mais é do que uma apropriação funcional do *grid*) ensejou determinadas operações de repetição e a modelação das sequências tais como aparecem no filme. Não se trata de uma determinação infra-estrutural sobre uma super-estrutura, mas de reconhecer que os traços dos meios e ferramentas empregados na produção de uma obra, permanecem escondidos em suas entrelinhas. Peter Kubelka (1978, p.147), refletindo sobre sua própria produção, avaliou que a criação dos chamados filmes métricos fora sugerida por contingências materiais. No caso dele, a indisponibilidade de película 16mm, de mesa de montagem, de projetor, obrigou-o a criar um método artesanal amparado fundamentalmente na análise de um material mínimo e da elaboração de sistemas para conferir a ele forma, sentido, coesão, etc. A ocasião faz o ladrão.

A incorporação das especificidades dos meios e instrumentos, sejam quais forem, na composição da obra permite lidar com Kren de um ponto de vista diferente dos demais artistas que também utilizaram princípios e fórmulas matemáticas para organizar suas obras. Ao termos contato com seus filmes, fica mais claro que ele não aplica um método ou sistema *a despeito de* seu material. Pelo contrário, incorpora estas condições materiais e com elas elabora suas fórmulas. No caso de *15/67 TV* isso é evidente pela variabilidade de duração dos planos, sugerindo que ele estivesse atento às qualidades cinéticas e plásticas do material, permitindo expandir ou contrair os termos de uma série. As durações desiguais, não muito comuns a este tipo de filme que aplica fórmulas numéricas na montagem, são aspectos que nos leva a crer na adaptabilidade e flexibilidade de Kren. Esta dialética entre a ideia e a matéria, que orienta qualquer atividade artística, foi certamente um princípio observado por Kren, permitindo-o adaptar e desafiar seu próprio sistema lógico, evitando tornar-se refém do espectro “purista” ou “essencialista” que rondou o

campo das artes e sobre o qual fala Carroll (2001, p.7) em referência aos ecos do modernismo greenberguiano em muito do que se produziu nos anos sessenta e setenta. Possivelmente é o compromisso com esta dialética que mais se destaca na apreciação de seus filmes, sobretudo aqueles que utilizam repetições como forma de apresentação de uma realidade fílmica.

Do ponto de vista da recepção, é possível dizer que a repetição do “idêntico” no filme de Kren deixa de ser um convite à meditação, como em Roehr, e passa a ser um apelo à reflexão. Esta reflexão, todavia, parece diferente daquela que implica os conteúdos das imagens e depende de fatores contextuais, como em Conner ou Landow. A reflexão encaminhada por Kren opera no nível da consciência de estar vendo um filme, de tentar compreendê-lo e apreciá-lo como um jogo de imagens em movimento. É neste nível que Kren conecta-se mais à Schoenherr do que a Landow e Conner. Ainda que existam diferenças entre os níveis que são trabalhados – o suíço-alemão trabalha na captação, o austríaco na montagem – ambos jogam luz sobre a experiência de ver ao filme, fraturando a lógica de identificação entre o que é mostrado na tela e quem vê. Como comenta Gidal (1989, p.145), não há um processo de identificação possível na tela porque somos confrontados com a impossibilidade de perceber adequadamente uma sequência duradoura – os planos são muito curtos e repetitivos. Em Schoenherr estes princípios estão menos claros, há mais tempo para que a identificação se processe, e as repetições são mais variadas, o que permite a formação de um sujeito na interface das diferenças. Em Kren, esta identificação é colocada em xeque pela curta duração dos planos, pelos intervalos em preto e pela possibilidade mecânica de repetir “a mesma” imagem, fazendo com que o sujeito passe a ser o próprio plano. Há uma negociação entre os processos de sujeito que vê e o processo próprio filme, e esta negociação constituiria uma atividade radicalmente reflexiva.

Esta atividade reflexiva dirigida não apenas à organização do filme, nem à feitura do filme, mas ao processo de experimentação do filme, é o que levou a Le Grice (2001) considerá-lo como um dos exemplos mais importantes de sua geração. Para Gidal (1989) esta potência reflexiva era o resultado de uma sintonia fina na utilização da repetição. Com seus intervalos e com repetições insistentes, Kren teria criado um filme de gagueira e soluço, tensionando os processos de identificação e criando uma experiência estranha para o espectador, ao utilizar a repetição como uma forma de esvaziar a identidade” (GIDAL,1989, p.145). Note-se mais uma vez a problemática da identidade, sob um viés mais teórico e formalista, sublinhando àquilo que já foi assinalado no contexto dos filmes de De Palma e Roeg, acerca de seu vínculo com uma possível “estética da repetição”.

Tal perspectiva reflexiva, apoiada em expedientes de repetição, que encontramos nas obras de Kurt Kren especialmente entre 1962 a 1967, foi aprofundada por Peter Gidal. Este artista britânico, que será objeto de uma análise mais aprofundada no capítulo 3, desenvolveu uma poética consistentemente baseada na repetição. Ele será tomado aqui como um exemplo de conjunção entre os dois níveis trabalhados, a saber, o nível da captação do material (filmagem) e o do processamento (montagem, trucagem, impressão-revelação). Tal como veremos, suas estratégias de repetição dirigem-se para ambos os níveis, sintetizando os problemas e efeitos mencionados no contexto de outras obras.

Tome-se como exemplo *Clouds* (1969). Fazendo das nuvens o objeto central do seu filme, Gidal sugere neste filme uma estratégia que marcou seus filmes desde então, como aponta Le Grice (1977, p.105) indicando além de *Clouds*, *Room*, *Double Take* (1967), *Loop* (1968) e *Hall* (1968) como filmes importantes para a utilização de imagens repetitivas. *Clouds* é basicamente composto por sucessivas tentativas de capturar alguma imagem “olhando” para o céu. A câmera operada manualmente munida de uma lente zoom, aponta para o céu e passeia na busca de algum elemento visualmente reconhecido. Embora esta busca se resuma a nuvens e céu, há dois ou três aviões flagrados cruzando o céu. As imagens são em preto e branco, em 16 mm, e alguns erros na revelação não permitem que muita coisa seja identificada. São massas cinzentas e brancas que se movem (ou move-se a câmera?), focadas e desfocadas, como quem tenta enxergar um planeta ou satélite através de um telescópio caseiro. A experiência é a de quem não sabe se o que está sendo visto já foi visto, se houve alguma mudança no céu, ou se a câmera mexeu. É uma sensação como a do telescópio caseiro - incômoda porque a atenção não consegue se fixar em muita coisa. Stephen Dwoskin (1975, p.175) reforça esta sensação, sugerindo que a experiência do filme lhe pareceu um sonho acordado” pela predominância das imagens cinzas na tela, criando um espaço indefinido dentro de um “vácuo”. A teleobjetiva torna qualquer pequeno movimento um grande borrão na tela, a imagem chacoalha e treme. Definitivamente é o ponto de vista de alguém que pega sua câmera em casa e aponta para o céu na mais simples intenção de observá-lo. Ocasionalmente aparecem aviões, mas não há nada além disso. Como David Curtis (2007, p.207) citando Gidal, destaca que “Não há virtualmente nada NA tela, no sentido de algo DENTRO da tela.” O filme dura aproximadamente nove minutos e não é possível saber ao certo onde estão os cortes, se há algum tipo de continuidade, se há algum padrão ou lógica de apresentação, etc. A imagem é tão irregular que tende-se a apreender apenas a duração do filme, como se ouvisse uma música sem melodia pela primeira vez.

O exame mais minucioso do filme em paralelo com algumas indicações do próprio autor, revela que o filme utiliza dois tipos de repetição: a repetição do setup, a repetição dos takes. No primeiro caso, menos interessante, é a manutenção do mesmo arranjo entre câmera, lentes, cenário e objetivo. Gidal repete algumas tentativas de movimento da esquerda para a direita, mas raramente são idênticas. Mesmo assim há alguma preocupação em repetir as ações na captação do material – que inclusive lida com as contingências que nascem da repetição e da diferença. Nuvens e aviões no céu, dependendo da forma como os tomamos, podem ser repetidos ou apenas variados. Fato é que a busca por Gidal no setup e no “conteúdo” do que tenta capturar, é repetição.

No segundo caso, mais interessante, as repetições são subdivididas. Primeiro, existe a repetição de takes idênticos mas espaçados de maneira que não podem ser identificados prontamente como repetições. Vendo e revendo o filme, é possível notar que na verdade o que se repete são as sequências inteiras. Basicamente Gidal repetiu a mesma sequência de cerca de 4 minutos e meio, totalizando os nove minutos do filme. Passados quatro minutos e meio, é como se houvesse um reinício, uma reprise do que acabou de ser visto. Esta reprise é idêntica em todos os aspectos – planos, duração, impressão. Em segundo lugar, em

um certo ponto do filme nota-se que existem fusões na imagem - isso é mais facilmente reconhecido ao identificar que um dos aviões aparece “duplicado”. A sobreposição de planos idênticos, neste sentido, poderia ser considerada mais um nível de repetição, todavia orientada por relações espaciais. Diferentemente das estratégias visuais de De Palma ou de Le Grice, a sobreposição como modalidade de repetição implica em uma articulação entre semelhanças e diferenças em níveis muito finos, aludindo aos processos de eco e delay explorados no campo da música. Contudo, as sobreposições de Gidal são bastante simples e ele mesmo comenta que, nesta época, não dispunha de equipamentos adequados para explorar este tipo de efeito, de forma mais complexa. Assim, a fusão como repetição parece menor e mais tímida do que a repetição como reprise, razão pela qual deixarei este assunto em aberto, esboçado, para que possa ser retomado no próximo capítulo.

A repetição de sequências inteiras e de takes dentro da mesma sequência, são expedientes que tornam a experiência de ver o filme ainda mais instável e incerta. Não há a mesma reflexão como em Kren, porque ali as repetições são bem mais facilmente identificáveis; mas também não há a meditação como em Landow, porque não há nenhuma intencionalidade aparente, no sentido da narrativa que aponta para algum fim. A ausência de referenciais visuais e extra-fílmicos (elementos que encontramos em Landow, Kren, Conner, etc) impõe ao filme uma condição de banalidade e trivialidade para além daquela explorada por Roehr. Trata-se de uma espécie de exercício de observação íntimo, curioso e quase infantil – no sentido forte de termo. Seu filme poderia ser tomado como uma repetida, lenta e circular da prática de observação. Mas, pelo uso da repetição, trata-se de uma observação duplicada: observação do céu, e observação “da observação” do céu. Nisto está seu componente reflexivo.

Existem indícios de que Gidal tenha identificado nas repetições uma ferramenta poderosa para análise da própria percepção, ou melhor, da observação de um filme. Principalmente a repetição do tipo reprise, usada em *Clouds*, foi intencionalmente utilizada como um expediente útil para a consolidação daquilo que tornou-se conhecido como filme “estrutural/materialista”. Em resumo, este projeto de Gidal também absorvido por Le Grice e outros artistas britânicos durante o período em questão, visava explorar o dispositivo do cinema a partir de uma perspectiva fundamentalmente “anti-ilusionista”, desmistificando seus mecanismos de representação em todos os níveis – na filmagem, na montagem e na projeção (GIDAL, 2016, p. 37). Em seu manifesto de 1975, escrito portanto depois que já havia experimentado com a repetição e outros procedimentos de auto-reflexão, Gidal estabelece uma série expedientes formais para encaminhar o projeto anti-ilusionista e auto-reflexivo, dentre os quais, destaca-se a repetição:

Through the usage of specific filmic devices such as repetition within duration one is forced to attempt to decipher the film’s material and construct, and to decipher the precise transformations that each co/incidence of cinematic techniques produces.¹¹³
(GIDAL, 2016, p. 38)

113 “Através do uso de certos dispositivos fílmicos tais como a repetição dentro de uma mesma duração, se é forçado a tentar decifrar o material do filme e sua construção, e decifrar as precisas transformações que cada co/incidência da técnica cinematográfica produz” (tradução nossa)

As repetições de Gidal, como em *Clouds*, funcionam como a possibilidade (no nível do processamento-montagem) para o espectador rever, recordar, repetir e reelaborar a experiência de ver um filme. Acontece que seus filmes apresentam também (no nível da captação) ações e atitudes repetitivas, seja pelos movimentos irregulares, pelos focos-desfocados, pela insistência em determinados objetos ou situações. Somando-se estas duas modalidades, a repetição passa a constituir uma experiência de escrutínio da própria investigação do artista. É como se fosse um labirinto de espelhos, no qual o “sujeito” é ele mesmo um outro espelho, ou seja, o ato de olhar. Nesta encruzilhada, sobra pouco espaço para projeções e identificações no sentido convencional do termo. É neste sentido que Curtis (2007) compreende as repetições de Gidal como estratégias de auto-reflexão informadas material e estruturalmente, bloqueando (ou desviando) as cargas emocionais e expressivas que este expediente geralmente evoca em outros contextos narrativos e artísticos - veja-se o caso de De Palma, Roeg, Oshima mas também Conner. Gidal, citado por Curtis (2007, p.207) defendia o uso das repetições frontalmente contra qualquer psicologismo. Para ele tratava-se de “Obsessiva repetição como prática materialista, não como indulgência psicanalítica.”

As implicações deste projeto são experimentadas em filmes como *Clouds*, onde há um esforço constante em reduzir as construções ilusionistas, assumindo o espaço e o tempo da representação tais como se apresentam para o artista. A investigação do céu através de uma câmera manipulada de maneira errática não quer exibir nada além deste próprio processo de investigação. Não quer ser uma representação de uma outra coisa, nem pretende simular o ponto de vista de algum personagem. Esta imagem quer ser apenas o que o processo lhe levou a ser – o resultado de alguém apontando a câmera para o céu, na tentativa de identificar alguma coisa. A duração desta experiência (o movimento de câmera errático dos planos é que sustentam esta duração) nos possibilita “entrar na imagem”, ao invés de meramente nos identificarmos “com ela”. E a repetição desta duração, de forma exata, objetiva e impessoal, reforça esta sensação. Deke Dusinberre (1977) compreende *Clouds* e suas repetições, como a tentativa do artista em dissociar a função do sujeito no processo de identificação do filme. Para ele esta atitude revela traços de outros artistas como Andy Warhol e Samuel Beckett, sobre os quais Gidal nutriu especial interesse. Para Dusinberre (p.85), o estilo adotado por Gidal tanto em seus filmes quanto em sua escrita, emulam os monólogos repetitivos, auto-referentes e circulares de Beckett – como vimos em *Not I*. O modo de apresentar a imagem sublinhando, através da manipulação da câmera anômala, a presença do sujeito-artista, frustra quaisquer expectativas de finalidade, resolução ou sentido do sujeito-espectador porque não encaminha nenhum processo de antecipação ou de compressão temporal comum às narrativas cinematográficas, aproximando-se daquilo que Wollen (1982, p.54) chamou de isocronia, ou seja, a equivalência do tempo de exibição ao tempo de captação. Esta frustração é ainda maior quando a repetição força a ocorrência de uma experiência idêntica, mantendo sua isocronia. É neste sentido que a repetição

poderia ser tomada como um recurso tautológico, ou ainda, como um expediente de ênfase da duração de um evento, o qual, no caso de Gidal, é auto-referente.

Embora as teorias de Gidal e de seus comentadores soem pesadas e carregadas de pressuposições e jargões psicanalíticos, e embora seus filmes pareçam cerebrais e, como ele mesmo gosta de dizer, “difíceis” demais, há um componente biográfico que valeira resgatar a fim de esclarecer a repetição como um bom recurso “anti-ilusionista”. Curtis (2017, p.243) comenta que Gidal teria “descoberto” este procedimento por acaso quando, levando seu primeiro filme para ser exibido em uma sessão organizada por Curtis em Londres no ano de 1967, Gidal deparou-se com um imprevisto. Seu primeiro filme, prestes a ser exibido, havia retornado do laboratório com duas cópias num mesmo rolo. Procurando auxílio para dividi-lo em alguma mesa de montagem, Gidal teria sido interpelado por Curtis e aconselhado a exibir o filme como tal, com as duas cópias. Após a projeção dupla de *Room Film (1967)* ficou claro para Gidal que aquela repetição era um caminho a ser explorado. A partir de então todos os seus filmes passaram a incluir princípios repetitivos, muitos deles sob simples forma da reprise.

Dwoskin (1977) e Heath (1981) concordam que o principal aspecto da experiência que temos no contato com os filmes de Gidal é a duração. Através de repetições idênticas e objetivas, o artista pôde explorar a duração na direção de uma perspectiva “materialista”, ou seja, exibindo pedaços de filme cuja a duração de exibição e de captação coincidem, numa relação 1:1 – remetendo à isocronia que falava Wollen (1984). Para Heath (p. 167) a repetição entrou em cena não apenas como uma possibilidade de extensão da duração, tornando-a mais longa, mas também como meio de fraturá-la e denunciá-la em sua arbitrariedade. Este aspecto disjuntivo, da repetição como interrupção da homogeneidade temporal, pode revelar um outro efeito na apreciação de *Clouds* e ressaltar o tal projeto anti-ilusionista de Gidal. A interrupção do fluxo temporal e o retorno do idêntico, tornariam a experiência de ver o filme um exercício de percepção e reflexão sobre a dialética entre temporalidade da projeção e a temporalidade da captação. Seria oferecida ao espectador a possibilidade de revisitar um tempo isócrono, interrompendo mais uma vez qualquer processo de identificação do espectador no sentido “ilusionista” – ou seja, o espectador passa novamente a visualizar a obra como o processo da feitura do filme, sem deixar de esquecer de sua condição tempo-espacial, afinal aquilo não passa de um filme. Esta estratégia disjuntiva foi identificada por Heath (1981) e também por Dusi (1975, p.114) como uma característica da produção de muitos outros filmes experimentais, via de regra “estruturais/materialistas”, indicando uma abordagem dos efeitos e usos da repetição com uma conotação mais formalista, crítica e política. Intencionando eliminar a “representação ilusionista do tempo”, contra a compressão e a síntese do tempo comuns em uma narrativa (WOLLEN, 1984, p.55), esta postura materialista assumia a perspectiva de enfatizar tanto o processo de feitura da obra quanto o processo de visualização, usando para isso estratégias de repetição e, por conseguinte, de interrupção. Operando desta forma, estes artistas procuraram fazer coincidir temporalidades (feitura-visualização), reforçando sua concretude e realidade ao exibir arbitrariamente suas fraturas – levando a crer que repetir é também interromper.

Embora a questão da repetição como meio de exploração da duração tenha sido avaliada tanto por Le Grice (1977, p.110) quanto por Heath (1981, p.166) à luz da utilização de *loops*, ambos os autores deixaram de lado uma perspectiva que visou trabalhar com as longas durações. Para além do campo estrutural/materialista, diversos artistas enxergaram nos processos repetitivos meios para estender as durações de seus filmes, apontando menos para a auto-reflexividade materialista como de Gidal, e mais para uma atividade contemplativa. Tais práticas não denotam, contudo, a qualidade rítmica que as obras de Roehr têm, por exemplo, nem das conotações “esotéricas” de Landow. Como veremos brevemente, são exemplos de obras que são guiadas por um certo prazer visual, optando por uma economia de formas e processos tanto no nível da captação quanto do processamento.

Pense-se no caso de *Sleep* (1963) de Andy Warhol. O filme registra por cerca de cinco horas e meia, um homem dormindo. O assunto é mínimo, os personagens também, e pode-se dizer que a forma do filme também. São planos estáticos filmados por Warhol que duram muito tempo e tornam a experiência de assisti-los a experimentação com o “tempo real”. As imagens são em preto e branco, e a baixa iluminação ressalta a granulação da película. Os planos são close-ups, através dos quais vemos partes do corpo do homem com movimentos mínimos – respiração, eventualmente um movimento no pescoço, nas pálpebras, nos lábios. Os ângulos variam, mas são sempre *close-ups*, e o homem permanece dormindo. Após cinco horas e meia, o filme acaba. As sensações podem ser múltiplas: tédio, exaustão, indiferença, um pouco de raiva.

Uma descrição assim soa como se o filme fosse o longo e simples registro de um homem dormindo – o artista colocou a câmera em alguns lugares, ligou e saiu (GRUNDMANN, 2003, p.5). Isso é e não é verdadeiro. Primeiro porque em 1963 os equipamentos de vídeo não estavam disponíveis tão facilmente, e mesmo que estivessem, a limitação de armazenamento não comportaria um plano ininterrupto de mais de cinco horas. Sendo assim, a utilização de equipamento de cinema implicava trabalhar na lógica da descontinuidade, ou seja, limitado pela duração dos rolos, que na época comportavam aproximadamente quatro minutos¹¹⁴. Em segundo lugar porque o filme é construído de uma forma mais complexa do que a descrição permite entrever. Em um excelente análise sobre *Sleep*, Brandon Joseph (2005) esclarece que, embora o filme seja comumente tomado como uma grande sequência de cerca de seis horas ininterruptas de um homem dormindo, *Sleep* é na realidade composto de apenas vinte e dois planos que, para completarem as mais de cinco horas, são multiplicados, desacelerados e fundamentalmente repetidos. Para Joseph é a repetição que dá a forma e o sentido deste filme. Roy Grundmann (2003, p.5) avaliou que já houvesse neste filme uma ambição de Warhol em transgredir o dispositivo, transcender as limitações do equipamento, intencionando algo que seria apenas possível alguns anos depois com outras tecnologias.

A primeira estratégia para alcançar o efeito desejado por Warhol é a que menos interessa. Como faria em seus próximos filmes, *Blowjob*, *Eat* e principalmente em *Empire*, a velocidade de projeção do filme foi alterada para 16 fotogramas por segundo. Consequentemente a duração da projeção foi aumentada,

114 No caso, Warhol utilizou, pela primeira vez, a câmera Bolex – câmera de fácil manipulação, mas com várias limitações. Os magazines da Bolex comportavam cerca de quatro minutos.

tratando-se de um material captado a 24 quadros por segundo. A segunda estratégia, contudo, é a que mais interessa aqui. Como aponta Joseph (2005) Warhol utilizou diferentes estruturas de repetição para tornar a experiência de assistir ao filme algo análogo ao sono, ou seja, uma experiência longa e silenciosa. Há indícios de que ele não sabia, à época, utilizar muito bem a câmera e, por isso, tenha feito um número variado de planos, nenhum deles muito bem sucedidos. Stephen Koch (2015, p.84) relata que o filme foi rodado ao longo de várias semanas e, portanto, incorporou todas as dificuldades que uma filmagem descontínua (a regra da ficção) tem. Ao final, como relata Danto (2012, p.47), com um material “muito diferente e pouco consistente” nas mãos, Warhol teria se arriscado a aproveitar tudo.

Se a captação do material não foi muito “bem sucedida”, no que diz respeito à montagem, parece que Warhol ou sabia muito bem o que estava fazendo, ou intuía muito bem onde queria chegar. Em resumo (porque as operações de montagem são complexas) Warhol criou um sistema de organização dos planos repetindo-os em duas principais formas: a repetição em *loops* e a repetição de sequências. As repetições em *loops* podem ser vistas distribuídas ao longo de todo o filme, mas principalmente no primeiro rolo. Via de regra são repetições feitas para tornar o *loop* invisível tanto quanto possível, ou seja, deixar a “emenda” entre o final e o início do plano suave, imperceptível, contínua. Este procedimento é obtido com sucesso neste primeiro rolo, que compreende os primeiros vinte e cinco minutos de filme. Aproveitando a regularidade da respiração do homem dormindo, o artista (provavelmente recorrendo à ajuda de algum montador mais experiente) conseguiu criar um *loop* bastante contínuo, fazendo parecer que a sequência seja vista como um longo take contínuo. Procedimentos como este são utilizados por diversas vezes no filme, de forma a criar uma falsa continuidade e duração artificial.

Além dos *loops* (repetições de planos idênticos e consecutivos) Warhol utilizou também outros métodos de montagem com a repetição de sequências. Joseph (2005, p.32-35) avalia que o artista tenha criado sequências maiores utilizando variações entre os 22 planos disponíveis conforme uma lógica de gradual desaceleração. Após uma primeira parte do primeiro rolo, que apresenta apenas um plano em *loop*, inicia-se a introdução de seis novos planos. Inicialmente eles aparecem sequenciados, um após o outro, e gradativamente vão sendo repetidos em padrões de 2 x 2, 4 x 4, etc. Este padrão é repetido durante o segundo rolo. A lógica começa a ser desfeita no terceiro e quarto rolos, nos quais os planos são reduzidos em número, e aplica-se a mesma lógica do primeiro rolo, ou seja, *loops* para extensão da duração. Em cada um destes rolos aparece apenas um plano, repetido com emendas “invisíveis”. Joseph (ibid, p.31) assinala que estes rolos contêm cerca de 21 repetições de um mesmo plano cada um, criando a sensação de quase imobilidade. É neste nível que o filme atinge o grau mais próximo da estase. Os movimentos são mínimos, a respiração é mantida, mas a duração é interminável. Ausência de irregularidades e a força imperiosa da repetição, leva a experiência para o limiar da vigília, onde a atenção é dissolvida e o torpor toma conta da consciência, abrindo a porta para o sono. Como sugere Costa (2008, p.31) é neste limiar que Warhol sugere suas intenções transgressoras, recriando a experiência de tédio que tanto o fascinava, seja como subproduto da cultura capitalista, seja como característica essencialmente humana. O próprio artista fazia

questão de afirmar, no melhor estilo “despretensioso” e “anti-intelectual”, sua predileção pelo tédio¹¹⁵, ainda que de maneira bastante radical, quase obscena ou obsessiva, com intenções bastante claras:

Citam muito uma coisa que eu disse: “Gosto de coisas tediosas”. Bom, eu disse isso e era verdade. Mas isso não quer dizer que não me entedie com elas [...] parece que a maioria das pessoas gosta de assistir à mesma coisa básica, contanto que os detalhes sejam diferentes. Mas eu sou o contrário: se vou sentar e assistir à mesma coisa que vi na noite anterior, não quero que ela seja essencialmente a mesma – quero que seja *exatamente* a mesma. Porque quanto mais você olha exatamente a mesma coisa, mais o sentido dela desaparece e melhor e mais vazio você se sente. (WARHOL e HACKETT, 2013, p.67)

Em um relato recolhido por Danto (2015, p.47), John Giorno relembra que Warhol havia tido a ideia do filme ao ter ficado por horas assistindo-o dormir. Uma certa noite, após uma longa bebedeira, os dois caíram na cama e dormiram. Quando Giorno acordou, teria se deparado com Warhol olhando fixamente para ele. Este modo de agir teria acontecido outras vezes, causado enorme estranhamento por parte de seu namorado, que não entendia a justificativa frequentemente dada por Warhol “Estou apenas assistindo você dormir!”. O comportamento do artista poderia estar associado àquilo que Leo Steinberg sugeriu acerca de um tropo visual que representava seres masculinos em vigília observando seres femininos adormecidos (ninfas, princesas, crianças, deusas). Para o Steinberg, o tal “motivo” estaria presente desde a Antiguidade clássica, recuperado pelo Renascimento, repetido em Picasso e, para Danto (2012, p.48), vivenciado e registrado por Warhol – um autêntico *sleepwatcher*. Além de figurar seu objeto de desejo e fonte de prazer, ainda que “escópico”, a obra seria a consumação da obsessão de Warhol em ver imagens, especialmente àquelas em movimento exibidas dentro dos cinemas. Ele mesmo havia comentado que havia feito estes filmes de longuíssimas durações com apenas um ator, fazendo apenas a mesma coisa (comendo, dormindo, fumando), “porque as pessoas geralmente vão ao cinema para ver apenas a estrela, para devorá-la”, então seus filmes era uma forma de dizer ao público “aqui está sua chance de ver a estrela por quanto tempo quiser e devorá-la, não importa o que ela faça...” (WARHOL *apud* JOSEPH, 2005, p.27).

Após o longo período de estase compreendido entre o terceiro e quarto rolos, *Sleep* encerra no quinto rolo apresentando novos planos de Giorno, segundo a mesma lógica de alternância e repetição do início. Voltando a modular a dinâmica fílmica, Warhol repete vários planos sucessivamente utilizando a mesma estratégia do *loop* contínuo. Os três últimos planos repetem-se dez, doze e vinte vezes cada um. Ao final de mais de cinco horas o público pode devorar o amado de Warhol, não importa o que ele faça – justamente porque ele faz apenas a mesma coisa e, portanto, não faz nada.

A possibilidade de devorar a imagem pelo tempo que quiser é, no caso de *Sleep*, um benefício da repetição. Por diferentes meios, Warhol conseguiu fazer o “milagre” da repetição e transformar vinte dois planos (cerca de 90 minutos) em mais de cinco horas de filme. O prolongamento da duração no filme através

115 Lee (2005, p.287) resgata uma anedota citada por Peter Wollen a respeito da exibição de *Sleep* no *Anthology Film Archives*. Ao ser anunciado de que se tratava o filme e quanto tempo duraria o filme, um homem foi impedido de sair, amarrado à poltrona por Jonas Mekas. Warhol estava presente e depois de cinco minutos de início do filme, levantou e foi embora argumentando não estar a fim de ver um filme tão entediante.

de loops contínuos e repetições de sequências idênticas, para além da desaceleração, sugerem uma temporalidade artificial, ilusória, falsamente contínua – possivelmente antagônica daquela de Gidal. A estratégia de extensão da duração orientou a produção de outros filmes após *Sleep*. Por outros caminhos (muito por conta do acesso a outros equipamentos que possibilitavam a captação contínua de maiores durações) Warhol passou a criar experiências de extremas oitenta e oito minutos em *Henry Geldzahler*, três horas e meia de *Chelsea Girls*, oito horas em *Empire* e vinte e cinco horas de *Four Stars*. Ao contrário da primeira impressão que poderia classificá-los como retratos em “tempo real”, estes filmes também criam tempos artificiais, “dessincronizados do tempo vital” como sugere Douglas Crimp (2005, p.143). Tal disposição pela exploração do tempo e das longas durações não foi feita de maneira isolada. Como já citado no campo da música, a passagem de John Cage a La Monte Young e Terry Riley levou a produção de durações extremamente longas, viabilizadas pela repetição ininterrupta de elementos mínimos, principalmente no caso de Young (que também utilizou *loops* para criar longas durações). Joseph (2005, p.37-38) destaca que Warhol estava certamente a par destas experiências, tendo participado como espectador de muitas delas, declarando-se um admirador tanto de Cage quanto de Young. A problemática do tempo, portanto, estava no ar naquele início dos anos sessenta, e as artes foram responsáveis por elaborá-la através das longas durações e certamente pela repetição. A reação ao que Pamela Lee (2004, p.8-9) sugere como a *cronofobia* que permeava a cultura daquela época, foi promovida por artistas como Young e Warhol. Para a teórica, havia um medo generalizado do tempo e de tudo o que ele envolvia na sociedade dos anos sessenta, sobretudo por ocasião das incertezas que o pós-guerra havia aberto e pela velocidade crescente que se anunciava a cada nova tecnologia de comunicação trazida à público. Como a linha de frente desta “batalha contra um tempo” que se ensaiava cada vez mais veloz e fugaz, artistas se mobilizaram intuitivamente na tentativa de frear a sedutora imagem de um futuro acelerado. Warhol representa uma destas tentativas, ainda que inconscientemente, criando técnicas de manipulação do tempo a fim de torná-lo mais extenso, às vezes mais lento, e fundamentalmente repetitivo.

É possível que este tenha sido um dos principais marcos da poética desenvolvida por Warhol em seus filmes, abrindo caminho para uma dimensão não apenas estética mas também política. A possibilidade de transgredir as possibilidades técnicas do cinema, resultou na possibilidade de transgredir a temporalidade da cultura de consumo, da vida urbana, do capital. Como sugere Oliveira (2008), a via de acesso para isso, contudo, não foi a recuperação de uma idílica temporalidade “natural”, ou de um retorno a um ritmo mais “primitivo” e lento; mas sim um mergulho na idiotia da vida cotidiana, rasa o bastante para forçar-nos a boiar em seu tédio e inutilidade. Este gesto de aprofundamento dentro de uma realidade da repetição e do excesso, da transfiguração do tempo em um objeto a ser apreciado, permitiu à obra de Warhol ganhar qualidades políticas, ainda que não explícitas.

Warhol não era um artista político, no sentido que não tinha pretensões de esclarecer relações sociais de produção. Ao estilo do idiota, sempre afirmava seu americanismo, seu hedonismo, e sua fascinação pelas estrelas. Era, entretanto,

político, ao intervir diretamente na fabulação do indivíduo, deixando mecanismos da formação disciplinar do sujeito explicitados em seus trabalhos. (COSTA, 2008, p.26)

Já mencionado como o “modelo” repetido por Sturtevant, Warhol sempre esteve sensível ao problema da velocidade, do tempo, da repetição e de suas implicações para o mundo das artes e do consumo. Suas estratégias de longa duração possivelmente tiveram um impacto decisivo na poética de outros artistas, sobretudo aqueles que experimentaram com o cinema. É mais ou menos neste sentido que Sitney (2001, p.371) o considera como o “verdadeiro” precursor dos filmes estruturais, adotando uma atitude pretensamente informal e despretensiosa – que na verdade era rigorosamente formalista, na busca por uma experiência de longa duração. Sitney (p.373), amparando-se em Koch, argumenta que a contribuição de Warhol para o cinema foi revelar uma “ontologia da experiência espectral”, gerando através de seus filmes, metáforas da experiência de ver, ou ainda, de perceber. Os traços desta auto-reflexividade, ou ainda, das preocupações ontológicas do cinema e fenomenológicas do ato espectral, são encontrados em muitos dos filmes avaliados até aqui, e dos próximos que virão. Gidal é um exemplo claro da presença destes traços assumidamente “warholianos”, muito embora ele tenha denotado à ontologia e fenomenologia uma perspectiva teórica marxista que, para alguns, parece ser uma cilada.

A influência de Warhol foi fundamental para o desenvolvimento dos filmes experimentais que, como nota Le Grice (1977, p.121), passaram a usar o tédio como um princípio de criação, desencorajando a representação de ações na tela a fim de que a duração na apreciação do filme seja experimentada como um evento real pelo espectador, como parte de sua “existência”. Como coloca o artista britânico, ao reduzir as informações do filme utilizando ações banais e mínimas, a consciência do espectador migra para sua própria percepção e particularmente para a materialidade da passagem do tempo.

Um outro caso possível, mas não exatamente provável, onde encontramos os traços de Warhol e sua exploração do tempo, é o de Lutz Mommartz – artista alemão que também produziu experiências de longa duração através da repetição. Pense-se em *Eisenbahn* (1967). Trata-se de um filme que registra uma viagem de trem na Alemanha – algum lugar entre Duisburg e Düsseldorf. A câmera fixa, posicionada dentro de um vagão, em frente a uma janela quadrada, aponta para o exterior enquadrando uma paisagem rural, que varia muito pouco. Tudo leva a crer que o percurso do trem seja retilíneo, porque não são vistas curvas nem alterações de paralaxe com os elementos da paisagem. O percurso parece ser registrado em um longo plano contínuo de cerca de 16 minutos. O filme inicia com o trem já em movimento, após um outro trem passar no sentido contrário, “descortinando” a paisagem. Passam-se alguns minutos, e nenhuma diferença no percurso é notada, tampouco na paisagem que, como toda paisagem rural, parece se repetir. Aos poucos começa-se a perceber que na realidade os trechos do percurso são idênticos, e da metade do filme até seu final, percebe-se que se trata de um mesmo trecho sendo repetido. A experiência, que inicialmente parece entediante, começa a se revelar mais interessante na medida em que o modo de construção do filme (sua montagem) é descoberta. Daí em diante, passa-se a prestar atenção aos detalhes já vistos da paisagem, da moldura da janela do trem, dos postes ao longo do caminho, de uma pequena estrada que divide uma das

plantações, etc. Um crítico, à época do lançamento do filme comentou que esta obra virtualmente sem fim, “inicialmente parece uma piada, depois um convite para a reflexão e percepção, finalmente um apelo à meditação.” Vogel (2005, p.156) sublinhou os prováveis efeitos que o filme pode causar: “hipnótico ou entediante, dependendo de quem você é”. Fato é que a sensação de ver *Eisenbahn* reúne todos estes termos, sem superdimensionar sua estatura de um simples *loop* contínuo.

É verdade que a duração de Mommartz seja bem inferior à de Warhol, contudo seus métodos são parecidos¹¹⁶. Nos mesmos moldes de alguns filmes do artista *Pop* (como algumas partes de *Sleep, Eat e Kiss*), o filme utiliza uma câmera estática dirigida a um evento banal. As imagens são preto e branco, e há pouca atividade. A duração, contudo, é dilatada. Com apenas um plano, Mommartz foi capaz de criar uma falsa continuidade aproveitando o efeito do descortinamento gerado pelos trens que passam no sentido contrário. Com este truque o artista também praticou o “milagre” da repetição, levando um percurso de pouco mais de trinta segundos, durar quinze minutos. Este procedimento de montagem, como observa Dwoskin (1979, p.204) foi bastante ajudado pela cena em questão. Diferentemente da estase cênica de Warhol (câmera parada, homem dormindo), a cena de Mommartz (câmera parada – trem em movimento) confere inicialmente mais “ação” para o filme. Porém a regularidade da ação e seu ritmo constante, logo afetam a sensação de dinâmica e impõem uma estaticidade próxima àquela de um homem adormecido. O paradoxo mobilidade-imobilidade é trazido à tona sobre a forma de filme – meio privilegiado para discutir o tema, levando em conta que o cinema se funda sobre esta dialética. Embora pertinente, este problema não é o fundamental neste filme, mas sim a experiência da duração.

Mommartz guarda outras diferenças em relação a Warhol. Note-se que a escolha do trem como o *setup* do filme, evoca um ritmo tipicamente europeu, paradoxalmente mais lento e compassado - o que poderia parecer anacrônico, considerando que nos anos sessenta a indústria automobilística estava a todo vapor, sobretudo nos Estados Unidos e na Europa. A paisagem rural e desprovida de edificações ou de marcas de urbanidade, contrasta com os ambientes retratados por Warhol - essencialmente citadinos, fechados, enclausurados em si mesmos. Ainda que em Warhol haja poucas representações de deslocamentos (não há muitos exemplos de externas nem de veículos em seus filmes) ainda assim é possível identificar a postura transgressora de suas longas durações como um antídoto para um contexto de alta velocidade, tal como sugerido por Lee (2005). Na direção contrária, ainda que em movimento, a estratégia da longa duração de Mommartz não parece compartilhar a natureza transgressora de Warhol, nem dirigir-se a uma realidade frenética. Poder-se-ia pensar na experiência da duração de Mommartz dotada de um aspecto diferente, desprovida de um desdobramento político ou crítico. Suas repetições parecem indicar uma outra ordem temporal, possivelmente mais conectada à própria tecnologia do cinema, a saber, aquela feita ao passo dos trens. O ritmo é mais lento, mais mecanizado – sublinhado pela trilha

116 Há mais conexões entre Mommartz e Warhol que não permitem ser feitas aqui. Apenas a título de exemplo, valeria considerar filmes como *Sozial Plastik* (1968) e *Wege zum achbarn* (1968) como filmes retrato que evocam Henry Gerdzahler e Blowjob. No primeiro caso, ao invés da turma de outro ex-namorado de Warhol, Mommartz retrata Josef Beuys. No segundo caso, ao invés do sexo oral em um homem, a penetração em uma mulher.

sonora¹¹⁷, que replica o *loop* visual e se vale da rítmica característica ao ruído do trem, constituindo uma falsa continuidade típica dos bons *loops* sonoros. Há sincronia entre o ritmo do trem e o ritmo da câmera/projetor, e não soaria absurdo considerar o *setup* de Mommartz mimetizando o próprio mecanismo circular que põe o trem em movimento. Isso permitiria pensar na conexão já bastante estabelecida entre a tecnologia ferroviária e a cinematográfica, tal como indica Christa Blümlinger (2006, p.244) ao afirmar que “ambas as máquinas, a locomotiva e o projetor, incorporam o princípio da repetição [...] eles são ligados e colocados em movimento” impondo para o espectador-passageiro uma experiência temporal amparada na repetição. Para a teórica, esta conexão teria impregnado obras de vanguarda como as de Vertov, Gance e Chomette, tanto quanto filmes experimentais a partir dos anos sessenta, que resgatavam estas vanguardas crítica e criativamente num movimento ambíguo de inovação em direção ao passado.

Assim, se houvesse uma transgressão possível para a duração de Mommartz, seria àquela do retrocesso, evocando o passado histórico do cinema, das formas pré-cinematográficas tais como os fenacistoscópios, zootrópios e outros brinquedos ópticos. Como assinalam Dulac e Gaudreault (2006, p.236) estas formas precursoras da tecnologia cinematográfica operavam em uma lógica temporal não linear mas circular, inviabilizando a narratividade. Esta lógica circular e a-narrativa instalada no brinquedo sugeriria uma temporalidade de um “eterno presente” no qual o sem-fim do *loop* abriga-se. As evidentes conexões materiais entre a forma circular que possui tanto o disco de um fenacistoscópio quanto o *loop* de um filme, permite associá-los dentro da mesma lógica temporal, do “eterno presente”. É neste sentido que a transgressão de Mommartz pode ser revelada como o retorno a uma temporalidade pré-cinematográfica, quicá mítica, do “eterno presente” ou ainda, do “eterno retorno”¹¹⁸.

No lado oposto, levando às últimas consequências este raciocínio, as repetições de Warhol não poderiam então ser consideradas senão como a alternativa viável para transgressão da tecnologia do cinema. Fazendo isso, não estaria retornando a uma forma pré-cinematográfica mas apontando para seu sucessor, o vídeo – notadamente uma tecnologia mais afeita às longas durações, à continuidades e ao fluxo temporal da pós-modernidade (DOANE, 2002, p.168). Neste sentido, o regime visual de *Sleep* estaria mais vinculado à câmera de vigilância dos circuitos fechados, do que ao do equipamento profissional de Hollywood (ainda que Warhol tomasse este último regime como seu material de referência e inspiração). Como sugere Justin Remes (2015, p.42) poderíamos pensar em *Sleep* à luz da obsessão de Warhol pela televisão, e então o regime do filme passaria a ser uma espécie de elogio, um intermediário e mediador para a temporalidade deste novo meio videográfico e sua função “ao vivo”. Contudo, diferenças à parte, e para os propósitos deste percurso, bastaria notar que ambas as perspectivas, com velocidades distintas, compartilham de um mesmo olhar para a duração e para a experiência do tempo através do mecanismo do cinema, a única tecnologia que estava disponível para ambos.

117 Vale ressaltar que esta é uma fundamental diferença entre *Eisenbahn* e *Sleep* – muito embora a ausência de som no filme de Warhol seja adequada à cena de alguém dormindo.

118 Questões referentes à ideia do “eterno retorno” serão trabalhadas com mais profundidade no capítulo 5.

Em seu balanço sobre os filmes experimentais realizados durante os anos sessenta, David Curtis (1971) elencou outras obras que sofreram influência de Warhol¹¹⁹ e foram construídas usando as mesmas técnicas de repetição (*loops* contínuos e repetições seriadas) e princípios similares de longa duração. *Soft Rain* (1969) de Ken Jacobs, um retrato do trânsito de Nova Iorque em *loop* contínuo feito a partir da janela de um apartamento; *Bolero* (1968), do australiano Albie Thoms; *1933* (1967) de Joyce Wieland; *Alone* (1964) de Stephen Dwoskin, espécie de contraponto de Warhol - o retrato é de uma garota e ela não está dormindo, mas se masturbando. São exemplos que confirmam a utilização da repetição como um expediente de extensão da duração, sugerido pelas obras de Warhol - ou descoberto de maneira independente e concomitante, como advoga Dwoskin (1975, p. 43). Todas estas obras operam tanto no nível da captação quanto do processamento, o que leva a crer na adoção de uma postura diferente dos artistas que trabalharam ou apenas no nível da captação, ou apenas no nível do processamento.

1.3.3 Repetições experimentais, sonoras.

Ainda valeria fazer uma breve menção adicional acerca do uso de repetições no campo do processamento do material fílmico. Até aqui foi considerado fundamentalmente a dimensão visual dos filmes experimentais em razão de serem quase todos silenciosos. Porém certamente existem muitas obras que confirmam a exploração de repetições também no nível sonoro - nomes como Peter Kubelka, Tony Conrad, Paul Sharits, Michael Snow, são alguns dos artistas que também trabalharam nesta direção. Gostaria de destacar apenas algumas destes exemplos, dividido-as de acordo como o tipo de material utilizado - a saber, material sonoro verbal e material sonoro musical.

Pensemos por exemplo em *Adebar* (1957) de Peter Kubelka. Este seminal filme austríaco, para além de sua complexa montagem métrica¹²⁰, pode ser destacado pelo uso que faz da repetição sonora. Trata-se basicamente de uma repetição do tipo *loop* contínuo que inicia o filme e se mantém invariável até o final. Como indica Tcscherkassky (2012, p. 65) o material utilizado é parte de uma gravação da música dos pigmeus da qual Kubelka extraiu um trecho correspondente a 26 fotogramas e que foram repetidos ao todo 16 vezes, como também contabiliza Sitney (2002, p.299) gerando os aproximadamente um minuto e dez segundos de filme. Sua estrutura básica, portanto, deveio deste pequeno motivo musical que teria inspirado Kubelka a fazer seu filme com a mesma economia e lógica dos métodos musicais - trata-se de uma experiência de organização das formas *no tempo* do cinema, como o próprio artista mesmo reflete:

I decided that I would introduce measure in time, which had been in music in hundreds of thousands of years [...] I took a very old, very primitive and ecstatic piece of music for the film. It was pygmy music with one motif, exactly 26 frames long. I

119 Curtis indica que esta influência foi particularmente grande na Europa, onde as ideias dos filmes chegaram bem antes de suas cópias físicas - levando a crer que os filmes de Warhol também teriam um componente conceitual bastante importante, mais até do que a experiência de vê-los, para alguns.

120 Para Tcscherkassky, a montagem do filme corresponde às formas musicais de tema, inversão e inversão retrógrada. Esta seria a primeira dos filmes métricos, nos quais Kubelka objetivava apoiar-se em estruturas musicais predominantemente para organizar o andamento e o modo de articular as imagens.

made a recording, cut it, edited it. I recorded it many times and then I chose the visual elements...¹²¹ (KUBELKA in SITNEY, 1978, p.145)

Adebar foi originalmente concebido para ser uma publicidade de um bar-cafe-cabaré vienense (*Café Adebar*). Incumbido de produzir o comercial sob a única exigência de seus contratantes de apresentar pessoas dançando no bar, Kubelka filmou a cena mas não dispunha de muitos recursos técnicos nem financeiros para torná-la um filme publicitário como aqueles cheios de glamour e pompa. Como ele mesmo indica (KUBELKA in SITNEY, 1978, p. 145), as restrições e contingências sugeriram o caminho a ser adotado e, concentrando-se sua atenção nas qualidades cinéticas e visuais do material que tinha em mãos, entendeu que deveria tratá-lo do ponto de vista rítmico, afinal tratava-se de uma dança. A partir de então, Kubelka avançou na exploração formal da montagem do filme utilizando o arsenal teórico-musical que dispunha e algumas operações visuais que permitiram completar sua intenção de produzir uma espécie de “música visual” que ressaltasse o que é “único ao cinema”. O resultado é considerado hoje um dos marcos do “cinema métrico” e do “cinema estrutural”, um filme que para Carlos Adriano (2002, p.111) “desconcerta por sua simplicidade complexa ... e traduz em luz combinações puras de uma medida precisa”. Para Kubelka, tudo o que ele fez desde então têm sido aprimoramentos dos mesmos princípios utilizados neste filme.

Embora muito tenha se discutido sobre a montagem do filme, sua rigorosa estrutura métrica e matemática, suas derivações musicais, suas explorações de dualidades visuais (formas negativas e positivas, formas em movimento e formas estáticas, casais juntos e separados), pouco foi dito a respeito do aspecto musical e sonoro da obra. Como vimos, Kubelka argumenta ter utilizado um “simples” *loop* contínuo de uma música atribuída aos pigmeus e dele derivado a estrutura de montagem. A origem da música pode passar despercebida, parecendo um gênero que estamos acostumados, mas na realidade não é. Ao que parece, os conhecimentos musicais de Kubelka o permitiram identificar neste tipo de música um caminho inovador para articular suas imagens em movimento.

Paul Griffiths (2010 p.367) comenta que a música dos pigmeus, com do advento dos gravadores portáteis de fita magnética e de sua utilização pelos antropólogos e etno-musicólogos, tornou-se uma fonte de inspiração para muitos compositores após os anos 1950, como por exemplo Gyorgy Ligeti. O trabalho de campo destes pesquisadores foi divulgado em gravações dedicadas à “musica primitiva” e “exótica” de tribos e etnias ainda desconhecidas no mundo branco ocidental. Embora não haja muita documentação acerca do acesso de Kubelka a este tipo de gravação no período da feitura do filme, é plausível que tenha extraído o trecho musical de algum álbum que contemplava a música dos pigmeus.

Pigmeu é um termo genérico que visa identificar um grande grupo de etnias que habitam a África subsaariana em regiões que correspondem hoje à República Democrática do Congo, Uganda, República

121 “Eu decidi que eu iria introduzir medida no tempo, uma prática musical feita há centenas de milhares de anos [...] Eu escolhi um uma peça musical muito primitiva, velha e extática para o filme. Foi uma música dos pigmeus com um motivo, exatamente de 26 fotogramas de duração. Gravei, cortei, editei . Gravei então repetidas vezes, e depois escolhi os acompanhamentos visuais” (tradução nossa)

Centro Africana, Camarões, etc. Desconsiderando as conotações preconceituosas¹²² do termo, os pigmeus são conhecidos por suas excelentes habilidades musicais, tendo surpreendido pesquisadores e antropólogos quem na primeira metade do século XX, passaram a pesquisá-los com mais atenção. Como indica Wisnik (2017, p.91) trata-se de uma música estruturada a partir da interdependência rítmica de vozes polifônicas e que cria texturas harmônicas riquíssimas. Esta especialidade teria sido desenvolvida sobretudo a partir das capacidades vocais dos membros desta etnia e de um profundo senso rítmico que os permitem criar uma música modal voltada principalmente para a sensação do pulso, onde os desenhos melódicos e os ritmos tendem a se fundir e serem percebidos como uma coisa só. Como música modal, ela não possui exatamente um centro tonal (como a “nossa música” tonal tem) e é a experiência do tempo e da circularidade que “amarra” a experiência. Como indica Wisnik (2017, p. 81) esta música tem como estrutura o percurso por entre as várias escalas, que sugerem melodias. Tais melodias não devem ser confundidas por “temas”, porque não desempenham a mesma função que na música tonal (de onde a ideia de “tema” deriva) – as melodias são as próprias escalas, e o que importa é como elas *circulam*. Esta ideia de circulação é essencial para a música dos pigmeus, porque é através dela que o tempo musical é organizado. Lembremos que não se trata apenas de uma, mas de diversas escalas, e portanto diversos tempos – e é isso que torna a experiência da audição uma mergulho na teia de melodias e ritmos que giram e se interpenetram em torno de um mesmo pulso, ora em fase ora em defasagem. Este movimento gerado pelas várias vozes é sempre circular e, portanto, repetido, como nos apresenta Wisnik:

Cada músico sustenta um motivo de caráter repetitivo, e como esses modos são desiguais, o resultado é uma pulsação com pontos múltiplos de fase e defasagem, de acentuações de caráter cíclico em permanente deslocamento, de sucessiva repetição continuamente diferente. [...] Essas músicas oferecem o modelo da produção, quase utópica, de um *descentramento centrado*, reversível [...] (WISNIK, 2017, p.96)

Para o teórico, como qualquer música modal¹²³, a música dos pigmeus necessita ser considerada em seu contexto, desempenhando uma função social geralmente ritual (dança, ritos de passagem, oferendas, celebrações) e espelhando modos de relação completamente alheios à maioria dos povos ocidentais. A música polifônica e modal, em sua repetitiva circularidade, evocaria um modo de vida que não comporta a mesma ideia de “progresso, evolução, finalidade” tal como agarrada pela nossa civilização, implicando na adoção de uma atitude menos apegada ao passado e ao futuro – acúmulo e perda não fazem muito sentido neste campo. A experiência da repetição, impedindo a sedutora “evolução”, instaura um tempo de eterno-presente e afasta a comunidade de um modelo de prazer associado à lógica da tensão-resolução.

122 Consta que a etimologia de Pigmeu deriva do grego *pygme*, uma medida de comprimento (punho) sendo utilizado no grego antigo como designação diminutiva de “homem” (anão) ou para denotar uma condição moral “menor” ou “menos desenvolvida”. O termo aparece desde Homero, em referência a uma tribo de pessoas pequenas. A partir da Idade Moderna o termo passou a ser vinculado sobretudo à baixa estatura de algumas das etnias africanas e sua constituição física diferente dos europeus.

123 Outros exemplos de música modal são as músicas indiana, dos balineses, as tribais africanas, árabes, e também a minimalista.

Não seria demais lembrar que tais qualidades temporais e estruturas musicais foram “recuperadas” pela música minimalista de Riley, Reich, Young e Glass – os quais certamente estavam atentos a estas formas de expressão musical, delas retirando modelos para compor suas próprias obras. Obviamente a função social e o contexto desta tradução minimalista são diferentes, mas seus efeitos na experiência de audição são análogos. A ideia de um eterno-presente, da resistência ao desenvolvimento e da circularidade foram atribuições comuns a estes compositores, e Wisnik (2017, p.97-99) corrobora esta articulação encontrando na música eletrônica, no rock, na *disco* desdobramentos inevitáveis, ainda que embebidos em uma outra lógica cultural.

Pode-se dizer que as mesmas atribuições e efeitos fizeram-se sentir no caso de Kubelka. Contemporâneo ao desenvolvimento do minimalismo musical, o realizador parece ter absorvido à sua maneira a postura anti-desenvolvimentista em favor de uma eterno-presente circular e repetitivo. No domínio do cinema, isso pode ter significado a rejeição dos modelos narrativos lineares do cinema clássico, e *Adebar* é um exemplo claro disso¹²⁴. O modo como os dançarinos são entrecortados e organizados no filme revela não apenas a aplicação de um rigoroso método matemático, mas uma dança que vai e vem, e que nunca deixa de ser pura dança. Ao que tudo indica, esta qualidade sensorial, corporal e sensual (comum à música dos pigmeus) está fundamentalmente amparada na música do filme que, como observou Sitney (2002, p.342) torna a experiência de assisti-lo um raro evento¹²⁵.

A audição do filme permite identificar que a gravação de onde Kubelka extraiu seu *loop* faz uso de um instrumento de sopro performando uma curtíssima melodia. Considerando as poucas notas, é possível que o instrumento em questão seja o *n’dehou* – uma pequena flautinha “de bolso” feita de bambu¹²⁶ e que é tocada com uma sofisticada técnica de “canto e contracanto”, “pergunta-resposta”. A performance requer uma dança entre o instrumento e quem o toca, a fim de revelar um tema para ser repetida indefinidamente. Kubelka, com sua sensibilidade musical, provavelmente destacou este tema em sua audição porém, de maneira artificial, trouxe-o para um novo contexto e temporalidade. A ação de transformar o trecho em um *loop* contínuo pode ser tomada tanto como a imposição de uma nova rítmica quanto pela tradução da rítmica dos pigmeus para um novo meio. Fato é que esta tradução-criação de Kubelka parece ter incorporado tanto as possibilidades criadoras de seu meio quanto as qualidades polifônicas e circulares da música dos pigmeus.

124 Existem outros exemplos em perspectivas análogas. Rees (2007, p.64-65) lembra que Len Lye também havia utilizado músicas de matriz não-européias para acompanhar filmes como *Rainbow Dance* (1935) e *Trade Tattoo* (1936). Contudo há que se notar que as músicas utilizadas nesses filmes não são exatamente modais (calypso, rumba), ainda que Lye provavelmente tivesse contato com este tipo de cultura uma vez que vinha da Nova Zelândia – por exemplo seu filme *Free Radicals* (1956) realizado muito próximo de *Adebar*, utilizou música da tribo africana Baguirmi, este sim um caso de música próxima ao filme de Kubelka. Contudo, Lye não utilizou loops mas apenas a música sem intervenção.

125 É interessante notar que Sitney atribui à dimensão sonora de *Adebar* o fator de sucesso da obra. O crítico argumentou que, caso houvesse algum erro na projeção que causasse dessincronia entre som e imagem, o filme perderia muito de sua força. Este é um dos dados que comprova o modo particularmente atento com que Kubelka trabalhava o som, sem o qual considerava impossível pensar o cinema.

126 Para ouvir e saber um pouco sobre este instrumento e o método de sua utilização comentada por Francis Bebey : < <https://www.youtube.com/watch?v=c6T6suvnhco> > (Acessado em 10 Fev. 2020)

Como ele mesmo comenta, foi a partir deste motivo repetido que passou a pensar no modo de articulação das imagens. A duração do trecho musical (26 fotogramas) tornou-se a pedra angular do filme e a unidade básica para que dela derivassem sub-unidades – de 13 (metade) e 52 (dobro) fotogramas. Com estas unidades¹²⁷ Kubelka arquitetou seu filme, dançando com a regularidade rítmica de um mesmo trecho repetido. Neste sentido poder-se-ia falar em um cinema rítmico muito mais do que métrico, endossando a já conhecida devoção do cineasta em relação ao ritmo e, portanto, a repetição - “Praticamente tudo é a repetição de um evento único” dizia ele em 1978. Para Kubelka a rítmica era a chave para a compreensão da cultura humana, modelada como a tentativa do homem de reproduzir (repetir?) estruturas encontradas na natureza: a repetição dos dias (o sol), a repetição dos anos (a Terra), a repetição do corpo (o coração, os pulmões, o ato de andar). Inserido nesta perspectiva, sua ambição era criar um cinema capaz de respeitar estes princípios e reforçar sua validade para o meio cinematográfico -

What I want to achieve for cinema is a sensual sensitivity as refined as it is in music. Music for the eye. With this film, began my concept of making things which are repeated and repeated and repeated. You can see *Adebar* five hundred times, it will never resolve. [...] It's too balanced. You can live in a Greek temple or you can go there everyday and it will never look like a house.¹²⁸ (KUBELKA in SITNEY, 1978, p.149)

A ideia do equilíbrio sustentado por um processo que não termina porque está sempre girando, sempre aberto, sempre repetindo, é certamente um conteúdo absorvido da música modal dos pigmeus e ainda que se queira aproximar Kubelka da tradição do serialismo ou do atonalismo vienense, é preciso sempre lembrar que ele mesmo sempre esteve muito interessado com os aspectos primitivos e ancestrais da cultura humana. Seu conhecido apreço pelas artes de povos antigos (música, dança, artesanato, culinária, etc.) certamente encontra eco na economia de formas e no equilíbrio de seus filmes, que colocam o arcaico não como ponto de partida mas como principal fim a ser atingido, como sugere Carlos Adriano (2002, p.30). Possivelmente este primitivismo conjugado com a racionalidade métrica tenha resultado num cinema rítmico, hábil em observar o essencial das tradições e traduzi-lo com modernos métodos, atento ao valor da repetição como fonte inesgotável de movimento e prazer, tanto quanto de reflexão e crítica. A seu modo, Kubelka soube articular através da repetição um cinema que pensa a si mesmo, mas que o faz como quem dança¹²⁹.

127 O filme utiliza estas três unidades de duração (13, 26, 52 fotogramas) para compôr as 16 sequências que o estruturam.

128 “O que eu gostaria de alcançar no cinema é esta sensibilidade sensual tão refinada quanto na música. Música pra os olhos. Com este filme, começou meu conceito de fazer coisas que são repetidas e repetidas e repetidas. Você pode assistir *Adebar* quinhentas vezes, não vai resolver nunca. [...] É muito balanceado. Você pode viver num templo grego ou ir lá todos os dias e nunca vai parecer uma casa, um lar.” (tradução nossa)

129 Embora difuso, o interesse de Kubelka pelo ritmo e pela música modal, dançante, tem traços biográficos. Em uma pequena nota, em referência às habilidades culinárias de Kubelka e seu apreço por esta que considera uma arte análoga ao cinema, Tscherkassky (2012, p.58) comenta que antepassados do artista passaram pelo Brasil e que em sua família houve alguma miscigenação. Seu bisavô austríaco teria parado no Brasil e casado-se com uma indígena (“mestiça”) o que teria trazido para a família do vienense uma nova sensibilidade da qual o artista orgulha-se tanto por razões culinárias, quanto por motivos musicais.

A utilização da repetição sonora no cinema experimental não foi uma exclusividade da utilização do material musical. Houve também casos de exploração da dimensão verbal do som através da repetição. Pense-se por exemplo em *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968) de Paul Sharits. Trata-se de um igualmente complexo filme do ponto de vista visual como *Adebar*, mas que também utiliza uma “simples” repetição sonora. É provável que o caso de Sharits demonstre menos o vínculo entre o som e a imagem do ponto de vista musical estrutural, mas ainda assim é possível identificar nele uma curiosa exploração do som, mais especificamente da palavra, e da repetição.

T,O,U,C,H,I,N,G faz parte dos *mandala films* e compreende a segunda fase da produção de Sharits¹³⁰, entre os anos 1967-1969. Estes filmes operam todos sob uma lógica semelhante, utilizando apenas cores sólidas, poucas imagens figurativas, letras e formas gráficas (círculos, retângulos, quadrados) organizados em fotogramas individuais. Trabalhando concentrado em fotogramas isolados, Sharits desenvolveu uma técnica que também caracterizou a produção de Peter Kubelka e Tony Conrad - os *flicker films*¹³¹. Conforme esclarece Stuart Liebman (1981, p.10-11) estes filmes são geralmente baseados na exploração de fotogramas únicos que, vistos em continuidade na velocidade do cinema (24 fps ou 16fps) resultam num efeito de cintilância, produzido pela alteração rápida dos fotogramas. Como veremos no capítulo 4, os *flicker films* caracterizaram-se pela concentração nos efeitos que a estroboscopia do aparelho cinematográfico (da câmera e do projetor) geram na visão humana. Tais efeitos foram pesquisados por psicólogos e neurofisiologistas desde meados do século XIX (Roget, Plateau, Talbot, Marbe, Wertheimer, etc.), e compreendidos como uma particularidade da interação entre o sistema visual e cognitivo humano, responsáveis pela ilusão do movimento no cinema e de outras ilusões que caracterizam estes fenômenos psicofisiológicos¹³². Sharits interessou-se por estes efeitos e utilizou seus conhecimentos em design gráfico, artes visuais e música para explorá-los no campo do cinema na perspectiva de investigação de suas especificidades. É importante dizer que, desde suas primeiras experiências com o cinema até suas últimas instalações multimídia, Sharits guiou-se pela conjugação destes efeitos visuais à dimensão sonora utilizando, para isso, o expediente da repetição.

Tentando colocar de lado os aspectos visuais do filme (se é que é possível) gostaria de tomar o trabalho sonoro de *T,O,U,C,H,I,N,G*, como uma exploração da repetição a partir de dois principais elementos: a palavra e o ruído. Logo de saída, o filme começa disparando a repetição de uma mesma palavra: *destroy*. É uma voz masculina e o *loop* parece durar 15 fotogramas. Esta palavra é consecutivamente repetida, sem intervalos ao longo de todo o filme. A duração, contudo, vai sendo diminuída, tornando as repetições cada vez mais rápidas. Os 15 fotogramas por frase passam a 13, 11 e quando chegam a 10, em altíssima velocidade, cessam. Um período de silêncio se instala e, após 28 segundos, as repetições recomeçam. Desta

130 Para análises mais aprofundadas sobre os filmes de Sharits desta época, em especial os flicker films, ver Regina Cornwell, 'Paul Sharits: Illusion and Object', *Artforum*, vol.10 no.1, September 1971, pp.56-62; Rosalind Krauss, 'Paul Sharits' (1976), *Film Culture*, no.65-66, 1978; P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1978*, New York: Oxford University Press, 1979, pp.385-89; W.C. Wees, *Light Moving in Time*, op. cit., pp.146-52.

131 Sobre os *flicker films* ver o capítulo 5.

132 A este respeito consultar o levantamento histórico de Joseph e Barbara Anderson (1980, pp.76-95) e uma apreciação crítica dos *flicker films* com o artigo de Nichols e Lederman (1980, pp.96-105)

vez iniciam na mesma velocidade que terminaram, ou seja, a 10 fotogramas por frase. A velocidade vai diminuindo, voltando aos 15 fotogramas por frase, e o filme encerra com 11 minutos e 20 segundos aproximadamente. Do ponto de vista estrutural-musical, o filme comporta dois movimentos – o primeiro é um *accelerando*, precedido por uma *pausa* e dando sequência ao segundo, um *ritardando*. Apesar do uso de *loops* contínuos e ininterruptos nos dois movimentos, poder-se-ia dizer que do ponto de vista de articulação musical, ambos são como *staccatos*. A maneira pela qual a voz emite a palavra, inevitavelmente divide as duas sílabas (*des-troy*) como pequenos blocos de som, definidos o bastante para serem reconhecidos e distintos. Contudo, essa divisão não é totalmente perfeita, e tratando-se de uma voz humana mediada por um mecanismo analógico, há imperfeições que conferem um “tempero” especial para o *loop*¹³³. A maneira como a repetição é utilizada faz gerar um efeito curioso na cabeça do ouvinte, possivelmente análogo àquele da ilusão do movimento obtido através da estroboscopia. Trata-se de um fenômeno derivado da saciação semântica¹³⁴, ou seja, a ilusão da perda momentânea do significado de uma palavra por ocasião de sua repetição contínua e ininterrupta. No caso de Sharits, a perda do significado do verbo “destruir” abre espaço para sua apreciação como pura articulação sonora. Livre do significado “original”, o ouvido em pouco tempo passa a identificar novos significados para os sons. Regina Cornwell (1971) comenta que não são raras as pessoas que passam a ouvir tudo menos “*destroy*” - “*it’s gone*” “*it’s off*” “*it’s cut*”, “*his straw*,” “*history*,” etc.

A produção de novos significados é uma das propriedades mais exploradas da repetição sonora no âmbito da palavra e certamente o caso de Sharits faz lembrar obras como *Come Out!* (1966) e *It’s Gonna Rain* (1965) de Steve Reich, produzidas um pouco antes do filme e com as quais é bem possível que Sharits tenha tido algum contato ou conhecimento¹³⁵. Contudo, existem três principais diferenças às repetições de Reich e de Sharits. Em primeiro lugar o filme não explora o som estéreo e conseqüentemente não utiliza efeitos de defasagem¹³⁶. Em segundo lugar o meio utilizado pelo filme é distinto – ao contrário da fita magnética, o som ótico da película em 16mm não permite a repetição com tanta precisão e regularidade porque está limitada à dimensão do fotograma. Isso torna as repetições de Sharits mais irregulares e menos “mecânicas”, reforçando ainda mais a produção de novos significados e combinações de palavras. Um exame mais minucioso dos *loops* utilizados por Sharits revela que, ao contrário do que se supõe, as repetições não são exatamente regulares – elas correspondem a um “padrão” que inicia-se com a utilização de um trecho de 13 fotogramas onde é possível ouvir perfeitamente o começo e o final da palavra, especialmente percebendo a articulação das consoantes D e S do começo da palavra *destroy*.

133 Yann Beauvais (2008, p.12) argumenta que a palavra foi repetida a partir de cinco gravações diferentes que depois foram copiadas e juntadas sem espaçamento.

134 Este efeito será melhor avaliado no Capítulo 8

135 Juan Suárez (2008, p.80-81) trata do trabalho sonoro neste filme de Sharits à luz da música experimental de Reich, Young, Oliveros, etc. Suas argumentações são importantes para aproximar os realizadores estruturais das experimentações musicais daquele período. Para ele o som foi tão importante quanto a imagem para este tipo de cinema, ainda que a grande maioria dos estudos o avalie considerando quase sempre apenas os aspectos visuais.

136 De acordo com Yann Beauvais (2008) estes efeitos foram trabalhados em outras obras como *Inferential Current*, *Episodic Generation* e com a instalação *Sound Strip/Film Strip*.

Imediatamente após o final da palavra, Sharits insere uma repetição cuja duração é um pouco menor do que a primeira. De forma intencional ou não, a eliminação de apenas um fotograma do início da palavra faz com que a inteligibilidade das consoantes seja comprometida. Esta forma “mais curta” da palavra é repetida por sete vezes, e certamente a dificuldade em perceber sua pronúncia inicial favorece a projeção de novos significados para algo que soa como “...stroy”. Some-se a isso o fato de que o final da palavra emenda com seu o começo, criando quase uma palavra contínua “...stroystroystroy...”. Após as sete vezes, a palavra volta a ser repetida em sua forma completa, ou seja, permitindo ao ouvinte identificar as consoantes e, portanto, restaurar o sentido “destroy”. Esta pequena “sequência” 1+7 que compreende uma inserção completa e sete repetições “curtas” permanece regular durante todo o filme e tal regularidade cria uma espécie de *pulso*, que denota um tempo forte no 1 e tempos fracos nas repetições 2 a 7. A presença deste ritmo “irregular” é diferente de *Come Out*, por exemplo, porque no caso de Reich as frases são repetidas de maneira idêntica, todas com a mesma duração.

Em terceiro e último lugar, a diferença do filme de Sharits em relação às experiências de Reich tem a ver justamente com esta noção de *pulso*. Ao contrário do compositor minimalista, Sharits soma à repetição da palavra um ruído curto e simples. Possivelmente trata-se de um ruído obtido pela passagem da perfuração lateral da película na banda sonora, o que faz gerar um som amorfo, sem definição de altura mas que ocupa predominantemente as regiões inferiores do espectro - um som grave e chiado. A duração do ruído é sempre de 1 fotograma, mas sua frequência é variável respeitando a mesma dinâmica de articulação dos 2 movimentos, ou seja, inicialmente apresenta-se como um *accelerando*, e depois da *pausa* apresenta-se como um *ritardando*. A frequência inicial do primeiro movimento é de 1 ruído¹³⁷ por segundo, e vai progressivamente sendo encaminhada para atingir a frequência máxima de 13 ruídos por segundo¹³⁸. Após a *pausa*, o segundo movimento exhibe a versão retrógrada do primeiro movimento, ou seja, parte da frequência máxima (13 ruído/segundo) e termina com a frequência mínima (1 ruído/segundo). Pode-se dizer que do ponto de vista da escuta, a sobreposição entre ruído e fala com frequências distintas, dá a sensação de uma textura, ou ainda, de uma trama sonora que vai sendo tecida com maior ou menor velocidade. Não seria absurdo dizer que há uma espécie de construção poli-rítmica entre o pulso que marca a fala e o pulso do ruído, uma vez que variam em frequência no tempo. É nesta textura poli-rítmica que a dinâmica do filme se desenvolve, e dentro dela que as redes semânticas são feitas e desfeitas ao longo dos doze minutos audição. A repetição, neste sentido, aparece como um elemento estruturante da experiência tornando possível a exploração no nível de dinâmica e articulação, entretecendo palavra e ruído de maneira inédita.

De maneira análoga a *Adebar*, a estrutura sonora do filme de Sharits organiza também o trabalho no nível visual, levando a crer na hipótese de Yann Beauvais (2008, p.8) de que o artista dominava muito bem os códigos musicais e que serviu-se de modelos de composição musical para estruturar seus filmes.

137 A unidade ruído equivale à unidade visual de fotograma.

138 Este parece ser o limite máximo da definição do ruído, caso ultrapasse esta taxa, o ruído passa a ser percebido como uma frequência contínua, ou um *tone*. Considerando que cada segundo tem 24 fotogramas, 13 fotogramas é o limite para que os ruídos sejam distintos, com intervalos entre si.

É bom lembrar que o próprio artista reconhecia a importância da música como forma de pensar o cinema no sentido da pesquisa por formas autênticas e específicas deste outro meio (SHARITS, 2012). Embora exiba uma sofisticação e complexidade que seriam impossíveis de serem avaliados aqui, bastaria dizer que a dinâmica da velocidade e as articulações repetidas do som encontram correspondências diretas na imagem¹³⁹. Do ponto de vista da dinâmica, a aceleração e desaceleração também estruturam a progressão de imagens mais ou menos velozes. Como já assinalado, o método básico de Sharits é o *flicker*, que varia em intensidade de acordo com a velocidade dos elementos sonoros. Assim, o filme começa num primeiro movimento com piscadas de cores mais lentas que são aceleradas a uma frequência máxima. Durante a *pausa* a tela é preenchida de branco, e o segundo movimento inicia com piscadas rápidas que desaceleram e terminam do mesmo modo com que começaram.

Do ponto de vista da articulação, pode-se dizer que os *staccatos* da enunciação da palavra que marcam sua repetição, correspondem ao efeito de *flicker* visual, ou seja, a alternância bem definida entre dois fotogramas “soa” como a alternância entre fotogramas distintos. Este efeito exibe muitas formas, e é nisto que os especialistas na obra de Sharits encontram seu principal valor como cineasta experimental. Ao contrário de Kubelka ou Conrad, que trabalharam *flicker* monocromático, o interesse de Sharits foi explorar as relações cromáticas entre fotogramas, e observá-las à luz dos efeitos psicofisiológicos do cinema. Seus filmes são extremamente coloridos e luminosos, alternando cores primárias, secundárias, terciárias e complementares em diferentes matizes, saturações e intensidades. *T,O,U,C,H,I,N,G*, é composto nesta lógica, utilizando tanto a alternância de cores sólidas puras, como utilizando efeitos de negatificação para produzir cores invertidas.

Cornwell (1971) destaca que a estrutura do filme, portanto, é organizada conforme os dois movimentos sonoros e, portanto, exibem um aspecto simétrico e espelhado – o próprio Sharits (2015, p.165) comenta este aspecto revelando que pensava filmes desta época geralmente com movimentos progressivos e regressivos, inspirados nas simetrias geométricas das artes visuais, em especial nas mandalas. Isso revelaria uma preocupação mais geral de Sharits com a ambiguidade e dualidade, especialmente no campo visual – o efeito de *flicker* e o uso de imagens negatizadas são os melhores exemplos disso. Nisto vale acrescentar que neste filme Sharits utiliza não apenas cores sólidas mas também fotografias. Como veremos adiante, a ambiguidade destas imagens é revelada por sua temática e pela forma como são articuladas com outras imagens. As inversões e repetições das imagens e cores, fazem pulsar visualmente aquilo que sonoramente também pulsa e vibra, denotando o programa do artista de criar filmes que fossem capazes de cobrar dos espectadores uma resposta emotiva a partir da excitação sensorial.

Como indica Windhausen (2008, p.123) a ambição de Sharits neste período era seguir o programa desenhado por Kasimir Malevich: produzir uma arte que fosse tal qual um “deserto” onde nada fosse

139 Em um texto de 1975, *Seeing:hearing* (Ver/ouvir), Sharits (2012, p. 422) destaca um questionamento que o mobilizou na interação entre procedimentos musicais aplicados ao cinema: “Pode haver uma analogia visual com a qualidade que encontramos em uma tonalidade auditiva complexa, a mistura de um tom fundamental com seus harmônicos [overtones]?”.

percebido, senão apenas sentido. Misturando este projeto “suprematista” com o essencialismo modernista de Clement Greenberg que andava bastante influente naquele período, Sharits passou a criar obras que tentavam sensibilizar de maneira profunda o espectador através da exploração das especificidades do meio cinematográfico. O uso das cores, da estroboscopia, das rápidas alternâncias, das repetições visuais e sonoras revelam este projeto de endereçar aos sentidos, muito mais do que ao intelecto, o “conteúdo” de seus filmes. O caso de *T,O,U,C,H,I,N,G* é exemplar neste sentido, a começar por seu título. Para Cornwell (1971) trata-se de uma alusão à tentativa de Sharits de produzir uma experiência que fosse genuinamente sensorial ao ponto de excitar qualidades táteis, hápticas na percepção - como se fosse possível tocar fisicamente o espectador através de imagens e sons.

His works ask questions and challenge the forms, and materials of film itself. At the same time, he challenges the viewer as well. All the things which the perceiver has learned in time to take for granted, without questioning—the frame, the strip, the projector, light, space, and even his own responses—Sharits asks him now to reconsider. If art is about perception and perceiving in new ways, the importance of Paul Sharits’ work is unquestionable¹⁴⁰ (CORNWELL, 1971)

A possibilidade do toque sugerido no título, contudo, foi problematizada. Como a pesquisadora alerta, as separações pela inserção de vírgulas após cada letra da palavra-título, confere um significado de retardamento, de cesura e intervalo para uma ação que indica contato, conexão, proximidade. É possível que a função simbólica destas vírgulas esteja colocada estruturalmente nas repetições sonoras e visuais¹⁴¹. Como já foi visto, tais repetições conferem um aspecto pulsante e fragmentário, como alguém que gagueja mas não consegue concluir seu raciocínio de maneira fluida. Possivelmente, como indica Windhausen (2008, p.129) esta sensação de interrupção e retorno, foi intencionada por Sharits e trabalhada no limite do formalismo, mas não sem abandonar suas conotações expressivas. O próprio artista revelou que seus *flicker films* versavam grandemente sobre ansiedade e outros sentimentos de angústia que ele sempre teve, projetados na forma do filme (BEAUVAIS, 2008, p.18). Estas conotações psicológicas (angústia, desespero, ansiedade) evidentemente encontram ressonância na indicação de uma ação que não se conclui, ou que não pode ser concluída, como o toque humano. Apesar da insistência repetitiva, estas tentativas de conclusão são frustradas pelo retorno da mesma ação, permanecendo num ciclo vicioso que, como a angústia e a ansiedade, é difícil de escapar.

Estes aspectos são reforçados ainda mais considerando a temática que as imagens utilizadas sugerem. Como extensões da técnica do *flicker*, as fotografias utilizadas em *T,O,U,C,H,I,N,G* apresentam

140 “Suas obras fazem perguntas e desafiam as formas e os materiais do próprio filme. Ao mesmo tempo ele também desafia o espectador. Todas as coisas que o observador aprendeu e ignora saber, sem se questionar – o enquadramento, a película, o projetor, a luz, espaço, e até mesmo suas próprias reações – Sharits sugere a ele então reconsiderar isso. Se arte é algo sobre a percepção e perceber de novos modos, a relevância de Paul Sharits é inquestionável” (tradução nossa)

141 Mais um dado do filme é que as letras que compõem a palavra título são exibidas durante todo o filme, com intervalos regulares entre si de aproximadamente 1 minuto e 50 segundos. O filme começa com a letra T piscando entre cores, e termina com a letra G também piscando. O primeiro movimento tem 4 letras (T, O, U, C) e o segundo (H, I, N, G). Trata-se de mais um nível de correspondência, agora entre imagem e palavra.

ações de violência (um homem com uma tesoura na mão, prestes a cortar sua própria língua; um olho humano sendo operado; mãos prestes a arranhar a face de um homem) e sexo (os genitais de um homem penetrando uma mulher) que alternadas, invertidas e repetidas, dão a sensação ilusória de um movimento – contudo movimentos que não se completam, que são impressões, ilusões. Em algum nível sabemos que é uma ilusão e sentimos como se aquela ação não se completasse totalmente – o movimento não é fluido e contínuo, é *staccato*, fragmentado, repetido. Para Turim (1985, p.103) trata-se de uma tentativa de expressar radical e formalmente a tensão necessária que organiza nossa percepção da realidade, oscilando entre o consciente e o inconsciente – mas com Sharits o inconsciente não devém de um mundo interior, mas da resposta fisiológica de estímulos externos a uma velocidade e frequência de repetição que não estamos acostumados. Os efeitos que os estímulos subliminares causam, colocam em xeque a estabilidade da experiência de visualização do filme, e também dos significados gerados por ele – Sitney (2002, p.362) avalia o filme como uma espécie de metáfora sobre a própria atividade de olhar – olhar como uma ação violenta e erótica. Ao mesmo tempo que compreende um conteúdo alusivo à violência, à sexualidade, e possivelmente à castração (a língua, a penetração, a tesoura) o filme viola tais temas pela descontinuidade piscante dos *flickers* e pela repetição da mesma palavra. Estas repetições são paradoxais porque reforçam e destroem, a um só tempo, os significados das imagens e dos sons – criando uma zona de instabilidade entrópica sobre a qual o espectador não exerce qualquer tipo de controle.

Neste sentido a repetição poderia ser tomada como um expediente de destruição e violência¹⁴², porquanto dissocia o significado de uma imagem ou som através de um comportamento que, em última análise, evoca a obsessão e a compulsão. Lembre-se que atos desta natureza nunca são completamente conclusivos ou finais – sua inconclusão é o que lhes permite/força a retornarem incessante e indefinidamente. É neste campo que as repetições do filme de Sharits operam. Como sugere Cornwell (1971) a destruição experimentada no filme é a da própria palavra “destruir” e o instrumento desta destruição é a sua repetição, insistente e obsessiva. Nos termos de Bruce Kawin (1989, pp.25-27), tal repetição poderia ser tomada como um expediente estético de destruição, muito mais do que de construção, cujos efeitos estão associados a comportamentos neuróticos, fechados em si mesmos, mas também a formas mais “comuns”, como os hábitos que dominam a vida e neutralizam, paralisam, falsificam a vida.

Contudo, dentro do caráter “negativo”, a repetição pode também revelar um aspecto paradoxalmente oposto. A destruição dos significados das imagens e sons, ou ainda, da estabilidade da experiência espectral, pode ser interpretada como a possibilidade de criação de novos significados, de novas experiências, percepções, sensações. Destruição pode abrir espaço para a emergência de possibilidades menos ordenadas pela consciência, menos coordenadas pelo hábito e pelas convenções que cristalizam significados e sentidos – na vida ou na língua. Trata-se da repetição como forma de trazer à tona as qualidades que existem apenas em potência nas coisas, retirando-as das construções intelectuais e convencionais que aplicamos a elas como sociedade e cultura organizadas. Neste sentido, a destruição é a

142 O tema da autodestruição parece uma constante nos *mandala films*, e em alguns outros trabalhos de Sharits. Em *Piece Mandala*, há o tema da guerra; *Ray Gun Virus*, do suicídio; em *T,O,U,C,H,I,N,G*, a automutilação;

desconstrução¹⁴³, a diluição, e portanto a abertura para uma nova apreciação das coisas – algo análogo àquela experiência que relata G.K. Chesterton (2008, pp.23-27) em sua crônica *Os postes telegráficos*, de caminhar na floresta e ver que dentro daquela repetição infernal das árvores, há um recado da natureza selvagem – algo que foge à razão e que percebemos de maneira terrível e cruel, como se fosse insuportável aceitar a repetição das árvores e desejar apenas sua útil diferenciação.

Tomada desta maneira – entre a destruição e a construção – a repetição parece o expediente estético ideal para Sharits avançar em seu projeto dos *mandala films*. Deve-se considerar acima de tudo que *T,O,U,C,H,I,N,G* está inscrito dentro deste grupo de filmes que tinha como principal intenção oferecer uma experiência intensa sensorialmente, mas acima de tudo, meditativa. Como indica Sitney (2002, p.360) Sharits havia concebido esta série de filmes explicitamente referenciando-a nos termos da espiritualidade oriental, mais especialmente do budismo tibetano e do uso que esta prática religiosa faz das mandalas, dos yantras e dos mantras. Reverberando o já mencionado em relação a Landow¹⁴⁴ acerca da influência da espiritualidade oriental, o projeto de Sharits (2012, p.425) era extrair destes métodos uma experiência estética análoga ao êxtase meditativo, reiterando portanto práticas de repetição insistentes e contínuas como o mantra. Sua apropriação destes métodos, contudo, tentava extrair tanto quanto possível seus simbolismos religiosos, substituindo-os pela exibição das qualidades materiais do dispositivo. Nisto, vislumbrava criar uma experiência meditativa através de um cinema também meditativo¹⁴⁵, introspectivo e desprovido de quaisquer forças narrativas, e como o próprio artista explica:

‘Meditativa’ sugere suspensão do tempo linear e da direção espacial. Circularidade e simultaneidade são características básicas das mandalas, as ferramentas mais efetivas para voltar a percepção ao interior. (SHARITS, 2015, p.170)

Construídos como mandalas e mantras, os filmes de Sharits, como *T,O,U,C,H,I,N,G*, registram a tentativa de um artista em formalizar com o cinema *tropos* e *ethos* aparentemente antagônicos (ele falava em “colapso e implosão” tanto quanto em “meditação”), refletindo não apenas o formalismo que envolvia a produção de seus pares, mas também o impacto psicológico que eventos como a Guerra do Vietnã, a revolução sexual, os desdobramentos da Guerra Fria e outros importantes acontecimentos políticos dos “longos anos” tiveram na produção de artistas sensíveis aos abalos emocionais e psíquicos de uma sociedade em crescente desigualdade, consumo, e depressão. O jogo com a repetição, neste sentido, destaca sua função fundamentalmente ambígua e paradoxal, útil para sublinhar o que na arte pode ser experimentado como destruição e construção ao mesmo tempo. Soma-se a este jogo a exploração da

143 Sharits (2012, p.421) indica que inicialmente o seu projeto fora principalmente motivado pela ideia de “desconstrução do cinema”.

144 Novamente nota-se a presença da espiritualidade oriental e o fascínio que o budismo (em várias perspectivas e tradições) exerceu sobre artistas e escritores nas décadas de 1960 e 1970. Sitney (2002, p.3610) destaca que o próprio Sharits cita nominalmente também o *Bardo Thodöl*, em suas argumentações sobre N:OTHING, outro filme dos *mandala films*.

145 A ideia da meditação de Sharits deve ser tomada à luz de sua retórica dialética, de contraposição radical que contrastava violência com reflexividade, guerra com paz, vida com morte, caos com ordem, etc.

palavra como matéria-prima a ser repetida, refletindo os abalos que os processos de significação igualmente sofreram neste período, ecoando tanto as experiências matemáticas dos poetas concretos quanto os angustiantes labirintos de Beckett e Bernhard.

1.3.5. Repetições experimentais, meta-linguagem

Embora não corresponda exatamente à divisão entre métodos de captação e processamento do material fílmico sugerida, há ainda um último tipo de uso da repetição no âmbito do cinema experimental que gostaria de contemplar. Trata-se de um tipo de repetição mais genérico do que os anteriores porque não corresponde a repetições “literais” de seus códigos, ou seja, o que se repete não são imagens ou sons, mas repetições *entre* estes dois domínios, ou ainda, não é a repetição dos “significantes” mas a repetição dos “significados”. Considerando o que fala Santaella¹⁴⁶ (2005, p.386) acerca da natureza híbrida do cinema, é possível dizer que a repetição que tratamos aqui opera entre seus diferentes domínios da linguagem, sendo marcada fundamentalmente pela utilização da linguagem verbal. É esta linguagem que viabiliza a repetição, ou melhor, o trânsito entre os domínios do sonoro com o visual, fazendo ecoar em um o que está sendo trabalhado em outro. Sendo assim, trata-se de filmes que operam com a repetição no nível do discurso, da trama narrativa do filme, apoiados em recursos sonoros ou visuais (o que predomina é o sonoro). Neste campo há repetições do tipo: o som repete o que a imagem apresenta; a imagem repete o que o som apresenta. Em geral é a palavra que torna estas repetições possíveis - palavra falada no domínio do som, ou palavra escrita no domínio da imagem. Em última análise poder-se-ia dizer que trata-se de um fenômeno de repetição entre linguagens que tende a ser auto-referente, ou metalinguístico - uma linguagem que versa sobre ela mesma. Em outros termos poderia ser dito que trata-se de uma repetição como a circularidade inerente ao processo de significação, tópico de discussões intrincadas do campo da filosofia da linguagem e da lógica, como informa Mitchell (1994, p.37), geralmente tangenciando o emaranhado dos paradoxos; mas que também foi tomada como uma das principais características tanto do modernismo quanto do pós-modernismo. Na tentativa de esclarecer o que seria a metalinguagem e a auto-referência no domínio das imagens, Nöth (2007, p.61) destaca que embora Derrida tenha sugerido a ideia do signo como um processo de referência a algo que está ausente, isso não pode ser generalizado, uma vez que existem signos que referem-se a algo que está presente. Esta referenciação a algo que já está presente poderia ser generalizada como um caso de repetição, deflagrando a metalinguagem ou a auto-referenciação da qual falam Nöth e Mitchell. Os filmes a seguir operam neste nível, ou seja, repetem conteúdos em domínios distintos de linguagem¹⁴⁷ e poderíamos vulgarmente enquadrá-los no gênero dos “filme sobre filme”, ou dos meta-filme.

Para Stam (2006, p.174-176) tais qualidades metalinguísticas e auto-referenciais refletem uma atitude mais geral da produção e também da teoria do cinema do período: a “auto-reflexividade”. Esta característica que, em tese, recupera a cultura de vanguarda sobre a qual fala Greenberg (1997, p.30) ao nos lembrar da inauguração do modelo de uma “arte que imita o processo de imitação”, se fez presente

146 Santaella (2005, p.385-388) argumenta sobre a natureza verbo-visual-sonora do cinema como uma linguagem híbrida. Para além da redução comum feita pelo termo “audiovisual” a teórica indica a presença de características das três matrizes da linguagem, a visual, a sonora e também a verbal. Esta característica é indissociável a todo tipo de filmes, sendo narrativos, experimentais, sonoros, etc.

147 Para uma visão complementar desta questão de metalinguagem aplicada à teoria das imagens, ver Mitchell (1994, pp.45-83)

principalmente nas alas de esquerda e progressistas da produção artística e intelectual, caracterizadas pela “abstração, fragmentação e colocação em primeiro plano dos materiais e processos artísticos”; em outra parte endossando um posicionamento político - que equiparava os modelos de representação narrativos clássicos (genericamente tratados pelo emblema de “Hollywood” e sua condição dominante, industrial) a perspectivas “conservadoras, retrógradas e burguesas”, e associava o modelo “anti-ilusionista” (aquele que exhibe os processos de produção e representação do cinema) a perspectivas “revolucionárias e progressistas”, em uma linha que retomava Bertold Brecht. Embora Stam deixe claro que a auto-reflexividade não implica uma valência política *a priori* e não pode ser considerada uma exclusividade deste ou aquele gênero, é sabido que a adoção de estratégias de metalinguagem e auto-referenciação certamente colocaram as produções do cinema experimental dentro do regime da “auto-reflexividade”, que passaram a estar vinculadas à posições que entendiam ser revolucionárias e progressistas, estética e politicamente¹⁴⁸. Tal como gostaria de sugerir, esta qualidade auto-reflexiva se define estruturalmente pelo uso de processos de repetição semióticos, porquanto faz o próprio signo se repetir e, com isso, implica uma atitude crítica do interpretante, consciente e atenta dos processos de representação e significação. É neste nível que, ao que parece, os filmes a serem mencionados trabalham, ampliando o repertório de um cinema anti-ilusionista, auto-referenciado, metalinguístico e auto-reflexivo.

Tome-se como exemplo (*nostalgia*)¹⁴⁹ (1968) de Hollis Frampton. Este filme explora o desencaixe do som em relação à imagem, operando numa espécie de *slapback* echo, ou num delay longo, ainda que sem feedbacks sucessivos. O filme inicia com a fotografia de um laboratório fotográfico acompanhado de uma narração - uma espécie de relato biográfico que trata das memórias do autor em relação à foto, descrevendo-a e comentando-a. Lentamente a imagem começa a queimar. Sai muita fumaça e em poucos minutos ela é reduzida literalmente à cinzas - a foto estava em cima de um “queimador”. O relato verbal acaba bem antes da próxima imagem aparecer, deixando um longo tempo para que se visualize as cinzas da foto se extinguirem. Há um intervalo curto de tela preta e um novo take surge. É o mesmo plano, mas agora com outra fotografia. O procedimento é repetido - a fotografia acompanhada por uma narração começa a queimar, vira cinzas, e corta. O terceiro take opera na mesma lógica. O quarto, o quinto, o sexto até a décima terceira, e última, também. Embora o expediente visual do filme seja bastante interessante do ponto de vista extra-textual, é no som onde os procedimentos de repetição se concretizam. Logo na segunda foto, nota-se que o relato ouvido em sincronia não parece tratar da foto que está sendo exibida. Como um exercício de memória, lembramos do que falava a narração da foto anterior, comparamos com a foto que está sendo

148 Este alerta é também feito por Dana Polan (1974) que não vê a auto-reflexividade uma característica exclusiva às artes de vanguarda, revolucionárias e experimentais - mas sim uma potencialidade presente em toda manifestação artística. Para ele, o que diferencia um filme de Hollywood a um filme “de vanguarda” é tão somente o coeficiente de auto-crítica que o segundo tem porque expõe mais as contradições do processo de significação do que o primeiro, e porque vinculam esta exposição à possibilidade de uma nova percepção e, consequentemente, uma nova produção de realidade. Isso poderia caracterizar o projeto vanguardista (retomado pelos “experimentais”) uma atitude política, caso respeitassem o que “Brecht disse”, e não aquilo que “disseram que Brecht disse”.

149 O filme faz parte de um projeto maior de Frampton, *Hapax Legomena* (1971-1972), composto por seis outros filmes, todos eles explorando relações entre linguagem, cinema, fotografia, som.

exibida chegando à seguinte conclusão: as narrações não acompanham as fotografias em sincronia, mas sempre referem-se àquelas que ainda serão exibidas. Ou seja, a narração que acompanha a primeira foto, na realidade diz respeito à segunda foto. A narração que acompanha a segunda, diz respeito à terceira, e assim sucessivamente. A disjunção entre som e imagem, torna a experiência do filme um exercício de memória e de reflexão sobre a temporalidade - vemos o presente escutando o futuro, vemos o passado escutando o presente.

Desprezando as nuances metafóricas e simbólicas deste importante filme, sobre as quais Rachel Moore (2006) reflete em profundidade, podemos destacar que a operação básica do filme articula-se através da repetição. Evidentemente não é uma repetição exata por dois motivos: primeiro, porque opera com uma assincronia entre imagem e som, deslocando temporalmente dois “registros” de um mesmo evento; e segundo, porque as narrações não são “cópias” das fotografias (ou vice-versa), ou seja, não estão restritas à sua descrição, mas informam acerca de seu contexto e significado do ponto de vista do autor, construindo uma narrativa autobiográfica que, como indica Sitney (2002, p.408) refletem sobre a “evolução de um fotógrafo ao tornar-se cineasta”.

Sem considerar os conteúdos biográficos do filme, pode-se dizer que estruturalmente é a imagem repete a narração, porque vem depois dela. Há uma ordem temporal linear que organiza o filme e que permite que as repetições sejam reconhecíveis. A disjunção dos eventos visuais e sonoros, produz o efeito de “eco” mencionado anteriormente, criando na mente do espectador não apenas um estado de ativa recursividade temporal que tem que conjugar tempos distintos, mas também permite que se reflita sobre a capacidade de lidar com duas informações temporais desta natureza. Para Moore (2006, pp.53-57) os questionamentos levantados pelo filme de Frampton atravessam o campo do cinema e avançam na direção da relação entre o tempo histórico e o tempo subjetivo, através de uma torção dupla – do passado sobre o presente, e da imagem sobre o som. Esta torção, para autora, conecta Frampton a Walter Benjamin, naquilo que o filósofo tratou acerca da imagem dialética, a saber, uma imagem que surge do choque de temporalidades e que sintetiza instantaneamente uma nova compreensão do tempo histórico. Para Benjamin, este choque dialético através das imagens permitia superar a compreensão de progresso, de linearidade e continuidade histórica, na direção de uma apreciação inovadora da história. Segundo Moore, o filme de Frampton trabalha nesta lógica dialética, que impele as imagens contra um fluxo cronológico, e expõe os choques de tempos distintos a fim de que se construa uma nova experiência histórica. Não seria inadequado tomar esta experiência à luz da repetição. A dialética, neste caso, é o resultado de uma operação temporal assíncrona, puramente mental e mnemônica. A “imagem” produzida neste circuito (curto-circuito) é a imagem da repetição e, por conseguinte, é a síntese da auto-reflexão. Trata-se de uma operação relativamente simples do ponto de vista da execução (dessincronizar imagem e som), mas que tem um imenso poder reflexivo e crítico, expandindo o questionamento acerca da repetição *na* história e *da* história.

Se Frampton repete as mesmas “cenas” na lógica da assincronia, poderia dizer que *The girl chewing gum* (1976) de John Smith, joga com um procedimento parecido, ainda que a o intervalo entre os eventos seja bem menor. Este genial filme de Smith é estruturado a partir de um grande plano sequência comentado por um narrador. A câmera é fixa e enquadra a fachada de uma loja, do outro lado da rua. Pelo uso do tripé e de uma lente zoom, há a possibilidade de variar o enquadramento, fechando em detalhes, acompanhando pedestres e destacando partes da paisagem urbana¹⁵⁰. Como no caso de Frampton, o que torna o filme interessante é o uso que faz da narração. Com Smith, contudo, a narração assume o “tempo presente”, o “tempo real”, provida por uma espécie de personagem que nos dá a impressão de estar comentando a cena *in loco*. Durante todo o filme ouve-se uma voz masculina que aparenta ser a de um diretor, posicionado fora do quadro, que dá ordens para que a cenas se desenrolem – são instruções dirigidas aos personagens e figurantes da suposta cena, e também à câmera. A distância entre as instruções do diretor e sua execução é bem menor do que no caso de Frampton - tudo aparenta acontecer “no presente”. Embora o diretor pareça conduzir as ações que se desenrolam através das imagens¹⁵¹, sua credibilidade é colocada em dúvida a partir do momento em que suas ordens tornam-se, no mínimo, estranhas. Subitamente a voz ordena que o prédio “desça para a parte inferior do quadro, e que venha para mais próximo da câmera”. As instruções vão se tornando cada vez mais absurdas, levando-nos a supor que na realidade o filme é uma paródia ficcional que expõe a artificialidade do expediente da narração e também reflete sobre os processos de construção do filme. O efeito de paródia é obtido exclusivamente pela narração, uma vez que a imagem revela-se simplesmente documental.

Erika Balsom (2015) comenta que este filme central para cena experimental britânica, deve ser compreendido num contexto onde artistas e cineastas de vanguarda “buscavam desconstruir a transparência do cinema dominante, a maioria dos quais focando na materialidade fílmica, refutando o modelo da ‘janela para o mundo’ em favor de uma preocupação modernista com o dispositivo”. Contudo, Smith parece dar um passo para o lado, oblíquo a esta perspectiva, indicando com humor e ironia as arbitrariedades e dificuldades do próprio projeto “anti-ilusionista”. Por um caminho alternativo, Smith discute a construção do sentido do filme através da narração super-transparente, mas seu progressivo absurdo a torna opaca ao ponto de denunciar sua “materialidade”. Em um certo ponto o “personagem” diz:

I am speaking into a megaphone, which I am pointing at a microphone, on the outskirts of Epping Forest – about ten miles from the building you are looking at. The traffic noise will now fade down. I am standing on the edge of an enormous golf course, and there are trees behind me and to my left. In the distance I can see three golfers. One of them is wearing a blue jumper, and the other two are both wearing red. They are all men. [...] Now the short one has put a ball on the ground and is

150 O filme foi realizado em uma esquina no bairro de Dalston, em Londres, entre Tottenham Road e Stamford Road, bem próximo do cinema Odeon Dalston, que também aparece em um momento. A loja em destaque é Steele’s, uma loja de vidros e espelhos; na parte superior da loja, vê-se um edifício habitacional e no topo do edifício, um relógio.

151 As instruções do “diretor” são do tipo: “agora, quero que a moça cruze o quadro olhando para trás, como se estivesse procurando alguém... muito bem. Agora, o casal deve cruzar o quadro na direção oposta, ajeitando a blusa e erguendo as mãos”. São basicamente instruções de deslocamentos, movimentações e ações de pessoas e veículos, e também de enquadramentos da câmera.

taking a club from the trolley. I think he's got a helicopter in his pocket. In a tree about fifteen yards away, I can see a large blackbird with a wingspan of about nine feet. (SMITH apud BALSOM, 2015)¹⁵²

Este expediente de distanciamento¹⁵³ é conseguido não pela recusa das estratégias de ilusão, mas através de um mergulho dentro de sua artificialidade. O resultado é a emergência de um tom cômico, raro nas propostas “intelectualistas” de cineastas compromissados em combater a “ilusão” do cinema e sua “força alienante”. Agindo desta forma, como sugere Balsom (2015), Smith recuperava os traços igualmente bem humorados de filmes análogos, como *(nostalgia)* (1971) de Frampton, e *A Casing Shelved* (1970) de Michael Snow, sublinhando a importância e relevância da linguagem verbal, levando-a para além do nível da narratividade.

Do ponto de vista da repetição, o filme de Smith trabalha de modo análogo ao de Frampton. A imagem “repete” o que a voz indica – como deve funcionar qualquer *set* de filmagem. Contudo, conferindo o método de realização do filme, percebe-se que o caminho foi inverso – é a narração que “repete” a imagem. Smith comenta que escreveu o roteiro da voz do “diretor” assistindo ao filme depois de revelado, na mesa de montagem, e o gravou de maneira que parecesse estar “no comando do set” orientando os acontecimentos – inicialmente iludindo o espectador e progressivamente revelando a ele a encenação em questão. Em entrevista com Catherine Elwes (2001, p.15), ele revela que a ideia para fazer *The Girl...* nasceu a partir de uma curiosa experiência assistindo a *Noite Americana* (1973) de François Truffaut (filme que intenciona ser metalinguístico, dentro do campo narrativo-clássico). O artista conta que até então, como qualquer espectador inocente, ele acreditava que os figurantes eram pessoas comuns e que, ao contrário dos atores,

152 “Estou falando por um megafone que está apontado para um microfone, na periferia da floresta de Epping – aproximadamente dez milhas do prédio que você está vendo agora. O som da rua vai diminuir agora. Estou de pé em um imenso campo de golfe, e para minha esquerda e atrás de mim há árvores. Eu consigo ver três jogadores de golfe. Um deles está vestido de blusa azul, os outros dois de vermelho. São todos homens [...] Agora o baixinho colocou a bola no chão e está pegando um taco do carrinho. Eu acho que ele tem um helicóptero no bolso. Numa árvore longe a umas dez jardas, eu consigo ver um grande pássaro cujas asas tem a abertura de cerca de nove pés” (tradução nossa) Roteiro original de *The Girl Chewing Gum* disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/the-girl-chewing-gum-john-smith/original-voiceover-script> > Acessado em 10 de Fev. 2021)

153 Pode-se pensar no V-Effekt (Verfremdungseffekt) também conhecido como “efeito de distanciamento” ou “efeito de estranhamento” de Bertold Brecht, o qual inspirou diferentes propostas artísticas do período, e que segundo Jameson (2013, p.63) modelou o pensamento de intelectuais do calibre de Benjamin e Barthes. Este efeito foi originalmente concebido por Brecht no contexto do teatro épico, produzido a partir de técnicas bem definidas de anti-ilusionismo. O projeto épico pode ser definido como a tentativa de romper com “ilusionismo” do teatro aristotélico (clássico), o qual interessava mergulhar o espectador no drama para que fosse possível sua identificação com as personagens e ações representadas, sendo enredado pelo espetáculo e absorvido passivamente pelos estímulos oferecidos. A ruptura sugerida por Brecht utilizava diferentes estratégias para alertar o espectador da natureza ilusória da representação, trazendo-o sensações de “espanto e curiosidade”, tornando desconhecido algo que, em tese, pode lhe ser familiar. As raízes do v-effekt encontram-se provavelmente no “ostranenie” dos formalistas russos, com os quais Brecht tomou conhecimento por ocasião da visita de Eisenstein e Tretiákov a Berlim (JAMESON, 2013, p.64). No campo do cinema, a utilização do v-effekt foi ampla, sobretudo no período que estamos avaliando. Peter Wollen (1982, p.100-101) o identifica em aspectos das “duas vanguardas” dos anos sessenta, de Godard e Straub-Huillet, de Gidal a Mulvey; Martin Walsh (1981) acrescenta Ruy Guerra, Dusan Makavejev, Nagisa Oshima no repertório brechtiano do cinema; Robert Stam (2006, p.168) indica que a presença das técnicas de Brecht foi muito ampla, e abrigou além dos já citados, nomes que vão de Rainer Fassbinder a Haskell Wexler. Noël Burch (2015) viu o método de Brecht como parte dos “elementos perturbadores” do cinema, especialmente o cinema a partir de 1960.

não eram “dirigidos”. A encenação de Truffaut, embora num registro completamente diferente do de Smith, o inspirou a refletir sobre a problemática do “domínio” do diretor na criação de um filme. A partir de então, passou a ver que tudo – documentário, vanguarda, ou ficção – está sujeito à direção, incluindo todos os níveis de escolha e orientação, seja na captação, seja na montagem, seja na projeção. Este aspecto programático foi então problematizado pela introdução da voz “autoritária” do diretor em *The Girl...* Embora nunca visualizada, mas sempre presente, esta voz repete a imagem sublinhando a irrealidade e artificialidade que toda construção cinematográfica tem, não importa quão ilusionista ou anti-ilusionista ela seja.

Tal como gostaria de propor, estas marcas da auto-referencia e metalinguagem no filme são viabilizadas pela repetição de conteúdos (ou de informações). É verdade que esta repetição, no caso de Smith, é notadamente diferencial uma vez que as palavras começam a não mais coincidir (repetir) com as imagens. Esta fricção entre diferença e repetição (que também mobiliza o filme de Frampton) enseja uma reflexão não apenas acerca da artificialidade do processo de construção de um filme e da convencionalidade de seus códigos, mas também sobre a primazia do “real”. Os momentos em que as imagens não repetem o que a voz indica (porque são absurdas as orientações) indicam que existem limites no “real”, ainda que pensemos que a criação “tudo pode”. O artista em entrevista a Balsom (2015) indica que os maiores desafios apresentados quando escrevia o texto, eram os de tentar incorporar aquilo que ele não havia imaginado que poderia acontecer na filmagem. As alternativas surrealistas de sua narração sugerem esta dificuldade, colocando-as como uma condição comum a todos em lidar como “aquilo que não sai como o planejado”. Trabalhando dessa forma, nesta frustração e descompasso, emergem as qualidades metalinguísticas do filme, e o filme passa ser menos um embate entre os signos e o mundo, e mais sobre a relação entre os signos (CURTIS, 2007, p.197). Em outras palavras, o que torna *The Girl...* um meta-filme auto-referenciado é justamente a denúncia sobre a impossibilidade de dar conta do mundo e assumir a completa artificialidade e ilusionismo deste meio, jogando com os signos que lhe pertencem. Ainda que em diferenciação, som e imagem repetem-se a fim de encaminhar este jogo e promover a uma reflexão que, longe de ser uma séria atividade intelectual, se oferece divertida e engraçada, assinalando a especial habilidade de seu realizador em não deixar de ironizar a si mesmo e seus pares.

Tanto em *The Girl...* quanto em (*nostalgia*) a aparente repetição dos conteúdos em domínios de linguagem diferentes (som e imagem) é viabilizada pela linguagem verbal. A utilização da palavra falada em ambos os casos revela sua relevância para o questionamento dos códigos cinematográficos em níveis de metalinguagem e auto-referenciação. Esta propriedade verbal de ser tanto uma linguagem-objeto quanto uma metalinguagem, conforme Jakobson¹⁵⁴ (2010, p.31), parece ter possibilitado a estes artistas a discussão sobre o processo de construção de um filme e o modo como o percebemos de maneira crítica e auto-

154 Jakobson (2010, p. 31-33) explica que a linguagem verbal detém esta característica e apresenta-a nos contextos mais diversos. A mesma palavra que representa alguma coisa do “mundo” a partir de um estoque informacional, é também aquela que representa a si mesmo, a partir de um estoque metalinguístico. Todos os dias nos deparamos com a mistura destas funções, por exemplo ao tentar explicar o que estamos querendo dizer numa conversa – é uma explicação de uma explicação.

referenciada. O aspecto metalinguístico destes filmes, portanto, depende da linguagem verbal, confirmando a ideia de Nöth (2007, p.64) de que esta qualidade é geralmente trabalhada a partir de signos verbais, ainda que apresentados em domínios como o visual e o sonoro. Embora ambos os casos possibilitem a ponderação sobre o papel da voz humana dentro do código cinematográfico, é a dimensão textual que problematiza esta função e que torna a experiência uma reflexão metalinguística.

Além de Hollis Frampton e John Smith, outros artistas como Michael Snow, Morgan Fisher, Paul Sharits, Lis Rhodes, Mike Dunford, John Latham, Marc Adrian, e muitos outros ocuparam-se da linguagem verbal em suas obras, produzindo filmes dentro do registro da metalinguagem ou da auto-referência. É bom destacar, todavia, que muitos deles não ficaram restritos ao uso da palavra falada, ou seja, da linguagem sonoro-verbal. Casos como *Poetic Justice* (1972) de Frampton são emblemáticos na exploração da linguagem visual-verbal. Este filme, também integrante do *Hapax Legomena*, utiliza basicamente a palavra escrita para estruturar uma “narrativa imaginária”. De forma análoga ao sistema utilizado em *(nostalgia)* Frampton desta vez registra as páginas de um roteiro para fazer o espectador ver-ler uma história, contudo sem qualquer outro estímulo visual ou sonoro. Filmando o roteiro na íntegra através de um *setup* imutável (câmera fixa a 90 graus com uma mesa onde se vê/lê o roteiro, um vaso e um xícara com café) a experiência de ver o filme é tal qual a da leitura – linear, contínua, compassada, página a página. Evidentemente que a força do filme está na qualidade literária do texto, pela qual nota-se a habilidade do artista/autor em caminhar progressivamente de um texto mais do tipo ‘roteiro cinematográfico’ para um poema cinematográfico, sugerindo cenas cada vez mais improváveis e imaginativas até culminarem, perto do fim, numa meta-narrativa. Annette Michelson (2017, p.241) comentando os mecanismos do filme, avalia que existem dois níveis narrativos criados por Frampton: aquele do filme que imaginamos ao ler, e aquele do filme que presenciamos ao ver. Estes dois universos começam a colidir na medida em que Frampton introduz cada vez mais a primeira e terceira pessoas no texto, endereçando diretamente ao espectador a mensagem do filme, ao mesmo tempo ao leitor a mensagem do texto. Ao final, mimetizando o que está escrito, Frampton quebra a barreira que separava os universos narrativos e faz colapsar, segundo Michelson (2017, p.241), “o ‘eu’ autoral narrativo naquele do realizador do filme, desvelando então todo o espectro da estrutura *mise-en-abîme*”. O desvelamento deste estrutura espelhada, tal como se quer supor, é um efeito de repetição que confunde as identidades e permite revelar seu próprio funcionamento, adquirindo o status de metalinguagem auto-referente. Como já sugerido, este desvelamento e repetição apenas reforçam as qualidades intrínsecas da linguagem verbal em suas inflexões auto-reflexivas.

Em conjunto, tais experiências ecoam práticas artísticas que estavam em desenvolvimento no mesmo período e que foram igualmente marcadas pela exploração da palavra como recurso de reflexão metalinguística ou auto-referencial, como por exemplo a arte conceitual, a arte processual, a arte informacional, etc. Artistas como Joseph Kosuth, Robert Morris, Sol LeWitt, Dan Graham, Henry Flynt, Lawrence Weiner, John Baldessari, Douglas Huebler mas também Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke, Ilya Kabakov, Victor Burgin e o grupo *Art & Language* dirigiram suas críticas ao modelo modernista

formalista (essencialismo, geometria, pureza, racionalidade) que ainda lhes parecia vigorar em práticas como o minimalismo. O questionamento da “originalidade e especificidade da obra, tanto quanto seus meios de distribuição” permitiu uma reorientação para usos de elementos cada vez menos amparados em suas qualidades materiais, repensando a condição de “autonomia objeto de arte” à luz de novos parâmetros críticos grande parte mobilizados pela reconsideração do contexto sócio-político, à luz dos acontecimentos de 1968 (FOSTER et. Al, 2004, p.605-06). Como indica Andrew Wilson (2016, p.35) “a linguagem não foi utilizada para produzir respostas emotivas, mas como um expediente científico, crítico para tentar lidar com o que havia dado de errado com a posição modernista de Greenberg”. Para Kosuth (2012, p.227), o artista das ideias, tratava-se de um recurso para encaminhar o projeto crítico de “investigação sobre os fundamentos do conceito de ‘arte’, no sentido que ele acabou adquirindo”, investigação esta que foi articulada como uma “tautologia”¹⁵⁵ que fazia coincidir a arte com a “ideia de arte”, tomando os próprios processos de significação como a matéria-prima da criação. A crítica à instituição, o desgaste do discurso da especificidade dos meios e a revisão da prática artística como atividade política, encontraram na linguagem verbal uma alternativa contra à comodificação da arte, apoiando-se em sua instabilidade funcional revelada pelos recentes avanços da semiótica de matiz linguística, de autores como Roland Barthes (HOPKINS, 2000, p.176-178). A exploração da palavra através de variadas estratégias de repetição permeou a obra destes artistas, e suas consequências foram decisivas para as décadas seguintes, em direção à uma arte cada vez mais intertextual e híbrida, denotando a absorção das características auto-referenciais e metalinguísticas do signo verbal¹⁵⁶. Ao que parece, a linguagem verbal tornou possível um aprofundamento das investigações críticas que diferentes campos artísticos estavam fazendo concomitantemente, permitindo “teorizar” sobre a própria práxis (isso denotaria o aspecto metalinguístico e auto-referencial) desviando-se dos caminhos já abertos de auto-referenciação através de imagens ou sons. A linguagem verbal trouxe à tona a prática e o processo de significação de cada meio¹⁵⁷,

Como será trabalhado mais adiante, o caminho da metalinguagem e da auto-referenciação ensejados pela linguagem verbal possivelmente são identificadores de um paradoxal esgotamento da linguagem em amplo sentido. Voltando-se a si mesmo como a última alternativa possível diante de uma realidade de fragmentação e dissolução, a linguagem espelhada, repetida, multiplicada encarnou um certo desespero, terror e angústia vivenciados pelos artistas de então – características do *Zeitgeist* mencionado. Michelson (2017, p.236-40) por exemplo, interpreta os filmes de Frampton (principalmente aqueles que constituem o *Hapax Legomena*) como formas de revelar a tirania e violência do significado, sugerindo cenas do cotidiano em que a linguagem é ao mesmo tempo a causa e a consequência de um comportamento fragmentário e insuficiente, ecoando aquilo que Roland Barthes havia pressentido como o “câncer da

155 Como o próprio Kosuth (2012, p.220) indica, “[...] é quase impossível discutir a arte em termos gerais sem falar em tautologias – pois tentar “captar” a arte por meio de qualquer outro “instrumento” é meramente focalizar outro aspecto ou qualidade da proposição que, normalmente, é irrelevante para a ‘condição artística’ da obra de arte”

156 Ao mesmo tempo encaminhou-se paralelamente cada vez mais o projeto auto-suficiente, da “arte pela arte” concentrada em discussões teóricas restritas ao mundo das artes,

157 Neste sentido, os exemplos de “meta-filmes” seriam filmes (com palavras) sobre filmes.

linguagem". A repetição, neste sentido, passou a ser um recurso utilizado para intensificar esta dimensão violenta que permeava as relações intersubjetivas de linguagem, observadas tanto no contexto privado quanto público. Além disso, a repetição afirmou-se como expediente crítico por também indicar a instabilidade dos códigos usados pela arte, demonstrando a falência dos projetos que pretendiam se apoiar exclusivamente neles, num exercício meta-linguístico e auto-referenciado.

Do ponto de vista da recepção, a experiência de ver filmes como os de Frampton e Smith, é dirigida muito mais pelos processos cognição do que percepção sensorial. Nisto, parecem diferir da perspectiva explorada por Kubelka e Sharits, por exemplo. A repetição como uma estrutura de metalinguagem significa necessariamente um processamento cognitivo capaz de entender as relações espelhadas dos códigos em jogo, e avaliar a própria relação do espectador com a obra. Soma-se a isso a utilização da palavra como a interface entre as dimensões visual e sonora, como mais um dado a ser processado, tornando os efeitos de "eco" e de "ressonância" atividades essencialmente intelectuais. Ainda que o próprio Frampton (MACDONALD, 1988, p.63) tenha assinalado que seus filmes não se reduziam a este tipo de experiência cerebral e que o uso de sistemas complexos (inclua-se as palavras, as meta-linguagens) era mais uma "isca, um truque, do que o aspecto substancial do filme", é pouco provável pensar a recepção destes filmes sem considerar a sua dimensão intelectual, à diferença de outros casos experimentais trabalham em uma perspectiva mais sensorial. Assim, se há um efeito que as repetições nos filmes de Frampton e Smith encaminham é o da reflexão e da intelecção.

É preciso lembrar que além dos usos metalinguísticos, houveram outras maneiras de utilização do signo verbal através da repetição, no contexto do cinema experimental. Há casos de repetição de palavras tanto no domínio visual, por exemplo com *Schffitfilm* (1959/60) do austríaco Marc Adrian; quanto no domínio sonoro, como por exemplo o já mencionado *T,O,U,C,H,I,N,G*(1968) de Paul Sharits, mas também *Critical Mass* (1972) de Hollis Frampton, *LYP SND* (1974) de Mike Dunford. Apesar de não serem repetições que exibem necessariamente as mesmas funções de metalinguagem ou auto-referenciação, estes casos revelam o tratamento da palavra como uma matéria útil na exploração da linguagem cinematográfica através de procedimentos de repetição para além da narrativa clássica. De maneira geral, pode-se dizer que o primeiro caso, o visual, encontra ressonâncias com o que acontecia no campo da poesia visual e concreta, e portanto os procedimentos repetitivos estão mais associados a figuras próprias à poesia (ainda que o arranjo das palavras espacialmente sugira uma atenção às composições plásticas com derivações do *grid*, por exemplo). No segundo caso, por outro lado, embora haja a presença deste componente poético da repetição, as ressonâncias encontram-se mais no campo da música como, por exemplo, o que estava fazendo Steve Reich e Richard Maxfield com *loops* contínuos de trechos de falas. *Critical Mass* é um outro caso emblemático neste sentido, que reitera aquilo que Michelson fala sobre a "violência" da linguagem, mas também evoca a musicalidade de uma obra como *Come Out* (1966) de Reich, ainda que sem explorar os efeitos de defasagem.

* * *

Estes são alguns dos vários exemplos de filmes experimentais que utilizaram a repetição e que compõem o *paideuma* pretendido. Existem ainda outros casos periféricos que gostaria de mencionar apenas para destacar a amplitude dos processos de repetição no cinema do período, especialmente no campo dos efeitos visuais e sonoros. No âmbito visual, podem ser destacadas variadas técnicas de espelhamento, multiplicação, sobreposição e divisão de imagens cujo emprego variou tanto em filmes comerciais e narrativos quanto em casos mais experimentais. Além do emprego como um expediente dramático em filmes narrativos e comerciais (como o caso das telas divididas e repetidas de De Palma), as técnicas visuais de repetição também foram exploradas a partir das qualidades gráficas da imagem em movimento, presente sobretudo nas aberturas e créditos de filmes. Pense-se por exemplo no trabalho de Saul Bass em *Psicose* (1960) ou *Grand Prix* (1966), de Maurice Binder em *Running Man* (1963) ou *Billion Dollar Brain* (1967), de Pablo Ferro em *Thomas Crown Affair* (1968) ou ainda de Jean-Luc Godard nas aberturas de seus filmes *Une femme est une femme* (1961), *Bande à Part* (1964), *Pierrot le Fou* (1966). São casos que experimentam com procedimentos de repetição de imagens, grafismos e elementos tipográficos, via de regra explorando a bidimensionalidade da tela para criar texturas, padrões visuais e dinâmicas de animação em curtas sequências.

No campo de produção experimental, pense-se na utilização de efeitos visuais de repetição em *Pas de deux* (1968) de Norman McLaren, em *Catalog* (1961) de John Whitney, em *Kwadrat* (1972) e *Take Five* (1972) de Zbigniew Rybczynski. De maneira parecida, estes filmes exploram a multiplicação de imagens em movimento através de técnicas de repetição (*loops* contínuos, retrofografia, fusões, reimpressões, exposição múltipla, etc.) criando efeitos de espelhamentos, mosaicos, rastros e continuidades que lembram efeitos análogos experimentados no campo da música e das artes sonoras (*echo, delays, feedbacks, phasing*), comentados por Gene Youngblood (1970). Na fronteira com a “baixa cultura”, como sugere Rees (2008, p.97), estas experiências rapidamente foram absorvidas pelos meios de comunicação em massa e marcaram a emergência de uma estética guiada pela repetição, observada desde propagandas de eletrodomésticos até as vivências psicodélicas de “cinema expandido” compiladas por Youngblood. Esta “estética” como será apreciado mais adiante, desenvolveu-se com mais fôlego a partir do desenvolvimento e massificação dos novos meios de captação e reprodução da imagem em movimento, definindo a linguagem visual do vídeo e da televisão a partir dos anos 1960, misturando vanguarda e cultura pop sem pudor ou receio.

* * *

Vistos em conjunto, todos os filmes citados até aqui exemplificam modos de trabalhar a repetição nos domínios do cinema. Seja como recurso temático e expressivo no campo do cinema narrativo, seja como expediente formal e conceitual no campo experimental, a repetição apresenta-se em várias modalidades e certamente se destaca como um expediente criativo utilizado obsessivamente nos filmes do período. Em geral, estas modalidades são definidas por condições materiais, ou seja, tal como vimos as repetições

nestes filmes podem ser divididas entre o nível da captação (movimentos de câmera, enquadramento, *mise-en-scène*, *setup*, etc.) e o nível do processamento do material (montagem, impressão, revelação, trucagem, mixagem, dublagem, sonorização, colorização, etc.). Se no primeiro caso é difícil falar da repetição do “idêntico” porque a fase de captação abre-se necessariamente para as contingências que toda ação tempo-espacial (humana ou maquinal) está sujeita, incorporando o acaso e a variação; no segundo caso, as características de reprodutibilidade e regularidade do aparelho cinematográfico ensejam a repetição do “mesmo”, sendo possível duplicar, triplicar, quadruplicar, multiplicar um ou mais elementos idênticos.

Embora sempre integrando algum coeficiente de diferença, o jogo entre estes dois níveis deu origem a experiências com imagens ou sons repetidos (as vezes ambos) programados ou não, que permitiram problematizar construções dramáticas de enredos e personagens, ou tramar construções temporais e espaciais, apresentando rítmicas e durações inovadoras. Por vezes mais, por outras menos evidente, o uso da repetição nos filmes exhibe um teor auto-reflexivo apontando para os processos de construção próprios do cinema, tanto no sentido da auto-referenciação quanto no sentido da relação com o espectador. Todas estas perspectivas, como será sugerido, atestam a posição do cinema como um meio privilegiado para a experimentação com a repetição, especialmente considerando o contexto onde estas experiências ocorreram. Vale ressaltar que, em maior ou menor grau, todos os exemplos de filmes foram influenciados por procedimentos de outras práticas artísticas já mencionadas, assim como também contribuíram nas produções de outros meios. Este trânsito livre entre diferentes campos, certamente contribuiu para uma maior integração formal e temática das artes deste período, e figura como um tema de destaque para a consecução de nosso percurso adiante.

1.4.. Coda: *paideuma*

Poderíamos seguir levantando outras referências para a construção do *paideuma* da pesquisa, mas creio que os exemplos mencionados até este ponto do percurso já sejam suficientes para confirmar a hipótese de que a produção artística dos “longos anos sessenta” foi marcada pela presença de uma espécie de “compulsão à repetição”. Esta presença se fez sentir na maneira pela qual imagens, sons, gestos e conceitos foram repetidos, levantando mais uma hipótese: a emergência de uma “estética de repetição” no período referenciado. Esta hipótese parece ter sido a mesma levantada por Anne Tomiche (2016, p. 24), Carlos Capela (2015) e Carlos Pinheiro (2018) no campo da literatura, quando refletindo sobre a produção literária nestes anos sessenta de autores como Samuel Beckett, Thomas Bernhard e Clarice Lispector, onde a marca da repetição é estruturante de uma linguagem angustiante, perquiridora, incomodada. Juli Carson (2012) sugere a mesma hipótese, argumentando que, no campo da performance e dos *happenings* do mesmo período, uma estética da repetição parecia surgir e guiar os trabalhos de Aconcci, Graham, Masotta – algo igualmente confirmado por Eleni Kartsaki (2017). Para a teórica é evidente que, embora seja um componente essencial à dança, a repetição foi um recurso predominante nos trabalhos de Yvonne Rainer e Trisha Brown, explorada a fim de evidenciar a materialidade dos gestos, a objetificação do corpo, ou a racionalização de ações mínimas. Por sua vez, José Miguel Wisnik (2017) indica que a “música repetitiva” emergente nestes anos, consolidou um certo projeto de busca por formas e processos de repetição como forma de resistência aos modelos seriais e seu conseqüente esgotamento, testemunhando uma absorção de músicas modais das culturas não-européias a meio caminho para a reintrodução da tonalidade. Isso é também diagnosticado por Fink (2005), que acrescenta ainda uma perspectiva popular no retorno do modal e do pulso, rumando sobretudo em direção à dança (*disco*, rock, etc.) e indicando que a emergência da “estética da repetição” acompanhou a já comentada dissolução das fronteiras entre o “erudito e o popular”. É nesse sentido também que Andrea Hoefstaetter (2009) argumenta sobre a presença de um fenômeno análogo no campo das artes visuais a partir de propostas como o minimalismo, a pop art, a arte conceitual, a arte serial, o neo-dadaísmo, etc. A partir de estratégias distintas, mas complementares, estes movimentos deflagraram uma “estética da repetição” que, no entendimento da pesquisadora, marcava uma nova etapa na história da arte definida por atitudes essencialmente transgressoras. Esta transgressão, para Ela Krieger (2019) compreendeu principalmente o levantamento de questões referentes à autonomia da arte, originalidade das obras e especificidade do meio, ecoando o que Rosalind Krauss (2002) havia já sugerido em *Grids*. Para Krauss o emprego da “grade” sintetizava a busca pela autonomia da arte através do emprego sistemático dos princípios de repetição, bloqueando a tendência de uma arte referencial, mimética, desenvolvimentista e narrativa – completando, assim, o projeto de liberdade iniciado pelo modernismo.

Por fim, Tilman Baumgärtel (2016) concorda que os “longos anos” foram marcados por uma preocupação comum com a repetição, avaliando que a comercialização de tecnologias aprimoradas no pós-guerra, especialmente as câmeras e projetores 16mm e 8mm além dos gravadores de fita magnética, foi parte central para viabilizar a exploração de formas repetitivas no cinema, nas artes visuais e na música.

Contudo, Baumgärtel (ibid, p.168) faz suas ressalvas indicando que as potencialidades transgressoras desta “estética da repetição” foram progressivamente transformadas quando absorvidas pelo mercado, passando a integrar como mais um dos “efeitos” úteis para a perpetuação de uma indústria cultural cada vez mais tecnológica e tecnocrática. Evocando um famoso crítico da repetição, Theodor Adorno, Baumgärtel (ibid, p.25-26) relembra que em pouco tempo a música repetitiva se diluiu nos *jingles*; o *grid*, no bom *design* de cartazes do governo; os loops e técnicas repetitivas dos filmes experimentais, em premiadas peças de propaganda; os poemas concretos, em *slogans* pegajosos; as coreografias minimalistas, em viciantes *videoclipes* das popstars. Tais fatos levam a crer que o aspecto paradoxal é impossível de ser desconsiderado da repetição no contexto do capitalismo avançado, quando avaliamos exemplos que, embora pretendessem ser transgressores, acabaram sendo absorvidos por uma lógica de naturalização do mecânico, do artificial, do industrial. É comentando isso que, cheios de ironia, Adorno e Horkheimer nos lembram que neste contexto do capitalismo avançado, onde a árvore é um equivalente do poste elétrico,

O que é salutar é o que se repete, como os processos cíclicos da natureza e da indústria. Eternamente sorriem os mesmos bebês nas revistas, eternamente ecoa o estrondo da máquina de jazz. Apesar de todo o progresso da técnica de representação, das regras e das especialidades, apesar de toda a atividade trepidante, o pão com que a indústria cultural alimenta os homens continua a ser a pedra a estereotípi. Ela se nutre do ciclo [...] (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p.121)

Sejam quais forem as avaliações acerca do fenômeno, parece claro que ele de fato existiu. Os autores mencionados concordam que nos “longos anos sessenta” emergiu um tipo de estética guiada por princípios de repetição, observados em expedientes utilizados por artistas, músicos, escritores, para construir suas obras – muitas delas já incorporadas em nosso *paideuma*. Gostaria de destacar alguns pontos acerca delas a fim tentar delinear melhor os limites e características da tal estética, antes que avancemos para a sua problematização. Em primeiro lugar, parece possível avaliar esta estética a partir de dois domínios¹⁵⁸ – os chamarei provisoriamente de “mental” e “sensorial”. Tais domínios não são rígidos, e se definem em codependência, podendo ser mais ou menos observáveis nas obras. Vejamos o primeiro deles.

Por um lado na obras citadas destaca-se o vínculo da repetição com temáticas psicológicas, psíquicas, que orbitam no campo da problematização do universo mental, do “espírito”, onde se processam as narrativas, as emoções, os juízos e compreensões. Dentro deste domínio “mental” percebe-se a predominância dos questionamentos dirigidos sobretudo à racionalidade, ora exibindo suas falhas e fissuras, ora sugerindo seu uso para finalidades predominantemente reflexivas. No caso das fissuras, a problematização da racionalidade pode apresentar-se em situações individuais, como nas personagens de Roeg, Resnais, De Palma, Sharits, Lispector e Bernhard, por exemplo; e também em situações coletivas, como nos enredos de Ionesco, Genet, Beckett, Buñuel ou em algumas telas de Warhol, em obras de Pina

158 Vale lembrar que, como todo esquema abstrato, a sugestão destes domínios é meramente um artifício para entendermos como as obras se organizam e se relacionam entre si, demarcando características suscitadas na experiência com o espectador/ouvinte/leitor.

Bausch. Em ambas as dimensões, experimentamos comportamentos e ações repetitivas (na forma de imagens, sons, personagens ou gestos), que refletem problemas, crises e angústias no âmbito da racionalidade, extrapoladas em emoções. Tais emoções indicam instabilidade psicológica ou psíquica, e revelam muitas vezes marcas de violência. Às vezes a violência é explícita, como em De Palma; às vezes é implícita, como em Lispector. As vezes a instabilidade permanece no campo do representado, como em Roeg, Varda e Conner; às vezes apresenta-se no campo da representação, como em Kren, Schneeman, Warhol. O que lhes é comum é o tratamento dramático da racionalidade, apresentando enredos que lidam fundamentalmente com questões de identidade, sexualidade, prazer, desejo, trauma, violência, etc. A repetição nestes enredos aparece como um elemento de instabilidade, sugerindo a ação de uma força quase sempre relacionada à uma experiência traumática, ainda que subentendida, e a um comportamento obsessivo. Trata-se, neste sentido, da repetição como uma abertura para o inconsciente, e para revelação de seus processos instáveis, imprevisíveis, incontroláveis. O modo como as obras exploram estes temas em suas tramas, sugere efeitos relativamente variados que oscilam entre qualidades trágicas e cômicas.

Já no caso da exploração do domínio “mental” com ênfase na reflexividade, pode-se pensar no uso que Frampton, John Smith, Lawrence Weiner e Kossuth, por exemplo, fazem da repetição como princípio de exploração de sons, imagens, e principalmente palavras. Como tautologia, meta-linguagem, auto-referência, a repetição aparece como um expediente de auto-reflexão sugerindo, desta vez, a instabilidade dos códigos comuns a cada meio. Ao fazê-lo, também apontam para as fissuras da razão fazendo colidir processos de significação que estruturam a linguagem e, por conseguinte, o pensamento. Apesar de estarem longe do drama (ainda que aspectos cômicos sejam frequentes em obras deste tipo), há novamente a marca de um comportamento obsessivo nestas obras que voltam para si mesmas através de expedientes de repetição.

No domínio “sensorial” pode-se perceber o uso da repetição como via de acesso a problemas relativos à percepção e portanto endereçados ao corpo. É este o campo da exploração do ritmo, da frequência, da intensidade, do arranjo, da composição. Não são os aspectos racionais ou intelectivos que estão em primeiro plano aqui e cumpre prestar atenção ao modo como o corpo, em suas faculdades perceptivas, reage a cores, linhas, formas, movimentos, sons, figuras, palavras, padrões, séries, sequências, etc. É verdade que em alguns casos, como em Oshima ou Beckett, estes aspectos sensoriais estão submetidos aos “enredos” ou “conteúdos”, mas via de regra este domínio compreende obras que estão afastadas de narrativas ou que diminuem seu coeficiente de significação em detrimento da exibição de “qualidades puras” tanto quanto possível. O que apreendo nas telas de Agnes Martin, nos “objetos específicos” de Judd, nos filmes de Roehr, nos gestos de Rainer, nos poemas de Robert Lax ou nas composições de La Monte Young é, ao mesmo tempo, o que é específico a cada meio, e o modo como percebo tais especificidades. O isolamento, a redução e principalmente a repetição de formas, permite-nos concentrar a atenção nas nuances entre os tons de cinza que preenchem o *grid*, no espaçamento idêntico de caixas de acrílico; no ritmo suave e frio das fusões do filme; na complexidade dos músculos que recheiam as

mãos; na sonoridade variável das mesmas palavras; na textura dos harmônicos que compõem um mesmo Lá maior. Ao mesmo tempo que atentamos para estes aspectos, percebemos o modo como processamos cada um destes estímulos, relacionando-os ao contexto em que estão sendo executados ou exibidos, e correlacionando-os a nossos estados de espírito. Aquilo que se revela dramático, trágico ou cômico na experiência do domínio mental, passa a ser meditativo e reflexivo, na experiência sensorial. Entretanto, o “sensorial” também pode apresentar suas problemáticas e questionamentos, na medida em que explora os limites da percepção. As obras de Bridget Riley, Steve Reich, Peter Kubelka ou Kurt Kren oferecem experiências limítrofes, das quais já não se pode mais mediar racionalmente, senão mergulhar nos estímulos visuais ou sonoros e entregar-se às confusões e desorientações que provocam através da repetição. Neste caso, a repetição passa a ser menos um veículo para meditação e mais um expediente para o “desregramento dos sentidos”, abrindo as portas para o inconsciente.

Em segundo lugar, gostaria de destacar um último aspecto acerca deste conjunto de obras como indicadoras de uma “estética da repetição”. Em um nível mais abstrato, talvez seja possível identificar duas principais funções que a repetição desempenha nesta estética: de um lado ela pode ser tomada como um fator de intensificação, reforço, ênfase; e por outro um fator de diluição, de esvaziamento, de redução. Esta divisão acompanha de maneira oblíqua àquela sugerida por Bruce Kawin (1989) entre a repetição construtiva e destrutiva, ou “desconstrutiva”. Para ele a repetição, enquanto expediente estético, poderia ser utilizada tanto como um recurso para reforçar uma experiência ou conteúdo, revelando aspectos que considera “positivos”(ou ao menos “construtivos”), como a possibilidade de transformação, o prazer, a satisfação do desejo; quanto como uma forma de sublinhar qualidades ou modos de experiência que considera “negativos”, tais como os hábitos, o tédio, o cansaço (KAWIN, 1986, p.6-8). No nosso caso, a oposição entre os dois termos poderia até servir apenas se forem desconsiderados os juízos de valor feitos por Kawin. Embora o que associa à um e a outro tipo de repetição seja parcialmente verdadeiro do ponto de vista de quem experimenta a repetição, não me parece que esse seja o melhor caminho para tentar compreender as repetições pensadas a partir das obras, do que e como são exploradas pelos artistas. Por isso, a divisão sugerida trabalha entre a ênfase e a redução, entre o reforço e o esvaziamento.

Como reforço e ênfase, a repetição pode ser tipificada pelas obras de Bernhard, Roeg, Oshima, Conner, Glass, por exemplo. Nelas o recurso aparece tanto como ênfase dos estados psíquicos e emocionais dos personagens, quanto como reforço expressivo das situações trágicas representadas. Via de regra, ambas revelam comportamentos obsessivos (coletivos ou individuais) e evocam sensações intensas, geralmente associadas a violência, trauma, sexo e morte. Sob um aspecto menos “dramático”, pode-se ainda pensar nos casos de Le Grice, Potter, Sturtevant e Ono, como obras que utilizam a repetição com uma conotação mais vinculada ao jogo intertextual estabelecido com o àquilo que representam. A ideia do jogo, da brincadeira, da ironia e paródia, revelam outra direção que a repetição pode tomar, ainda que operando como um recurso essencialmente enfático e, se se quisesse, “expressivo”. Em geral este tipo de repetição evoca a violência, a dor, o prazer, a obsessão, a loucura.

Do lado da repetição como fator de esvaziamento e redução, figuram as obras de Sharits, La Monte Young, Beckett, Judd, Landow, Warhol, Bax ou Gidal, por exemplo. Nelas o expediente repetitivo opera sob lógica inversa, reduzindo as intensidades ou a quantidade dos estímulos, ensejando a experiência de esvaziamento, silenciamento, distanciamento de dentro para fora da obra. Isso quer dizer que não se trata apenas da sugestão de uma experiência “meditativa” de esvaziamento, mas principalmente de uma atitude de reduzir “conteúdos” ou rastros de significado, dentro da própria obra. Como veremos ao longo da pesquisa, por vezes esta redução pode evocar o tédio, por vezes o transe, por vezes evocar a contemplação.

Embora trabalhem por diferentes caminhos, ambas as formas denotam, contudo, uma atitude excessiva. Há nelas a atuação de uma força que parece querer exceder, ultrapassar, transbordar, continuar. O excesso de repetições das linhas subdividem infinitamente um plano; o excesso de repetição da mesma nota, que alonga e ralenta a duração da música; o excesso da repetição alternada dos fotogramas, que faz a tela piscar frenética e indefinidamente; o excesso da repetição de uma mesma palavra, que perde seu significado gradativamente, etc. Em todas as experiências relatadas age o excesso – como para reforçar uma experiência dolorosa ou traumática, ou como para encaminhar uma experiência de esvaziamento e transcendência.

O excesso e a repetição comum a estas obras, levam a pensar acerca de suas motivações e intenções. Porquê a opção pela repetição e pelo excesso? O que haveria por trás deles? Uma primeira tentativa de resposta poderia argumentar que o que excede geralmente indica insuficiência, insatisfação, aponta para o que “ainda falta”. Diante da falta, repete-se, buscando chegar a algo que, contudo, nunca chega – permanece sempre obscuro, indefinido, impreciso, provisório. É o que experimento no filme de Roehr, na música de Riley, no quadro de Martin, na dança de Rainer, no poema de Bax. Neles, há um aspecto inconcluso, lacunar, estranhamente aberto ao próximo, ao seguinte, ao que vem depois – mas que paradoxalmente já sabemos ser o mesmo. Este retorno indefinido e constante, denuncia algum tipo de “força” que age por detrás das repetições. Trata-se de uma “força” que não age apenas na obra, mas que também se estende sobre nossa percepção e mente, e que lembra o magnetismo do qual falava no início deste percurso, quando diante das repetições de Resnais.

Esta força age em excesso e causa forte impressão. Mas ela não parece ser casual nem arbitrária – parte de seu sentido encontra-se guardado na raiz latina da palavra *repetição*. Repetir deriva de *repetere*, “pedir” novamente; tornar a fazer; “reivindicar”, “buscar”, “demandar” que execute-se “de novo, novamente, mais uma vez”. Esta demanda por “sempre mais um”, parece ser o traço fundamental da força que age na “estética da repetição” exemplificada por obras destacadas até aqui. Tal força ainda permanece sem explicação e exige que avancemos, mantendo-a no horizonte ao nos perguntarmos: quais as possíveis causas desta força? E para que também nos questionemos: quais fatos, emoções, eventos, sensações concorreram para a emergência de tal “estética da repetição”? Antes de prosseguir, contudo, vale definir melhor o que estou chamando por “estética da repetição” e quais seus limites para a presente investigação.

CAPÍTULO 02

estéticas estéticas da repetição estéticas estéticas estéticas estéticas estéticas estéticas estéticas

2.1 Estéticas da repetição

Apesar de ter apresentado o *paideuma* a partir de exemplos restritos aos longos anos 60, é fato que a ideia da existência de uma “estética da repetição” não é nem nova nem exatamente recente. Trata-se de uma perspectiva desenvolvida dentro do campo das artes por teóricos como Omar Calabrese (1988) e Umberto Eco (1989). Embora tratem de problemas ligeiramente diferentes, a argumentação de ambos é resumidamente a mesma: a despeito da repetição ser um expediente fundante para as artes desde os tempos mais remotos, ela adquiriu maior relevância a partir da introdução dos meios de reprodutibilidade técnica e, em especial, com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa. Para ambos, a existência destes meios conferiu uma nova perspectiva sobre questões caras à arte, como originalidade e novidade, redirecionando o debate estético à luz de processos e formas repetitivas como marca de uma era “pós-moderna”, como quer Eco, ou “neobarroca”, como sugere Calabrese.

A repetição avaliada por Eco em *Inovação e Seriado*, artigo de 1988, é lida sob o fenômeno da serialidade – seu interesse principal é saber porque a estética “moderna” (incluindo nisso tanto a produção quanto a crítica e a pesquisa de arte na academia) tende a considerar os produtos em série como obras sem valor estético. Os produtos aos quais ele se refere são basicamente conteúdos televisuais (programas de dramaturgia como novelas, seriados, etc.) os quais eram (e ainda são) tomados como obras de baixíssimo valor artístico, justamente porque julgados repetitivas. Para Eco (1989, p.120) este juízo típico da “estética moderna”, partia da premissa de que obras seriadas, concebidas de acordo com padrões e modelos pré-estabelecidos, não poderiam ser qualificadas como arte, uma vez que incorporavam processos característicos da produção industrial e, portanto, desprezavam valores essenciais para a obra de arte (originalidade, novidade, singularidade – reforçando o raciocínio que uma obra de arte é irrepitível) tendo como objetivo final a satisfação dos espectadores/consumidores ao fornecer-lhes sempre mais do mesmo. Segundo esta lógica, as peças de comunicação de massa sequer poderiam ser qualificadas como “obras”, senão como “produtos” cujo valor de troca estaria inscrito no mesmo nível de outros bens de consumo industrializados – todos eles produzidos segundo a lógica da padronização e repetição em série, respeitando o princípio do máximo lucro pelo menor custo.

A repetição é vista como uma lógica cultural que carrega indicadores de como as forças produtivas do capitalismo monopolista (o termo mais frequentemente usado por Theodor W. Adorno para se referir ao período histórico e, em outros lugares designado como “industrial”, “fordista”, ou mesmo o capitalismo “tardio”) são refletidos, refratados e estocados no espaço da produção cultural. (VISHMIDT, 2019, p.4)

Entretanto, a associação entre produto industrializado e repetitividade no campo das artes revela algumas contradições. Por um lado, a história e teoria da arte na idade moderna compreenderam a serialidade e repetitividade como modos de criação artística legitimamente. Apesar de ser considerado uma

“arte menor”, por exemplo, o artesanato não tem seu valor estético negado mesmo quando funciona sob a lógica da repetição de um mesmo modelo (RESINA e WULF, 2019, xi). Em muitos casos, a arte da cerâmica, da tapeçaria e dos utensílios de trabalho, visa a repetição de um mesmo tipo ou matriz, ainda que segundo princípios estritamente funcionais – quanto mais perfeitamente se repete (copia) o objeto modelo, melhor, mais belo e mais útil é. Mas a repetição também se faz presente presente nas belas artes. Eco (1989, p.121) relembra que o emprego de fórmulas, estruturas e esquemas de composição repetitivos, foram (e são) usados na arquitetura, na poesia e na música desde a antiguidade clássica até o modernismo

Muito da arte foi e é serial; o conceito de originalidade absoluta, em relação a obras anteriores e às próprias regras do gênero, é um conceito contemporâneo, nascido com o romantismo; a arte clássica era amplamente serial e as vanguardas históricas, de vários modos, deixaram em crise a ideia romântica da criação como estréia no absoluto. (ECO, 1989, p 133)

Contudo, a argumentação de Eco é que o uso da repetição nestes casos funcionou sob a lógica da provocação de uma experiência “da inovação ou da invenção” – ou seja, a repetição, para ser arte, deve estar à serviço da novidade, da inovação e da originalidade. Este é o raciocínio encaminhado por autores e artistas que se colocaram contra o uso da repetição, sob a alegação de que, quando mal utilizada, incorria no grave erro da redundância, anti-originalidade, cópia e do “já visto”. É por estas veredas que Adorno (2009) critica a repetição na música moderna; que Artaud condena a repetição como um nocivo expediente que tira do teatro a originalidade da vida real (DERRIDA, 2007, p.231); e que Peter Bürger (2012) sentencia às neo-vanguardas o veredito da farsa – segundo o modelo histórico do marxismo já revisado no capítulo anterior.

Esta parece ser, por outro lado, a razão da desvalorização da repetição no contexto da comunicação de massa. Neste campo, a repetição opera sob uma lógica apenas falsamente inovadora, uma vez que, no fundo, transmite sempre o mesmo conteúdo básico. Daí não serem considerados nem arte nem artesanato os produtos “industrializados” do entretenimento de massa, ainda que sejam criados segundo os mesmos princípios de serialidade e repetição. Tal é o caso dos filmes comerciais, dos quadrinhos cômicos, da música dançante e dos seriados de televisão (ECO, *ibid. idem*)

O fato de existir uma contradição nesta valoração é um dos aspectos centrais da proposta de Calabrese (1988). Para ele, estes produtos da cultura de massa, chamados de “replicantes” por serem fruto “da mecânica repetição e otimização do trabalho”, se desenvolveram e seu aperfeiçoamento acabou resultando na produção “mais ou menos involuntária” de uma estética - uma “estética da repetição” (CALBERESE, 1988, p.41). Esta estética teria como característica a transformação de paradigmas que se tornaram privilegiados com o Romantismo, quais sejam, a originalidade, a singularidade e a novidade; inaugurando uma idade “neobarroca”. Em resumo, esta época sobre a qual também tratou Severo Sarduy (1989), estaria marcada pela recuperação das formas e estruturas do barroco, deflagrando uma sensibilidade orientada pela apreciação da repetição.

As evidências do estabelecimento de uma cultura repetitiva, estariam colocadas pelo crescente uso de figuras como o plágio, a citação, a paródia, a repetição irônica, a intertextualidade, e outras formas de repetição pelos meios de comunicação de massa. Jameson (1985) tratou disso no contexto do cinema como uma espécie de movimento nostálgico, correspondendo a um retorno a personagens, enredos e motivos, resgatando para uma nova época a estética de décadas anteriores sob a forma do *remake*.

Para Calabrese (1988), na mesma lógica de Eco, a noção de que a obra é “artística quando é irrepetível” soa a um só tempo confusa, ultrapassada e inadequada. Confusa porque mistura variadas acepções de repetitividade; ultrapassada porque ainda se fixa na noção romântica de unicidade e originalidade da obra, sem considerar os golpes (já centenários) das vanguardas nesta ideia, com a introdução dos meios técnicos de reprodutibilidade, a produção de múltiplos, etc.; e inadequada porque o preconceito contra formas repetitivas pode impedir ao pesquisador reconhecer o “nascimento de uma nova estética da repetição”. Esta estética teria como pressuposição uma condição de consumo e/ou apreciação que não mais visa a surpresa e o fascínio do “ainda não visto”, mas a fruição do “já visto e conhecido”. Mas a repetição da qual fala Calabrese, está associada à produção de uma nova sensibilidade e, por conseguinte, de um novo público. Este público já não estaria mais interessado em consumir novidades, ou originalidades, mas desfrutar, como na metáfora do âmbito culinário, um mesmo prato com nuances muito finas de variação.

Muito rapidamente, pois, o consumo obrigou à produção “copiada” do já produzido. Disto deriva uma condição de produção de recepção definível com o aforismo: *já está tudo dito, já está tudo escrito*. Perante a acrescida capacidade do público, só existe uma possibilidade para não o saturar: mudar as regras do gosto juntamente com as da produção. Como no teatro Kabuki, será agora a minúscula variante aquela que produzirá o prazer do texto, ou a forma da repetição rítmica, ou a mudança da organização interna da obra. (CALABRESE, 1988, p.59)

A repetição segundo a lógica da produção industrial, mas para além da mera replicação do idêntico. Para Calabrese, a novidade desenvolvida no pós-guerra era a criação do modelo e opcionais. O modelo é sempre o mesmo, deixando as pequenas variantes de itens simples e não estruturais como itens opcionais a serem escolhidos pelo consumidor, a fim de conferir a sensação de “personalidade”. Para que não soe nem inadequada, nem ultrapassada o teórico sugere que mais cuidado seja dedicado na avaliação da repetição. Nesse sentido, ele coloca três noções básicas segundo as quais a repetição dentro de uma era neobarroca deva ser considerada: aquela que diz respeito à repetitividade na produção de um mesmo objeto, conforme a filosofia da industrialização; uma outra que trata da repetitividade como condição de consumo, dentro da indústria cultural; e por fim aquela que considera a repetitividade como um mecanismo estrutural para na criação artística. Note-se que no caso de Eco (1989) as noções são avaliadas em conjunto, mas para os propósitos desta pesquisa é esta última que parece mais pertinente.

* * *

Eco (1989) deixa claro que a repetição permite dizer que a “a arte barroca e a música serial são assemânticas”. Formas de repetir, segundo Calabrese, podem ser, por exemplo: repetições entre diferentes obras; repetição dentro das obras. Na lógica da indústria cultural, por exemplo, estas duas noções são exemplificadas por: obras que funcionam segundo a lógica do protótipo, como os seriados televisuais. Outros, no entanto, partem do princípio de diferenciação, mas no fundo são idênticos – variam apenas elementos acessórios e superficiais, mas mantêm a mesma estrutura. Para Calabrese (1988) desde os Líricos gregos até o Círculo de Praga, “ficou conhecido que a repetição é o princípio organizativo de uma poética, mas com a condição de saber reconhecer qual será sua ordem.

Mas no fundo, as repetições tratadas por Calabrese e Eco lidam quase exclusivamente com repetições de conteúdos. Seria preciso avaliar, neste sentido, a repetição no âmbito de uma arte “assemântica” como trata Eco em referência ao minimalismo nas artes visuais, e a música barroca. Trata-se de uma repetição referente aos modos de composição da obra, ou ainda, que privilegiam a sua técnica, no sentido mais tradicional do termo. A repetição como técnica (a *tekhné* grega; a *ars* latina ?) foi precisamente sistematizada dentro do campo da retórica e, como veremos no último capítulo, foi a partir da arte do discurso que este expediente foi transposto para outras práticas artísticas como a poesia, a pintura, a música e a dança, desde a antiguidade, mas também o cinema, na era da reprodutibilidade técnica.

Tal como gostaria de argumentar, é especialmente nesta era da reprodutibilidade onde a técnica da repetição se desenvolveu com maior potência. Como sabemos, a introdução dos meios de reprodução de imagens, textos e sons especialmente a partir da segunda metade do século XVIII transformou radicalmente o modo de produzir e consumir arte. Mas esta transformação deu-se não apenas no âmbito do conteúdo ou do consumo, mas fundamentalmente – especialmente no caso do cinema – no que diz respeito à forma das obras. Como vimos no capítulo anterior, o desenvolvimento de uma espécie de “estética da repetição” parece ter atingido seu ápice na metade do século XX, refletindo a crise de um contexto histórico que cobrava, senão ensejava, mudanças. A repetição parece ter sido, como veremos, uma forma de articular e materializar este desejo, sintetizando em si o que encontrava-se diluído na sociedade. A emergência desta “estética” deveu-se portanto não apenas à ampliação dos meios de reprodutibilidade, mas também à demanda consciente ou não pelo retorno do mesmo. Mas que levaria os criadores a adotarem este expediente que, como vimos, é comumente tomado como sinônimo de ausência de criatividade? Quais seriam as possíveis motivações e consequências para a escolha desta estratégia?

2.2 Repetir, dissolver, absorver.

A repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa.

Clarice Lispector, *A explicação inútil*, 1978

A repetição que permeia e une as imagens, sons, gestos, palavras, movimentos, histórias e formas, nas obras deste *paideuma* não parece resultado do acaso. Tampouco parece um mero recurso estilístico, dependente da ação ou escolha de cada artista, individualmente. Se “cantilena enjoada diz alguma coisa”, resta saber que “coisa” é essa. É isso que será buscado nesta parte do percurso que se inicia - sem deixar de reconhecer que trata-se de uma missão quase impossível. A amplitude e a dificuldade desta empreitada exigiriam um outro tempo, espaço e equipamentos para se concretizarem de maneira sólida e consistente. Por ora devo me contentar apenas com o delineamento de formas básicas deste “alguma coisa”. Trata-se de um método vinculado menos à arqueologia do que à etiologia, segundo a sugestão de Krauss (2002, p.22), afinal de contas estamos lidando com um fenômeno que é essencialmente repetitivo e, como tal, opera por contágio, contaminação, reprodução, desenvolvendo-se muito pouco mas replicando-se *ad aeternum*. Resumidamente, o que se busca neste método emprestado da medicina é menos a “origem” (*arché*) do que um conjunto de “causas” (*aitía*) – as quais, de saída, devem ser necessariamente variadas e interconectadas. Tentarei, portanto, traçar as condições gerais que possivelmente ensejaram a emergência do fenômeno, sem contudo aprofundar nelas a fim de não perder de vista os sintomas, em detrimento de suas possíveis causas. Basta continuar em suspenso a hipótese de que “cantilena enjoada diz alguma coisa”.

Em uma palestra acerca do conceito de repetição na psicanálise em diálogo com a filosofia, Vladimir Safatle (2014) a uma certa altura sugere que o ambiente acadêmico e intelectual francês dos anos sessenta viu-se completamente contagiado, no uso positivo e forte da palavra, pela ideia da repetição. As obras de Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Jacques Lacan são apenas alguns dos mais fortes testemunhos de que esta questão foi central para a produção teórica em diferentes frentes. Para Safatle, este fenômeno poderia ser visto como um reflexo repetido daquilo que estava acontecendo no campo das artes do período, que via a formação da já comentada “estética da repetição”. A maneira pela qual artistas visuais, compositores e coreógrafos (e adicione, cineastas, escritores, dramaturgos) criaram obras baseadas em processos e princípios repetitivos pode ter ressoado na produção de pensadores e participado para a constituição de uma nova perspectiva filosófica que, em linhas muito gerais, ocupou o terreno das ciências humanas inaugurando uma era da “diferença”, da “desconstrução”, do “gozo”, etc. Na tentativa de evitar ingressar na densa mata onde operam estes conceitos, gostaria de discutir apenas dois aspectos correlatos que podem iluminar o outro terreno que tenho como destino, a repetição nos filmes experimentais: a dissolução do sujeito e a dissolução do signo.

2.2.1 O sujeito dissolvido

Em primeiro lugar, Safatle argumenta que as experiências que deflagraram a mencionada “estética” foram importantes para assinalar a repetição como força de enorme potencial criativo cujo principal efeito foi a dissolução da identidade do sujeito. Para o filósofo, a discussão sobre a repetição foi importante no cenário francês daquele período principalmente por ter sido considerada como uma forma de se escapar dos limites de uma “filosofia da consciência”, ou seja, como tentativa de desviar das trilhas do racionalismo, o qual já se mostrava exaurido após consecutivas experiências traumáticas de guerra, bem como da falência dos projetos políticos centrados na proteção de um indivíduo idealizado, livre, igual e fraterno. A repetição, neste cenário, passou a ser retomada como um princípio que age para além do domínio da consciência e portanto, livre dos sistemas de controle mediados pela razão. Esta articulação entre repetição e inconsciente, longe de ser uma novidade, foi viabilizada sobretudo a partir da recuperação do trabalho de Sigmund Freud que, no contexto francês, foi empreendida principalmente por Jacques Lacan em meados da década de 1950. Para o psicanalista francês a repetição deixou de ser apenas um conceito extravagante para tornar-se uma das bases fundamentais da prática psicanalítica, ampliando e aprofundando o sentido atribuído por Freud no contexto de suas investigações metapsicológicas. Como indica Edson André de Souza (2011,p.448) trata-se de um conceito onde “se cruzam várias noções psicanalíticas e lugar de passagem obrigatório para a clínica”, principalmente porque a partir da trilha criada por Freud, a repetição “faz parte da própria definição do inconsciente”.

Sabe-se que a repetição foi tomada por Freud (2010b) como um conceito relevante desde seus trabalhos como *Projeto para uma psicologia científica*, de 1895, no qual tentava sistematizar a psicanálise como uma atividade científica. Já neste texto, ele argumenta sobre a existência de uma “compulsão à repetição” agindo em pacientes que não conseguiam se livrar de algumas cenas recorrentes em sonhos, ou abandonar comportamentos repetitivos ou, ainda, se livrar de pensamentos ou memórias insistentes. Na missão de responder porque somos impelidos a repetir coisas das quais não temos controle, Freud esboçou uma primeira tentativa de definir o funcionamento do aparelho psíquico sugerindo existir um princípio básico de “economia” dentro deste sistema que sistematicamente opta sempre pelo menor gasto de energia¹⁵⁹. Para gastar menos energia, o sistema geralmente percorre vias já criadas através de mecanismos de “facilitação”, os quais diminuem a resistência de uma novidade e fazem com que o indivíduo se apegue a certos traços já conhecidos, familiares, sobretudo no campo da memória. Haveria portanto uma tendência quase “automática” para percorrer caminhos já criados, a qual deveria estar subordinada um de seus efeitos mais visíveis - a compulsão de repetição. Como assinala Lucia Grossi dos Santos (2002, p.25-28) a repetição de atos e comportamentos nada mais seria do que a busca incessante de retornar a alguma coisa ou experiência já vivenciada, percorrendo caminhos definidos e portanto gastando menos energia. Esta

159 Trata-se de um mecanismo chamado de “princípio de inércia” segundo o qual a tendência originária do aparelho neuronal seria reduzir ao máximo todo tipo de excitação do aparelho, tendendo a permanecer em repouso, tanto quanto possível. Caropreso e Simanke (2006, p.217) esclarecem que este princípio funciona em conjunção ao princípio da constância, fazendo o sistema oscilar entre prazer e desprazer, criando uma dinâmica de equilíbrio homeostático.

energia liberada, todavia, corresponde a uma quantidade ideal para que o sistema entre em homeostase, em equilíbrio, gerando então a sensação de prazer. A supressão da repetição significaria, portanto, um acúmulo energético e conseqüentemente o desequilíbrio do sistema. Daí que a compulsão à repetição não aparece como mero fenômeno do aparelho psíquico, mas como um de seus aspectos estruturantes e definidores. Nesta etapa da sistematização da psicanálise, há um vínculo bastante forte entre a repetição e a memória, envolvidas ambas pelo inconsciente como a função primeira e básica do aparelho psíquico.

Seria necessário, contudo, alguns anos para que finalmente Freud concluísse que a repetição é parte da psique humana. O passo seguinte foi dado por Freud (2010a, p.148-158) com o texto técnico *Recordar, repetir, elaborar* de 1914, no qual aprofunda a ideia da repetição no contexto da prática clínica. Os relatos de pacientes tornam cada vez mais claro que há uma face da repetição que não apenas aponta para o prazer em si, mas para experiências traumáticas. Como indica Rudolf Bernet (2016, p.11) no contexto da clínica, o que se repete são os sintomas e, como tais, apelam para que “algo seja ouvido”. Se na prática analítica cumpre ao analista identificar o que está sendo tentado dito, cumpre necessariamente identificar e isolar o que está sendo repetido. Tal como Freud acreditava nesta época, de forma muitíssimo resumida, a fonte geral dos sofrimentos e sintomas correspondia a reminiscências que deveriam ser recordadas, com o auxílio do analista, a fim de tentar elaborá-las junto ao paciente, conforme assinalam Almeida e Atallah (2008, p.207). Uma vez elaborada e simbolizada a reminiscência, o paciente estaria curado de seu sintoma correspondente e, portanto, livre da repetição. Nota-se que a perspectiva delineada por Freud neste momento dirige-se basicamente à prática da análise e, portanto, ao vínculo da repetição à terapêutica e cura. Nesse sentido, a repetição é lida essencialmente em sua função transferencial. Como etapa central no percurso da terapia, a transferência foi avaliada por Freud (2010a, p.150) como um processo guiado pela repetição onde o paciente transfere para o analista e para as circunstâncias em que vive aquilo que foi recordado, “por exemplo quando, no decorrer do tratamento, escolhe um objeto amoroso, toma para si uma tarefa, começa um novo empreendimento”. Apenas após a visualização e compreensão desta transferência-repetição está apto a elaborar e, por conseguinte, dar seqüência ao tratamento no sentido da cura.

Embora tenha sido sugerida desde os esforços iniciais de sistematização da psicanálise, o conceito de repetição como princípio constitutivo da psique humana (do inconsciente) foi apenas definitivamente colocado em um famoso texto de 1920, marcando uma nova etapa no pensamento de Freud. No *Além do princípio do prazer*, Freud (2016, p.163-239) avança suas teorias acerca da economia psíquica sugerindo a existência de princípios que questionam os mecanismos que ele mesmo havia identificado alguns anos antes. Aprofundando uma visão de mundo materialista e projetando na psicanálise um sentido metafísico, este texto acena para a existência de um princípio não correspondente àquele do prazer, porque muito mais profundo, elementar e originário do aparelho psíquico, definido como a “pulsão de morte”. De forma muito resumida, Freud parte de três experiências clínicas que fizeram-no questionar sobre a efetividade do princípio do prazer. Este princípio¹⁶⁰ seria o responsável por organizar e equilibrar o aparelho psíquico,

160 Neste mesmo período, Freud vai sugerir um princípio análogo no domínio do pré-consciente, chamado “princípio de realidade” .

cuidando da oscilação entre sensações de prazer e desprazer no campo do inconsciente, sempre tendendo àquele já mencionado equilíbrio homeostático. Contudo, Freud passou a questionar tal sistema notando que em alguns casos clínicos havia algo que escapava ao equilíbrio e que apontava para um fenômeno intimamente ligado à compulsão de repetição. Como veremos mais detalhadamente no próximo capítulo, três casos chamaram sua atenção por não exibirem um funcionamento adequado à lógica do princípio de prazer, mas à repetição de experiências de desprazer amparadas em fatos traumáticos. Contrariando a lógica do equilíbrio e do prazer, estes casos exibiam a compulsão insistente e incontrolável pelo desprazer, repetindo experiências de dor, perda e fracasso. Diante disso, Freud pergunta-se: o que estaria em jogo nessa compulsão? Uma resposta possível estaria na ação das pulsões. Para ele, a compulsão à repetição funcionaria sob o imperativo da “satisfação pulsional” que, por sua vez, despreza o valor de prazer ou desprazer de qualquer experiência. Como indica Santos (2002), a pulsão busca apenas agir em benefício de sua “satisfação”, ignorando a natureza ou a valoração da experiência. Portanto repetir não é uma questão de prazer ou de desprazer, é uma questão pulsional, e as chaves para entender as razões e os mecanismos de funcionamento da repetição estariam no exame no conceito de pulsão.

A pulsão não trabalha para o equilíbrio psíquico ou para a boa adaptação e sim pela sua própria satisfação. Ela é avessa ao conhecimento suposto no instinto, que é adaptativo. A repetição tem, portanto, um predicado pulsional e apresenta-se na forma de uma compulsão [...] que pode ser traduzida por constrangimento ou obrigação [...] do ter que fazer, do dever. (SANTOS, 2002, p. 103)

Freud aprofunda o exame do conceito de pulsão, reconstruindo sua própria teoria acerca da gênese do aparelho psíquico. É a partir daqui que sua teoria avança para um campo metafísico, costurando conhecimentos da biologia, da termodinâmica e da química para indicar a existência de uma pulsão muito profunda “tendente à restauração de um estado anterior” do ser vivo. Este estado corresponde ao estado inorgânico, que precede a organização da vida e que, portanto, é caracterizado pela inércia. Em outras palavras, Freud está querendo sugerir que há uma tendência geral da vida orgânica e psíquica que é a de “querer” regressar a um estado originário, inicial, primordial e inorgânico, que poderia ser resumido por aquilo que chamamos de morte. Para ele, a morte nada mais seria do que um estágio inicial da vida, e não a sua consumação ou anulação. Essa seria a razão pela qual todos os organismos vivos tenderiam a ela. Morrer significaria não a interrupção da vida, mas o retorno para um estágio que a originou – viver, por sua vez, seria o caminho percorrido para voltar ao ponto de onde originalmente se partiu. Não há progresso, mas apenas a compulsão de repetir o original, o inorgânico, a morte¹⁶¹. A compulsão à repetição nada mais

161 Vale lembrar que no texto Freud (2016, p.204-207) menciona que esta tendência à morte corresponde sobretudo àquela que se observa na “morte natural”, na qual o organismo vivo deixa de “funcionar” a partir de processos internos, e não sob efeito de ações externas. Segundo ele, esta tendência de regresso ao inorgânico era natural e universal à toda forma de vida. Posteriormente isso pôde ser extrapolado para o psiquismo, e a pulsão de morte também passou a ser observada em atos do inconsciente que visam colocar a vida em “risco” a partir de intervenções externas e situações limite. Contudo, neste texto, o escopo de Freud está restrito à dimensão biológica da vida.

seria do que uma demonstração desta pulsão de morte, inevitável ao ser e indissociável da vida. A pulsão seria o fundamento de tudo, de todos os seres, e seu destino seria o retorno a uma “origem essencial”.

A ideia é paradoxalmente simples e complexa a um só tempo, e mistura algo de sabedoria popular/ancestral, à fundamentação cientificista biológico-evolucionista da vida. Para Bernet (2016), trata-se de um subtexto de interpretação evolucionista segundo a qual a origem da vida foi causada por um acidente que atingiu a matéria inanimada, insuficientemente protegida. Tal como um trauma psicológico, a intensidade desta perturbação externa causou a emergência da vida. Por isso todo ser parece querer voltar para este estado inanimado, material, porém inerte, ou talvez, sem volição.

Se é lícito aceitarmos [...] que todo ser vivo morre por razões internas, retorna ao estado inorgânico, então podemos dizer que *o objetivo de toda a vida é a morte*, e, retrospectivamente, *que o inanimado existia antes do que o vivente*. Em algum momento, por uma ação de forças ainda inteiramente inimaginável, os atributos do vivente foram suscitados na matéria inanimada. Talvez tenha sido um processo exemplarmente semelhante ao que depois, em certa camada da matéria viva, fez surgir a consciência. (FREUD, 2016, p. 205)

Embora Freud avance ainda mais com suas hipóteses metafísicas, parece ser suficiente para os propósitos da pesquisa destacar que a inscrição dentro da economia pulsional e a aproximação à pulsão de morte, elevou a repetição à uma condição teórica permitindo-a superar o domínio do psiquismo e, portanto, a dimensão do indivíduo. Tal como sugeriu o psicanalista, sob os auspícios da pulsão, a força da repetição encontra-se muito além e aquém de qualquer subjetividade, porquanto observa-se não apenas governando os processos do inconsciente, mas também agindo em todos os seres nos níveis mais elementares. Nestes níveis já não é possível falar de identidade, de individualidade, de singularidade – a repetição como pulsão de morte dissolve a subjetividade porque a ultrapassa, indicando uma condição geral, comum e primitiva na gênese de todos os viventes. Nesse sentido, a dissolução do sujeito é uma consequência lógico-teórica da dimensão metafísica que as proposições de Freud assumem.

Entretanto, como adverte Garcia-Roza (1986), tais traços metafísicos que evocam um substrato essencialmente religioso, soam hoje bastante inadequados no contexto científico e analítico – sobretudo em razão da suposição de uma “origem essencial”. Para o teórico, há fatores mais relevantes para o desenvolvimento da teoria e prática psicanalítica do que as especulações metafísicas de Freud – o esforço filosófico do psiquiatra toca em questões amplas demais para serem tomadas como consistentes hipóteses de trabalho numa pesquisa científica.

Poderíamos argumentar que toda essa questão é inócua ou pelo menos bizarra, já que a psicanálise não se propõe como uma teoria sobre a origem da vida, mas como uma teoria do inconsciente psíquico. (GRACIA-ROZA, 1986, p.20)

Ao que tudo indica, foi esta a perspectiva adotada por Jacques Lacan quando, em meados dos anos 1950, recuperou o conceito de repetição como parte de um amplo projeto de “retorno a Freud”. O

psicanalista francês, desencorajando as articulações metafísicas do “mestre austríaco”, encontrou na repetição um excelente conceito para a fundamentação da prática clínica, colocando-o como um dos quatro principais conceitos da psicanálise, tais como registrados no Seminário 11 de 1964. Vale lembrar que esta a época que nos interessa, e sobre a qual Safatle argumentou ter observado o tal efeito de “dissolução”. Vejamos como Lacan aprofundou o conceito da repetição e em que níveis ele implicou na dissolução.

Ao lado dos outros três conceitos basilares da psicanálise - o *inconsciente*, a *transferência* e a *pulsão* - a repetição foi sublinhada por Lacan como um procedimento fundamental na prática psicanalítica. Para ele, o poder da repetição estava no fato de abrigar componentes psíquicos durante a análise, que seriam “encarnados” pelo próprio paciente, atravessando seu comportamento e linguagem. Concentrando sua atenção no que ocorria durante as sessões, Lacan notou que o paciente repetia principalmente em forma de ações, aquilo que não conseguia recordar. Essa observação ecoava a orientação de Freud segundo a qual a tarefa do analista deveria se definir basicamente pela tentativa de resgatar aquilo que estava sendo repetido pelo analisando. Como argumenta Bernet, essa havia sido uma das grandes descobertas de Freud que teriam levado Lacan a reforçar que no processo de análise “repete-se o que está esquecido e, conseqüentemente, aquilo que foi recalçado.”

Voltando sua atenção para os textos técnicos de Freud, em especial *Recordar, repetir, elaborar*, Lacan aprofundou a articulação entre a repetição e outro componente fundamental da análise: a transferência. Neste texto, Freud esclarece uma mudança de rumo no método da análise e estabelece novos procedimentos para seu encaminhamento na relação com o analisando. Em resumo, ele relata a passagem do uso da hipnose para a mediação de associações livres, concentrando os esforços do analista no âmbito da linguagem e no discurso do paciente.

O método da hipnose consistia na criação de uma situação para que o paciente re-vivenciasse uma sequência de experiências do passado conduzida pelo analista, responsável em tentar de identificar o evento traumático. Esta situação era mediada por um processo hipnótico levando o paciente a ingressar num estado de consciência análogo ao sono, ou seja, um estado de livre trânsito com o inconsciente. Tal como se acreditava na época, dentro do inconsciente o acesso aos traumas era muito mais viável, desviando dos recalques que tipificam a consciência e a vigília. A hipnose baseava-se no que Breuer havia chamado de “princípio de catarse”, no qual acreditava-se que a re-vivência de um trauma pudesse liberar uma descarga energética represada no aparelho psíquico e, com isso, reestabelecer seu equilíbrio homeostático. Importante notar que esta re-vivência era literalmente experimentada pelo paciente, como numa representação onde se transporta para um outro tempo e se “vive” uma situação com todos seus impactos físicos e emocionais. Assim, apenas com a repetição da cena de origem, traumática, dolorosa, era viável encaminhar um processo de cura, liberando o paciente à rememoração daquela reminiscência antes recalçada e habilitando-o a elaborá-la em sua atividade consciente, concluindo um processo de “metabolização psíquica”.

[...] o analisando não recorda absolutamente o que foi esquecido e reprimido, mas sim o atua. Ele não o reproduz como lembrança, mas como ato, ele o repete, naturalmente sem saber que o faz [...] Enquanto ele permanecer em tratamento, não se livrará desta compulsão de re petição; por fim compreendemos que este é seu modo de recordar. (FREUD, 2010a, p. 149-148)

Contudo, embora tenha utilizado este método com razoável eficácia por algum tempo, Freud notou que em algumas situações seus resultados não apareciam como esperado, possivelmente devido à existência de algum tipo de resistência por parte do paciente, inviabilizando a sua rememoração. Na tentativa de contornar este mecanismo repressor, Freud mudou de estratégia e passou a utilizar os rudimentos da técnica psicanalítica, ou seja, a manutenção de um diálogo com o analisando em vigília e a observação cuidadosa de seu discurso, linguagem e comportamento. Tal como suspeitava, ainda que houvessem recalques, repressões e resistências, o escrutínio do discurso consciente e dos sintomas apresentados pelo analisando, revelava traços do inconsciente através dos quais o trauma poderia ser identificado, rememorado e finalmente elaborado. Neste sentido, a tarefa analítica da clínica seria a de tentar encontrar em todos os elementos constitutivos da linguagem do paciente, suas repetições fundamentais. Freud indica que o trauma esquecido e recalado, de alguma forma seria transferido para a linguagem, para o corpo e principalmente para o comportamento do paciente, permanecendo ainda ativo como dinâmica psíquica, obrigando o indivíduo a repetir experiências análogas ao trauma durante toda a vida. Os desvios de linguagem, os atos-falhos, os temas, os personagens, as figuras, os gestos e as cenas que o analisando apresenta em repetição, seriam índices para iniciar um processo de retorno a este trauma e, conseqüentemente, à sua elaboração.

Mas Freud nota que o poder da repetição seria tamanho que, após o trauma ser rememorado, ou seja, após ser resgatado aquilo que uma vez fora esquecido por ocasião dos mecanismos de repressão e recalque, observava-se necessariamente um processo secundário de repetição. O analisando invariavelmente passava a transferir para alguma outra situação ou pessoa (geralmente o analista) processos e formas análogas a seu trauma. Somente com este “repasso” repetitivo da energia liberada pelo trauma é que a elaboração poderia ser feita e a análise concluída. A repetição, neste sentido, apareceria como uma força intensa, inescapável e constante, mobilizadora de toda a análise.

Foi identificando esta primazia da repetição, sobretudo do ponto de vista da prática analítica, que Lacan elevou este conceito à condição pilar teórico da psicanálise. Para ele era interessante notar como a repetição agia quando diante de um evento traumático “esquecido”. Esta leitura da técnica inventada por Freud revelou que não apenas repete-se *aquilo* que não é possível ser recordado, mas principalmente, que repete-se *porque* aquilo não pode ser recordado. Isso leva a crer que Lacan teria absorvido de Freud duas lições fundamentais em relação à repetição: de que a repetição fundamenta processos do inconsciente, e de que ela também fundamenta a experiência da clínica.

No que diz respeito à clínica, Lacan destaca que a relação entre repetição, a rememoração e a transferência é central para a análise. De maneira muitíssimo simplificada poder-se-ia dizer que, num

exercício dialético, Lacan sugere a aparente inversão da proposição de Freud dizendo que “o conceito de repetição nada tem a ver com o de transferência” (LACAN, 1998, p. 36), e também não teria exatamente a ver com a lembrança. Estes termos prescindem da existência de alguma coisa, fato, evento, imagem que poderiam sofrer a ação, ou força, da repetição - mas não deveriam ser confundidos com ela. Em termos gerais, poderiam ser modalidades da repetição, mas ainda não indicariam sua verdadeira função e razão de ser. Para ele a repetição também não poderia ser confundida com a “reprodução”, coisa pertencente ao método da hipnose que, esse sim, visava reproduzir uma situação ou fato definido em vias de encaminhar uma catarse, como já comentado. Que seria então a repetição para Lacan? Tal como indica no Seminário 11, no contexto de uma reflexão crítica sobre a prática clínica, este amplo e difícil conceito deveria ser lido na dimensão do *ato*. Seria através do ato que a repetição revelaria sua verdadeira forma - mas este ato deveria ser entendido não como uma mera ação ou comportamento, no sentido comum do termo. Diferente destas atribuições, que seriam aplicáveis também aos animais, o ato indica uma outra qualificação em razão de sua intenção, de seu sentido. O desafio da análise seria justamente a tentativa de decifrar tais intencionalidades e sentidos, revelando o que de fato estaria por detrás do ato, ou melhor, qual o real significado de sua repetição. Mas o psicanalista novamente adverte: isso não deveria significar a decifração do sentido do ato em si, mas sim a exploração da estrutura da qual ele faz parte - afinal “um ato, um verdadeiro ato, tem sempre uma parte de estrutura, por dizer respeito a um real que não é evidente.”(ibid, p.52). Esse “real” que não é evidente no ato e, por extensão, na repetição, seria a grande tarefa de elucidar a análise e ao mesmo tempo seu maior desafio, uma vez que a repetição “é algo que, em sua verdadeira natureza, está sempre velado na análise”. Este aspecto sempre velado, não evidente, disfarçado e mascarado da repetição, não apenas inviabiliza aquela noção de “cura” - como esclarecimento do fato traumático, ou o encontro de um “objeto perdido”, esquecido; mas sobretudo aponta para uma condição de permanente insatisfação que estrutura o aparelho psíquico. É a constatação desta permanente insatisfação que permite-nos encaminhar para a segunda lição que Lacan parece ter apreendido de Freud - a de que a repetição fundamenta os processos do inconsciente.

Além de destacar que a repetição viabiliza e coordena o processo da clínica, Lacan foi mais adiante em seu seminário no sentido de articular a repetição como um princípio fundante do inconsciente, guiando as pulsões que o habitam e que, por conseguinte, formam o sujeito. Embora esta asserção não pareça tão diferente de Freud, a inovação de Lacan foi estabelecer à pulsão, à repetição e ao inconsciente um novo estatuto - a primazia da linguagem. É sabido que Lacan reformulou a gênese do aparelho psíquico injetando conteúdos e métodos do estruturalismo e principalmente da linguística - sua já conhecida ideia de que “o inconsciente é estruturado como uma linguagem” (LACAN, 1998b, p.25) é devedora de Freud, tanto quanto de Levi-Strauss e Saussure. Para ele a linguagem era o componente central para a compreensão do inconsciente enquanto um fenômeno humano, essencialmente humano. Neste sentido, se Freud mudou seu método para a análise do discurso e da linguagem do analisando, Lacan foi além para tentar ressaltar na clínica não *o que* é dito por ele, mas *como* é dito. Esta preocupação com o processo, com a construção, a

narração, que certamente devém do estruturalismo, indica porque Lacan passou a considerar a repetição como um conceito fundamental da psicanálise. Tal como via, a linguagem estrutura-se através da repetição dos signos, é ela que colabora na construção da rede dos significantes que, por sua vez, forma o inconsciente. O paradoxo é que os significantes não podem ser tomados em si, como coisas definidas, mas apenas em relação, passagens e movimentos entre outros significantes. Este aspecto móvel, transitório e impermanente, é o que ele visava destacar na análise, tentando demonstrar que, mesmo após a rememoração de um evento traumático, haveria sempre algo de mais profundo, escondido e disfarçado que se repetia e que, possivelmente, poderia ser “interpretado” como a causa do sofrimento. Fato é que, este algo, jamais poderia ser rememorado e muito menos elaborado, porquanto pertencente ao campo “real” e portanto impossível de ser apreendido, fixado, simbolizado (ALMEIDA e ATTALAH, 2008, p.217). Nesta condição, o “algo” seria como o “objeto perdido” que o sujeito e o analista permanecem sempre em busca e que, na verdade, é impossível de ser encontrado. Esta falta, ausência, vazio, apesar de ter para o senso comum uma conotação negativa, é a própria estrutura da linguagem e, por extensão, do inconsciente e da pulsão. Lacan inventou o nome de *objeto a*, para formalizar conceitualmente este objeto que põe em movimento tudo o que envolve o sujeito e a linguagem, ainda que ele seja impossível de existir concretamente e, por isso, seja frequentemente substituído por nós por quaisquer coisas.

O objeto *a* é um objeto faltoso, perdido, que o sujeito busca incessantemente reencontrar. Ele não existe enquanto tal, é uma negatividade preenchível por qualquer objeto. Por esse motivo ele também é definido por Lacan não como objeto do desejo, mas como objeto causa do desejo, isto é, um objeto que funciona como verdadeiro motor da estrutura do desejo. (FINK, 1997, p.241-242)

Nesta perspectiva, a busca por um trauma ou por um evento específico durante a análise seria como um pretexto para identificar a dinâmica pulsional do inconsciente desejante que repete indefinidamente a busca pelo objeto *a*, em outras palavras, a busca por “algo” que foi perdido mas que nunca pode ser encontrado. Este objeto, que Freud chamou de Coisa (*das Ding*) e que Lacan cria ser uma criação da linguagem (da palavra) também lhe pareceu ser a causa da repetição. Tal como explica Garcia-Roza (1986) esta reflexão de Lacan acerca das possíveis causas da repetição indica dois principais caminhos: um que dirige-se à linguagem e outro que desagua naquilo que ele nomeou de “real”.

Embora a busca pela causa da repetição seja labiríntica demais para nos aprofundarmos nela, por ora bastaria destacar que Lacan chega à conclusão que a repetição, na qualidade de manifestação da pulsão, tem por definição a manutenção do desejo e lhe institui a insaciabilidade. A repetição, como pulsão, não quer objetivamente nada a não ser continuar repetindo. Por isso, a recuperação de uma reminiscência ou a rememoração de um determinado fato ou objeto traumático, é sempre a casca de algo maior, mais profundo, que se desloca e que impele o sujeito a continuar buscando.

Isso leva a crer que a clínica sugerida por Lacan não visa versar ou esclarecer sobre conteúdos do inconsciente ao analisando, mas pelo contrário, tentar revelar o vazio de sua própria estrutura, indicando a

dinâmica operante entre o imaginário, o simbólico e o real. Fato é que, ao revelar esta estrutura, deflagrando nela a centralidade que a repetição ocupa no campo dos processos de significação, a clínica acaba por descentralizar o próprio sujeito – ou, se quisermos, dissolvê-lo. O projeto lacaniano, ao menos nestes anos 1960, é o da desautonomização do sujeito, da sua desconstrução, de sua relativização como parte de um processo de significação e portanto, fundado na falta, no vazio, na ausência. Como comenta Garcia-Roza (1986, p.114) Lacan estava atento ao risco da psicanálise se tornar uma prática de normalização do sujeito e de sua sexualidade, e por isso tentou fundar uma prática clínica que tinha como objetivo sugerir o sujeito não como o pólo de irradiação do inconsciente, mas como “o efeito de uma cadeia de significantes ou, mais precisamente, efeito intermediário entre dois significantes”. Nesse sentido, a tentativa de Lacan ao recuperar e recriar Freud, não era a de reforçar o Ego, o “sujeito transcendental” ou o *cogito*, mas trabalhar na direção contrária, tentando desfazer a positividade do homem e revelar, através dos mecanismos da repetição, a sua constituição como produto da linguagem, sua determinação histórica, política e cultural.

Não digo que Freud introduz o sujeito no mundo – o sujeito como distinto da função psíquica, a qual é um mito, uma nebulosa confusa – pois é Descartes quem o faz. Mas direi que Freud se dirige ao sujeito para dizer-lhe o seguinte, o que é novo – *Aqui no campo do sonho, estás em casa. Wo es war, soll Ich werden.* (LACAN, 1998b, p. 47)

É neste sentido que Safatle argumenta, destacando a psicanálise como uma disciplina integrante de um projeto maior da cultura que se habilitou a tentar “dissolver” o sujeito. Parece ter sido essa a empreitada não apenas de Lacan mas também, por exemplo, de Michel Foucault com a publicação em 1966 de *As palavras e as coisas* (2007), de Jacques Derrida, com *A escritura e a diferença* (2011) de 1967. Por um lado Foucault, em sua arqueologia das ciências humanas, apontou para a psicanálise, a etnologia e a linguística como “contraciências” que demonstraram a força deste empreendimento de redução do sujeito-indivíduo-homem, cuja construção fora finalizada no século XIX e desde então ocupado o centro das reflexões teóricas do ocidente. Na qualidade de saberes da modernidade, tais “contraciências” “dissolvem o homem” e “não cessam de desfazer esse homem que, nas ciências humanas, faz e refaz sua positividade” (FOUCAULT, 2007, p.525). Tais esforços definidores da concepção moderna da natureza humana, habilitaram o projeto de desfazê-la, tornando-se plausível negar o sujeito como centro do pensamento e categoria transcendental e *apriorística* que formou a “base epistêmica das ciências humanas a partir do século XVIII”, como destaca Terêncio (2013, p.11). Inicialmente arqueológico e depois genealógico, o projeto de Foucault tentou (ainda tenta) “substituir a teoria do sujeito ou a história da subjetividade pela análise histórica da pragmática de si e das formas que ela adquiriu” (FOUCAULT, 2007, p.172). O sujeito passou a dar lugar aos discursos e práticas discursivas, de saberes e poderes, cujos efeitos deram novo sentido ao processo histórico – assumidamente descontínuo.

Por um viés menos histórico mas igualmente crítico, Derrida sugeriu um projeto análogo, destacando a crítica da linguagem como o meio mais adequado para “desconstruir” o sujeito e seus termos

correlatos. Para tanto, distanciou-se dos *apriori* da lógica, na busca por demonstrar as condições aporéticas de noções tão caras à formação do sujeito, como “verdade, identidade e lógica”. Numa perspectiva paralela a Lacan, Derrida também resgatou Freud e destacou a importância do inconsciente na “escritura” deste sujeito-eu, sendo de saída uma construção essencialmente de linguagem. A partir de uma revisão do estruturalismo, o filósofo sublinhou os mecanismos do inconsciente responsáveis por “escrever o eu” - aquele que percebe e que se imagina na continuidade do presente - através de traços de memória. Estes traços seriam permanentemente escritos numa sequência infinita, como num sistema de linguagem onde palavras dependem de outras palavras e sobre o qual é impossível falar em origem, essência e significados “puros”. Derrida ampara esta concepção sobretudo no modo como Freud descreveu o aparelho psíquico em um de seus últimos textos, *Notas sobre o bloco mágico* de 1925. Utilizando a metáfora do “bloco mágico” no qual se inscreve o presente ao mesmo tempo em que se reescreve o passado, o psicanalista tratou do aparelho psíquico como uma “máquina de escrita”, tomada por Derrida como uma imagem útil para a desconstruir o “sujeito” como aquele que pensa, logo, escreve e fala. De maneira muito resumida, o filósofo indica que a experiência do sujeito, ou seja, os processos de subjetivação, são dependentes de uma função muito especial do aparelho psíquico - a memória. Porém, ao contrário do que o senso comum é levado a crer, esta memória não é o armazenamento de imagens e conceitos bem definidos, mas a inscrição de traços através dos quais toda experiência é vivenciada. A experiência do pensamento, no tempo presente, seria portanto uma ação de insistentes retornos, recuperações, re-inscrições ou mesmo repetições de traços já presentes. Neste sentido não haveriam condições para falarmos da origem deste ou daquele evento na memória e na história, tanto quanto na existência deste ou daquele sujeito. A vida passa a ser uma sucessão de traços, constantemente repetidos e diferenciados, como numa experiência de escrita. Derrida (2011, p.332) adverte que, “somos escritos, escrevendo” mas também que o “sujeito da escritura não existe se entendemos por isso alguma solidão soberana de escritor.”. À sua maneira, o filósofo “dissolve” o sujeito clássico, sugerindo que há algo de anônimo e mesmo automático neste processo de escrita que forja “o eu”, onde memória e repetição ocupam funções centrais.

É preciso pensar a vida como traço antes de determinar o ser como presença. É a única condição para poder dizer que a vida é a morte, que a repetição e o para além do princípio do prazer são originários e congêntas àquilo que transgridem.
(DERRIDA, 2011, p.299)

A despeito do caráter abstrato destas teorias, é importante lembrar que estas reflexões sobre a “dissolução do sujeito” emergiram concomitantemente com movimentos que deflagraram profundas transformações políticas e sociais. Movimentos como aqueles de 1968 fomentaram a produção de teorias capazes de sintetizar conceitualmente o que estava acontecendo prática e concretamente. Nesse sentido, o processo de dissolução poderia ser lido como o resultado da inserção de outros sujeitos na luta política, reconfigurando o processo histórico. A mobilização de novas forças sociais, como as mulheres, os negros,

os “colonizados” e estudantes, relativizaram o protagonismo do “proletariado industrial” ao incluir setores antes excluídos – mesmo de setores progressistas de esquerda e do marxismo clássico. Este movimento permitiu ampliar a luta contra a dominação para além do campo da economia, na direção de uma discussão cada vez mais pautada por questões relativas à representação, gênero, raça, sexualidade, nacionalidade, identidade etc. (JAMESON, 1991, p.125). A consciência de classe também parece ter sido dissolvida adquirindo novos contornos, a partir da fragmentação por ocasião da adesão de distintos grupos identitários. Observou-se um novo tipo de debate político que, ao dirigir-se para as questões de identidade e subjetividade, orientou-se cada vez menos pela problematização das relações econômicas. Coggiola (2018, p.36) relembra que foi este o tempo no qual, sobretudo na Europa, a “guerra não era mais considerada um estado normal das coisas” liberando uma parcela da sociedade e principalmente a juventude para refletir sobre novas possibilidades para suas vidas e comunidades. Tais experiências reforçaram o processo de descentralização do poder, ao menos momentaneamente, e decretaram (também momentaneamente?) a “morte do sujeito”.

Para Fredric Jameson (1991, p.94) a “morte do sujeito” foi decretada em diferentes sujeitos que ocupavam, até então, funções privilegiadas na sociedade. Sendo assim, só seria possível falar da “dissolução do sujeito” levando em consideração a dissolução, a morte, a desapareição ou a desconstrução: do ego - personalidade individual, tal como iniciada por Freud e Nietzsche; do *cogito* (o Sujeito filosófico), como esboçaram Derrida, Foucault e companhia; e também do *auteur*. As sucessivas crises institucionais da academia, ou as crises estruturais da economia, foram experimentadas de maneira decisiva pela arte que, a partir de então, passou a questionar e rever noções tão caras quanto às de “originalidade”, “novidade” e “autoria”, adubando as sementes que já haviam sido lançadas pelas vanguardas históricas.

Como indica Hopkins (2000, p. 149) a “dissolução era uma condição cultural em 1968” e alguns fatos testemunham isso. Tome-se como exemplo a “morte do autor” declarada por Roland Barthes em 1967. Neste seminal texto de crítica literária, Barthes, outro representante francês que acompanhava o debate da dissolução ao lado de Derrida, Foucault, Maurice Blanchot, Gérard Genette, Marcelin Pleynet, Tzvetan Todorov entre outros colaboradores da *Tel Quel*; registra suas argumentações em favor da “morte” do autor ao reclamar uma concepção de obra não mais como uma espécie de confiança feita ao leitor por um “sujeito” especial – o autor-gênio. Para ele, de Mallarmé a Brecht, a primazia do autor foi colocada em xeque pela primazia da linguagem – no romance moderno “é a linguagem que fala, e não o autor”. A ênfase na linguagem e sua autonomização em relação aos “conteúdos”, teriam permitido inverter a lógica segundo a qual o autor produz o texto. A partir das inovações introduzidas na transição do século XIX para o XX, o texto passa a produzir o autor e é o ato de escrita que torna-se central na experiência literária. A origem do texto, para Barthes, não é mais devedora de uma personalidade genial e inspirada, mas da própria linguagem que, por sua vez, é o campo privilegiado para “o questionamento da origem”. O romance moderno não admite mais a ideia de um autor como a fonte e origem do texto e por isso exhibe, de forma indireta, a condição histórica do artista pavimentando sua desconstrução.

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da «pessoa humana» (BARTHES, 2004, p.58)

Como Barthes sugere, a linguística teria sido um dos principais fatores responsáveis na consecução deste projeto de dissolução, demonstrando que a enunciação “é um processo vazio” e que o “sujeito” é uma invenção da linguagem. Nesta condição, o texto não é mais uma síntese de uma mensagem previamente concebida pelo Autor-Deus a ser transmitida para seu povo, “mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original” (ibid, p.62). Ecoando as formulações de Lacan e Derrida sobre a impossibilidade de traçar origens em um fenômeno tão essencialmente repetitivo e lacunar quanto a linguagem, Barthes estabelece que a natureza do texto é essencialmente anti-original, afinal todo texto “é um tecido de citações”. É a tessitura de múltiplas citações, ou seja, das repetições de repetições; que constrói a obra literária e lhe dá a dimensão inter-textual sem a qual ela não sobrevive. Neste campo sem origem, é cada vez menos possível falar em “autoria”, refletindo a condição do artista/escritor dissolvido que, então, se vê atravessar pelo fantasma do anonimato – o sem-face-nem-voz que ronda toda enunciação.

Dando um passo adiante na discussão, Michel Foucault também atestou a dissolução do autor com a conferência “*O que é um autor?*” (2013) de 1969, onde reflete sobre este sujeito moderno que a própria modernidade insiste em questionar e fazer desaparecer. Aparentemente balançado pelos eventos de Maio de 1968, Foucault dirige suas argumentações menos para a constatação do desaparecimento desse sujeito do que a problematização dos “lugares” que foram deixados vagos por ele. A dissolução, nesse sentido, é apreciada à luz não exatamente da análise histórico-sociológica da personalidade do autor, mas da função que ele ocupa na constituição de uma “prática discursiva específica” e seus desdobramentos políticos.

Foucault (2013, p.267) argumenta que a noção de autor constituía “o momento crucial da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia, e das ciências”, e que esta noção fora colocada em xeque pela escrita moderna. Liberta dos “conteúdos” e dos “temas”, a escrita moderna se autonomizou e com isso deixou de estar sujeita à formas de interioridade de um sujeito para desdobrar suas exterioridades, criando um ambiente avesso à ideia de expressividade, e abrindo “um espaço onde o sujeito não pára de desaparecer” (ibid, p.268). Isso teria feito com que se repensasse a função das narrativas desde suas origens mais remotas, a saber, “perpetuar a vida, não morrer”. Com Mallarmé, Kafka, ou Proust esta missão passou a ser redirecionada, e cumpriu ao autor criar alternativas cada vez mais convincentes para “despistar os signos de sua individualidade particular”, fingindo-se de morto e ressaltando a sua ausência na composição do texto. Mas não bastava mais afirmar que o “autor” estava morto, que havia desaparecido ou sido dissolvido. O filósofo alerta que

[...] igualmente não basta repetir perpetuamente que Deus e o homem estão mortos de uma morte conjunta. O que seria preciso fazer é localizar o espaço assim deixado vago pela desaparecimento do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desaparecimento faz aparecer. (FOUCAULT, 2013, p.271)

O passo dado por Foucault é o de deixar de lado a constatação da morte do autor, a fim de avaliar o espaço desocupado por ele e, com isso, tentar entender se sua função continua sendo exercida através de outras formas. De maneira muito resumida, as conclusões que chega são variadas e não permitem dizer ao certo se o autor permanece fingindo de morto ou se realmente desapareceu da cena. O motivo da dúvida é porque a função que ele ocupa na construção e na determinação de uma prática discursiva, não é fácil de ser dissolvida. Falar de um sujeito que age por detrás do texto, de seu autor, implica necessariamente na problematização de fatores como: o nome próprio e a noção de obra. Estes dois fatores, segundo Foucault, teriam formado uma prática discursiva muito forte e, com ela, modos determinados de circulação, composição e recepção dos textos. Isto foi especialmente verdadeiro na cultura ocidental, onde a função do autor, como consequência de uma necessidade jurídica, formatou uma “discursividade” heterogênea e complexa. São muitos os tipos de discurso que dependem da função do autor em nossa sociedade e Foucault (ibid, p.275) alerta para o fato de que não podemos confundi-los e misturá-los – o autor Kafka é diferente do autor Marx, que é diferente do autor apóstolo Paulo. São práticas discursivas que detêm cada uma sua função, lógica e organização, ainda que todas sejam compostas de sequências de palavras. O autor, neste sentido, não é apenas a invenção da linguagem, mas também uma função que apareceu como produto de um certo arranjo político-social, correspondendo a determinadas estruturas de poder, modos de dominação e organização do sentido.

O exemplo maior desta relação entre autoria e a circunstância sócio-política é aquele autor que tornou-se comumente conhecido pelos romances da idade moderna. A figura “genial” do autor das grandes ficções deve ser compreendida como uma função de restrição e controle dos sentidos provocados pelo texto ficcional – textos que, em sua essência, são polissêmicos, imaginativos e fugidios a qualquer controle. Como produto de uma sociedade que ambiciona regular riquezas e recursos, tanto quanto discursos e significações, o autor se fortaleceu como um agente útil ao “princípio da economia na proliferação do sentido” ou seja, uma função ou princípio que controla e restringe “a livre circulação livre manipulação, livre composição, decomposição, recomposição da ficção” (ibid, p.288). Considerado dessa forma, o autor é

[...] então a figura ideológica do pela qual se afasta a proliferação do sentido [...] Após o século XVII, o autor desempenha o papel de regulador da ficção, papel característico da era industrial e burguesa, do individualismo e da propriedade privada. (FOUCAULT, 2013, p.288)

Ao que parece, é nesse sentido (e somente nesse) que Foucault trata da morte do autor, tal qual assinalada por Barthes, ou seja, o autor como o princípio de regulação da “proliferação do sentido” definido

pela era burguesa e industrial. Falar de sua morte, dissolução ou desaparecimento - com se fez naqueles anos sessenta - era necessariamente assumir as transformações político-sociais em curso, e reconsiderar sua função na organização dos discursos e significações. Contudo, para o cauteloso Foucault de 1969, a função do autor, embora na iminência da dissolução, ainda ficava "por determinar e tal vez por experimentar" (ibid, p.288).

Tal como vejo, esta determinação e experimentação deu-se durante todos os "longos anos", não apenas no campo da literatura, mas também em outras práticas artísticas. O questionamento da autoria, da originalidade e da expressividade foram centrais na produção de obras deste período. A ideia do sujeito clássico colocado em xeque, foi prontamente articulada com a do autor/artista que criava suas obras num contexto privado e as exibia publicamente, exercendo o poder e autoridade que vinculados a seu nome. Longe de ser uma verdade transcendental e imutável, como indica Clement Greenberg, este modelo de autor-artista, tanto quanto o sujeito clássico, deveria ser tomado necessariamente como uma construção sócio-histórica.

Somente com o Renascimento é que as inflexões pessoais se tornaram legítimas, embora ainda devessem ser mantidas nos limites do simples e universalmente reconhecível. E somente com Rembrandt é que os artistas "solitários" – solitários em sua arte – começaram a aparecer. (GREENBERG, 1997, p.38)

Com as transformações sociais, a função do autor passou a ser progressivamente questionada por diferentes movimentos com diferentes táticas, encaminhando a dissolução do sujeito-autor sobre a qual Safatle refletiu em conexão àquilo que Derrida, Foucault, Barthes e Lacan haviam teorizado. Os minimalismos (musical e visual), a arte processual, o neo-dadaísmo, a arte serial, a arte pop, a poesia concreta, o cinema experimental, o teatro do absurdo, a arte conceitual e outros "movimentos" artísticos que já vimos ter emergido durante os "longos anos", poderiam ser tomados como reflexos de uma sociedade em crise, onde a ideia de "sujeito" estava sendo reavaliada e questionada, e onde o autor passou a ser dissolvido. Avaliados em conjunto, tais movimentos visavam reconsiderar as bases sob as quais a modernidade havia sido construída, tanto quanto seus discursos sobre a arte, apontando principalmente para suas falácias. A denúncia do sujeito transcendental, permanente, ideal e estável passou a ser diluída por uma sensibilidade que, conforme Christopher Lasch (1987), poderia ser definida como "reducionista" ou "mínima". Esta sensibilidade permeou as artes visuais, a dança, o teatro, a literatura, a música e o cinema – sua marca seria:

[...] a despersonalização da obra de arte, eliminação da atividade artesanal, eliminação do próprio artista ou, pelo menos, uma drástica redução de seu papel como intérprete da experiência [...] a eliminação da subjetividade e o grau mínimo de auto-expressão". (LASCH, 1987, p.130)

A presença desta sensibilidade, segundo o historiador, poderia ser identificada nas obras de J.G. Ballard, William Burroughs e Thomas Pynchon, tanto quanto nas de Andy Warhol, Donald Judd e Merce

Cunningham - e poderíamos somar quase a totalidade das obras do *paideuma*, de Agnes Martin a Peter Kubelka. Em todos estes artistas, ou melhor, nas obras de todos eles, nota-se a agência desta sensibilidade mínima pelo emprego de recursos que visam reduzir as marcas da subjetividade e expressividade, na direção de uma poética da impessoalidade e objetividade. Um destes recursos parece ter sido especialmente importante: a repetição. Tal como gostaria de propor, seguindo as sugestões de Safatle (2002), a repetição foi uma das principais características desta sensibilidade mínima sobre a qual fala Lasch (1987) e também um expediente fundamental para a consecução da dissolução do autor comentada por Barthes (2004) e Foucault (2013). Podemos constatar este fato a partir de duas perspectivas: por um lado a negação do autor, marcado por um formalismo que visava autonomia da arte; por outro a “afirmação” do autor, encaminhada por uma postura irônica e questionadora, que discutia a institucionalização e o mercado da arte.

A perspectiva da negação do autor poderia ser associada ao minimalismo, à arte conceitual, e outros movimentos que empreenderam criações direcionadas por explorações “formalistas”. O emprego de materiais industriais (aço, concreto, chumbo, ferro, vidro, feltro) ou pré-fabricados (objetos de uso comum, peças de vestuário, instrumentos de cozinha, ferramentas, etc.), a utilização de processos de indeterminação (jogos e sistemas aleatórios) ou de determinação (sistemas lógicos-matemáticos, series alfabéticas, sequências algébricas; as séries; os grids; etc.) e também a criação de processos inspirados em meios mecânicos-industriais (os múltiplos, os loops, etc.) foram expedientes que colaboraram para a redução da subjetividade do artista e, com isso, encaminharam seu “desaparecimento”. Estes expedientes visavam, por diferentes meios, minimizar os traços de expressividade pessoal do artista (leia-se por traços pessoais a artesanaria do artista individual) reduzindo conseqüentemente os conteúdos externos às obras – usando o princípio de Judd de arranjar sistematicamente “uma coisa depois da outra” para encaminhar a lógica sugerida por Stella de que “o que você vê é o que você vê”. Para Lasch, tratou-se de

[...] uma imersão no comum, uma destruição deliberada da personalidade do artista, uma recusa a clarificar os contextos que mostram relações entre objetos ou fatos, uma negação a encontrar padrões de qualquer tipo, uma ênfase na qualidade aleatória da experiência e uma insistência em que “cada coisa pode existir e existe separada de toda e qualquer outra”. (LASCH, 1987, p.135)

Este passo teria sido importante e crítico para a amplificação da autonomia da arte e da liberação de suas funcionalidades representacionais e miméticas¹⁶², ou dos compromissos narrativos e comunicacionais, conferindo uma nova perspectiva ao projeto “greenberguiano”¹⁶³. É sabido que o tal projeto de emancipação

162 Vale lembrar que nesta mesma época, o historiador Arnold Hauser estava colocando mais um ponto de vista na equação, ao dizer que este tipo de artista e de arte eram condicionados historicamente. Em um caminho paralelo, Peter Bürger vai dizer, em 1974, que evidentemente a autonomia da arte deve à ascensão da burguesia, (BÜRGER, p. 77)

163 Tal projeto pode ser avaliado como uma síntese kantiana da “arte sem finalidades a não ser as estéticas”. É importante assinalar que estamos generalizando as questões a fim de obter uma visão marco-estrutural dos fenômenos. Evidentemente que o trabalho dos minimalistas, como Judd e LeWitt e suas ambições por um outro tipo de autonomia, foram criticados por sistematizadores deste “projeto purista” por razões que não convêm serem avaliadas aqui. Como sugeriu Michael Fried, os “objetos” produzidos por estes artistas, apesar de possuírem

“essencialista”¹⁶⁴, que já havia reclamado através do expressionismo abstrato uma arte que lidasse tão somente com conteúdos e processos que lhe fossem próprios¹⁶⁵, fora originalmente endereçado à produção de uma arte autoral, expressiva, subjetiva, personalista. A mudança observada a partir dos anos sessenta (minimalismo, arte serial, arte sistêmica, pós-minimalismo, neo-dadaísmo, etc.) foi principalmente a exclusão, ou a tentativa de exclusão, das marcas de expressividade do “sujeito”, continuando a deixar a obra falar por si mesma, agora na “ausência” de seu autor.

Essa recusa da expressão da subjetividade e a tentativa de uma organização impessoal, que não envolvesse uma escolha estritamente estética (HOPKINS, 2000, p.139) parece ter orientado o trabalho “formalista e racional” de Judd e Morris, tanto quanto de Kren e Roehr, ou ainda de Glass e Reich, indicando a insatisfação com as soluções obtidas por Jackson Pollock ou William De Kooning, Stan Brakhage ou Maya Deren, Samuel Barber ou Aaron Copland, ou de outros artistas que buscavam a primazia da auto-expressão. Por um caminho menos racionalista, John Cage, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, tanto quanto Bruce Conner, William Burroughs, entre muitos outros, aprofundaram a impessoalidade e o apagamento da função-autor, introduzindo técnicas de indeterminação e acaso na produção ou apreciação das obras, a fim de evitar a presença de um *eu*, e ressaltar a autonomia e auto-suficiência da arte.

Ao que me parece, em muitos destes artistas nota-se a utilização de processos repetitivos como facilitadores da conjugação entre autonomia da arte e desaparecimento do autor. As caixas de acrílico de Judd, as faixas pretas de Stella, as finas linhas de Martin ou LeWitt, os loops de Reich ou Roehr, os tubos de lâmpadas fluorescentes de Flavin, as interjeições dos personagens de Beckett e Pynchon, os gestos de Rainer ou Childs, poderiam todos ser tomados como exemplos da repetição na qualidade de um princípio que, ao menos do ponto de vista da apreciação da obra, dissolve as marcas de subjetividade e apaga os traços do autor. A repetição sistemática de linhas, cores, movimentos, arranjos, planos, fotogramas, frases, sons, etc, permite que as obras voltem para si mesmas e reflitam o tal estilo “impessoal” sobre o qual falaram Lasch (1987) e Hopkins (2000). No lugar ocupado antes pelo “autor”, abre-se àquele espaço útil à proliferação dos sentidos e significações sobre o qual falava Foucault - a repetição passa então a servir como um instrumento formal de abertura semântica da obra e de potencialização de sua autonomia em relação a um sujeito-autor-artista.

É bem verdade que a experiência que temos com tais obras não despreza de todo a presença do autor-artista. Note-se que falamos aqui, em todos os casos, indicando os “nomes próprios” de artistas

qualidades formais e estéticas concernentes à arte, sequer poderiam ser considerados obras no sentido convencional do termo. Ao dizer, contudo, que aprofundaram as conquistas do expressionismo abstrato em relação à autonomia da arte, estou desprezando o compromisso com a “especificidade do meio” sugerida por Fried e Greenberg como uma qualidade necessária para a obra “modernista”.

164 Dizia Greenberg, assinalando que cada arte deveria explorar as especificidades e modos particulares de cada meio – certamente deixando de lado as preocupações literárias e representacionais: “Deixem que a pintura se restrinja a disposição pura e simples da cor e da linha, e não nos enredem em associações com coisas que podemos experimentar mais autenticamente em outra parte”

165 Lembrando que, este descolamento de qualquer função social, ou a recusa do vínculo da obra com a “práxis vital” ou seja a vida comum, “caracteriza o status da arte na sociedade burguesa” porque transforma esta perda de vínculo “em seu conteúdo essencial” (BÜRGER, 2012, p.99)

responsáveis pela criação das obras. A força da repetição que as organiza, ao que parece, sente-se apenas internamente, como que criando um escudo contra os conteúdos e temas exteriores. Fora delas, a autoria e todos os conteúdos a ela associados, são impossíveis de evitar. Ainda que internamente impessoal, falamos em uma escultura do “tipo” Richard Serra, ou de uma música “estilo” Phillip Glass, num filme *a-la* Kurt Kren. Se a presença destes autores permanece apagada dentro de suas obras, fora delas ela se demonstra extremamente ativa e viabiliza, dentre outras coisas, sua circulação, conservação e comercialização.

Por um outro caminho, a dissolução do autor foi encaminhada por uma perspectiva paradoxalmente “afirmativa” do autor-artista. Casos da arte pop, ou mesmo da arte conceitual e do cinema experimental, exemplificam o questionamento da originalidade e da função-autor, às vezes de maneira irônica, às vezes debochada, às vezes agressiva. Trata-se de uma atitude dialética que afirma o autor para negá-lo, empregando técnicas de paródia, pastiche, imitação e cópia como expedientes capazes de relativizar a presença de um sujeito responsável pela obra. De certo modo, estes expedientes nada mais são do que repetições externas às obras, que visam questionar valores e conceitos que não necessariamente dizem respeito ao modo pelo qual são compostas ou estruturadas. Valores como originalidade, autenticidade e principalmente autoria são colocados em xeque por tais processos de repetição, jogando luz sobre a recepção e circulação das obras, tanto quanto expondo os dilemas da institucionalização da arte e de seu mercado. A reciclagem de arquivos nos filmes de Le Grice e Ken Jacobs, as citações de Luciano Berio, as apropriações de Victor Burgin, as instalações de Marcel Broodthaers, as cópias de Sherrie Levine e Elaine Sturtevant, são alguns exemplos do uso da repetição como uma forma de contestação das práticas discursivas formadas externamente às obras, pelas dinâmicas de distribuição, exibição e comercialização – na fina linha do binômio “arte - não-arte”. Especialmente as produções de Levine e Sturtevant são radicais ataques contra os sistemas de mercantilização das obras, expondo sua comodificação sem esconder o autor, mas escancarando-o sem cerimônias. Este aspecto sem “cerimônia” das repetições, também poderia ser tomado como um alerta acerca dos riscos de reintrodução dos aspectos “auráticos” nas obras – aqueles mesmos que Walter Benjamin (2012) julgou estarem com os dias contados, ainda no começo do século XX. Como uma espécie de efeito colateral da “morte do autor”, a ausência do sujeito poderia paradoxalmente revelá-lo ainda mais presente, ensejando uma espécie de “culto da personalidade” que o mercado (bem como os museus, institutos e galerias) certamente sabe como explorar. A repetição praticada por estas artistas, neste sentido, poderia servir como uma denúncia acerca deste risco iminente e corrente, operando no limite entre a ironia e a “desonestidade”, não apagando nem negando o sujeito, mas o afirmando-o no nível máximo. Ao fazê-lo, a repetição denuncia as relações de poder e controle operacionalizadas no mercado da arte e suas instituições, sublinhando o caráter contraditório e “socialmente condicionado” da autonomia da arte, não sem evocar (repetir, parodiar, copiar) àquele gesto de Duchamp que

[...] não apenas se desmascara o mercado da arte como instituição questionável em que a assinatura conta mais do que a qualidade da obra que ela subscreve, mas se

põe radicalmente em questão o princípio mesmo da arte na sociedade burguesa, segundo o qual o indivíduo vale como criador da obra de arte. (BÜRGER, 2012, p.100)

Num nível mais profundo, (“genealógico”?) o recurso da repetição como paródia, pastiche, citação ou cópia apenas reforça a condição inalienável da intertextualidade operante no processo criativo-artístico. Barthes (2004) dizia que “o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras (p.62), e poderíamos estender esta concepção a todas as outras artes. Rosalind Krauss¹⁶⁶(1986) já demonstrou que sempre o artista está criando em relação a algum outro artista ou obra, e não há nada tão falso quanto a ideia de originalidade absoluta – o que há é um “desde-sempre-já” que preside a gênese de qualquer criação (p.36). Nesta perspectiva, os trabalhos que utilizam tais expedientes de repetição vão ao encontro daquilo que Foucault (2013) discutia sobre a autoria, não apenas como algo atrelado ao nome de um artista, mas ao conjunto de relações de poder que se estabelecem através dele, criando discursos de autoridade capazes de controlar tanto os aspectos internos às obras, quanto sua circulação e modos de recepção.

A repetição, neste sentido, escancara o inevitável retorno das mesmas formas, estruturas e processos aos quais a arte está (sempre esteve) sujeita, atestando a natureza anti-original de qualquer linguagem ou sistema de signos. Repetindo Barthes, poder-se-ia dizer que o escritor - tanto quanto o pintor, escultor, compositor, coreógrafo, cineasta, e qualquer outro fazedor-de-algo - ao criar

[...] não tem já em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas sim esse imenso dicionário onde vai buscar uma escrita que não pode conhecer nenhuma paragem: a vida nunca faz mais do que imitar o livro, e esse livro não é ele próprio senão um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada. (BARTHES, 2004, p.62)

Seja pelo caminho da negação ou da “afirmação”, a repetição parece ter funcionado em algumas obras dos anos sessenta como um expediente da dissolução do autor. Ao insistir, de modo formal ou irônico, na reiteração “do mesmo”, ela também problematizou noções como as de originalidade, autoria, autenticidade e autonomia, refletindo as crises institucionais e o aprofundamento das questões sobre o papel da arte num contexto de grandes transformações sociais e políticas.

A radicalidade destes questionamentos parece ter sido levada ao limite por artistas como Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Daniel Buren¹⁶⁷ que, na iminência efervescente dos anos 1968, acreditavam no

166 A edição 37 da revista *October* contém uma coletânea de artigos, da qual Krauss foi organizadora. Em *Originality as repetition* a autora relembra que na história da arte a repetição e a cópia estão longe de serem consensuais. Casos como os de Veronese, Ticiano e Ingres demonstram que, muito pelo contrário, a repetição é uma das principais regras da criação artística - ainda que nossa cultura (do museu à academia) continue obcecada com a ideia de originalidade e autenticidade.

167 As atividades de Buren devem ser avaliadas também em conjunto com o “grupo” BMPT composto, além de Buren, por Olivier Mosset, Michel Parmentier e Niele Toroni. A atuação deste grupo em Paris durante 1966-67 foi marcada por diversas ações/obras polêmicas, que segundo Benjamin Buchloh (2008) misturavam as estratégias dos Situacionistas e Letristas, junto às teorias de Barthes e Foucault, ainda que estes dois teóricos tenham ignorado o empenho artístico de seus contemporâneos.

vínculo da arte com a práxis da vida cotidiana, reclamando o papel do artista como vetor de transformação social, jogando luz sobre a instituição da arte e suas contradições no capitalismo tardio (FOSTER et al., 2004, p.44-45). Nos dias de hoje, já contraditoriamente assimiladas e absorvidas pela instituição, as criações de Buren, por exemplo, colocaram em questão a autoria e a autonomia da arte daquele período, através de uma prática-teórica que visou conciliar a problematização estética do minimalismo à crítica institucional da arte conceitual – contextualizando-as nas contingências tempo-espaciais do espaço público. Para tanto, Buren desenvolveu o que tornou-se conhecido como sua “ferramenta visual”: faixas coloridas e brancas, intercaladas, de 8,7cm de largura. Estas faixas, o artista utilizou para “pintar/preencher/decorar” as mais variadas superfícies de edificações e ambientes, ressaltando o condicionamento das formas minimalistas ao espaço arquitetônico. Mas não apenas isso. Por sua regularidade, objetividade e repetibilidade a “ferramenta visual” ambicionava combater “taras originais das quais a arte não consegue se livrar”, a saber, conceitos como os de originalidade, autenticidade e a desejada autonomia (BUREN, 2012, p.251). Como um expediente antiformalista e antiexpressionista, a ferramenta visual de Buren foi concebida para evitar qualquer tipo de relação interna entre as formas, tanto quanto qualquer desenvolvimento “dramático” na superfície de leitura. Mas a repetição inalterável das faixas horizontais não tinha um estatuto de imutabilidade ou rigidez, como as obras de Judd ou Serra, e nem indicavam o idealismo ou pureza formal das formas geométricas, num plano virtual ou mental¹⁶⁸. Como uma espécie de *soft-machine*, as faixas vestiam o espaço físico e, portanto, variavam com ele (e não *nele*, porque internamente são invariáveis) – embrulhando o “conteúdo” da obra com as condições de sua percepção e recepção.

Buren seemed to be asking the viewer to determine at what point they ceased being “paintings” (objects of rarity, originality, etc.) and started being part of another system of objects: flags, sheets hung out to dry, advertisements for the artist’s show, carnival bunting. He was probing, that is, the legitimacy of the system’s power to bestow value on work¹⁶⁹ (FOSTER et. al, 2004, p.630)

Ao fazer isso, contudo, esforçou-se não ser levado pelo mito da neutralidade “fenomenológica” operante entre espectador e obra. Pelo contrário, ele denunciava que o espaço jamais é neutro, e tampouco a obra. Se há regularidade e “neutralidade” em sua ferramenta, elas existem tão somente para denunciar que todo espaço institucional é sempre mediado por interesses econômicos e ideológicos, os quais “inevitavelmente redefinem a produção, apreciação e experiência visual do objeto de arte” (FOSTER et al. 2004, p. 622)

A adoção deste estilo impessoal e essencialmente repetitivo permitiria, segundo o artista, aproximar-se do “grau zero” da pintura, exibindo as contradições que uma organização formal mínima, sem

168 O artista reconhece o risco que obras deste tipo correm, argumentando que: “Sendo a estrutura interna imutável, se a forma exterior também o fosse, chegaríamos com bastante rapidez à criação de um arquétipo quase religioso que, em vez de ser neutro, dotar-se-ia de repente de toda uma série de significados dos quais um, e não o menos importante, seria tornar-se a imagem idealizada da neutralidade.

169 “Buren parece pedir ao espectador determinar a partir de que ponto elas deixam de ser ‘pinturas’ e passam a ser parte de um outro sistema de objetos: bandeiras, folhas penduradas para secar, anúncios para a exposição, bandeirinhas de carnaval. Ele estava provando, isto é, a legitimidade do sistema de poder para conferir valor à obra” (tradução nossa)

dramas, relações internas, tensão, evolução ou desenvolvimento, estabelece com as condições de sua exibição. Para ele, a repetição era um expediente útil na consecução deste estilo impessoal, mas também essencial para a diluição da própria obra. Tal como deixa claro em sua *Advertência* – texto que acompanhava e integrava uma de suas obras exposta *Konzeption/Conception*, em Leverkusen em 1969,

[...] a repetição nos conduz a duas reflexões aparentemente contraditórias: por um lado, a realidade de uma certa forma [...] e, por outro, seu desaparecimento por visões sucessivas e idênticas que, elas próprias, rompem com aquilo que essa forma poderia ter de original, apesar do sistematismo do trabalho. (BUREN, 2012, p.256)

Como ele mesmo deixa claro, a força da repetição não seria apenas a imposição de um aspecto objetivo e neutro à obra (Buren evita o termo “obra”, e prefere “proposição” em seu lugar), mas fundamentalmente o desaparecimento de seu autor-criador, conquistando um de seus principais objetivos – o anonimato. Para Buren, o “criador” deveria necessariamente ser dissolvido, apagado, eliminado pela proposição, criando um espaço de silêncio e de indeterminação. Agindo assim, seria dissolvida a relação de autoridade estabelecida entre autor e espectador, no campo dos significados; tanto quanto diluída a relação de propriedade que a instituição ou o colecionador tem com a proposição. O encaminhamento da neutralidade através da repetição permite que o “criador” da proposição não seja mais

[...] proprietário de seu trabalho. Aliás, não se trata de *seu* trabalho, mas de *um* trabalho. A neutralidade da proposição “a pintura como assunto da pintura” e, daí, a ausência de estilo, nos leva a constatar um certo anonimato. Não se trata obviamente do anonimato daquele que propõe o trabalho [...] mas sim *do anonimato do próprio trabalho apresentado* (BUREN, 2012, p.258)

Ao que se deixa entender pela “advertência”, ideia de Buren não é aquela falsa/provisória solução ao problema da autoria, a saber, o deslocamento do sujeito para fora da obra, permanecendo como um fantasma que assombra, pela força da ausência, sua apreciação. O que lhe interessa é dissolver, tanto quanto possível, a função do autor e instituir uma proposição na qual, internamente, origem e autoria têm pouca ou nenhuma relevância. Apagando o sujeito, Buren vislumbrava trazer ao primeiro plano da proposição seu processo de fatura e as contradições emergentes no contexto de sua exibição. Para isso, o artista argumenta que deveria manter uso regular de uma mesma forma (faixas coloridas intercaladas, sempre a mesma largura) e o emprego de uma consistente repetição – esses fatores viabilizariam a apreciação adequada da proposição, encaminhando sua leitura na tensão dialética entre interior e exterior, criando um espaço de significação “neutro” e anônimo.

Tal anonimato poderia ser tomado como a última instância da “dissolução do sujeito”. Como atesta Alliez (2016, p.55) o artista havia tentado endossar esta postura não apenas teoricamente, mas também do ponto de vista prático, submetendo à aquisição de qualquer uma de suas “obras” um certificado que estipulava regras específicas quanto à circulação, exibição e reprodução da obra. Na realidade, o tal

certificado passou a ser a própria *Advertência* - texto instrucional-teórico que serviu (e ainda serve) como um alerta ao comprador e/ou espectador, onde fica “assegurado” o caráter anônimo da proposição.

Por um lado, a substituição da assinatura do artista pela “advertência anônima” pode ter realmente evocado, nos anos sessenta, a “morte do autor” anunciada por Barthes. Mas por outro, pode ser avaliada hoje como uma iniciativa que no final das contas é apenas mais um dos efeitos do autor¹⁷⁰. Tomada desta forma, a advertência do anonimato demarca sua determinação social burguesa e confirma sua classe matriz – classe que o próprio Barthes (1993) avaliou sofrer de um certo “mal de anonimato”. O teórico, em suas mitologias, colocou que:

[...] como fato econômico, a burguesia é denominada sem dificuldade: o capitalismo se declara abertamente como tal. Enquanto fato político, evita-se a denominação, não há partidos “burgueses” na Câmara. Como fato ideológico, desaparece completamente: a burguesia apagou seu nome passando do real à sua representação, do homem econômico ao homem mental [...] submete seu estatuto a uma verdadeira operação de *eliminação da denominação*; a burguesia define-se como a *classe social que não quer ser denominada*. (BARTHES, 1993, p.58)

Seria então a morte do autor, na forma do anonimato, um efeito da classe à qual pertence? Ou seria um desejo legítimo de expôr a contradição que preside o núcleo da psicologia burguesa? Sejam quais forem as respostas, parece-me suficiente a demonstração de como o expediente da repetição participou ativamente do fenômeno da “dissolução do sujeito”, em algumas obras do período¹⁷¹. Contudo, uma última questão merece ser apreciada: se o sujeito-autor desaparece da obra, dissolvido pela repetição, quem ocupa o seu lugar? Para Barthes (2004, p.66), a resposta era clara: o leitor – aquele cujo nascimento poderia pagar a “morte do autor”. E se quiséssemos continuar ampliando o sentido de sua reflexão, poderíamos acrescentar: o espectador-ouvinte.

O endereçamento ao espectador poderia ser avaliado a partir de duas principais tendências: uma centrada no sujeito que recebe a obra; e outra orientada para o contexto de sua recepção. A primeira pode ser sucintamente resumida como aquela que os minimalistas e outros “formalistas” adotaram, a saber, a primazia do espectador na sua relação com a obra, orientado por um certo tipo de “fenomenologia”, onde o importava explorar a percepção do sujeito em níveis fisiológicos. Segundo este modelo, os artistas deveriam apenas gerar “uma imagem parcial de uma ordem completa em todo o espaço imaginável para deixar o espectador preencher o resto” (LUCIE-SMITH, 2006, p.144). O cerne do objeto-de-arte encontra-se

170 Vale lembrar que atualmente algumas “obras” (ou proposições?) de Buren estão a venda e podem ser adquiridas, por exemplo, na Christie’s – seus valores giram em torno de aproximadamente um milhão de dólares. Como certificado de autenticidade da ‘proposição’ o comprador também leva a “*Advertência*”. No site, anuncia-se a venda da “proposição” não apenas com destaque ao nome de Buren, mas também com um detalhamento sobre seu projeto de anonimato. < <https://www.christies.com/en/lot/lot-6205179> > Acessado em 10 de Março de 2021.

171 É curioso notar que, neste mesmo período onde a repetição e a dissolução do autor estavam sendo experimentados, no cinema esta insatisfação com a autoria, parece mais rarefeita. Ainda que no campo experimental tenha se tentado dissolver aspectos estruturalmente ligados à representação do sujeito, como por exemplo a recusa pela narrativa, o cinema não parece ter experimentado a “morte do sujeito” tal como nas artes visuais. Embora haja um abismo entre Brakhage e Gidal, por exemplo, é curioso notar como em ambos a ideia de um sujeito é latente, mesmo que escondida, disfarçada, mascarada.

condensado na apreciação que o espectador faz dele, e suas significações aparecem na relação que é estabelecida entre ambos.

A segunda, poderia ser caracterizada pelos “conceptualistas” (e também por alguns casos da *land art*, do cinema expandido, dos *happenings*, etc.), orientados pela primazia da recepção, ou seja, pela consideração de todo o aparato que envolve a apreciação da obra. Esta perspectiva, como já demonstrado em parte do trabalho de Buren, caracterizou-se pela exploração do contexto onde a obra é exibida na tentativa de exibir suas “práticas discursivas”. No lugar da apreciação das qualidades formais ou materiais, a avaliação dos componentes discursivos presentes na circunstância de exibição. No lugar da exploração dos processos perceptivos do espectador, o endereçamento às suas capacidades cognitivo-críticas, a fim de sublinhar condições que extrapolam o formalismo, que tensionam a arte enquanto uma prática vinculada à práxis vital e questionam os aspectos ideológicos que abrigam a ideia da “autonomia”.

Note-se que, apesar de em ambos os casos ser patente a dissolução do autor-criador, ainda há neles a agência de um sujeito (o espectador) - uma pessoa, com mente e corpo, que interage com a obra e responde ao contexto em que é exibida. A dissolução do autor, portanto, não significaria necessariamente a dissolução do sujeito - o espectador pode ocupar a “função-sujeito” do autor, ainda que este esteja apagado. Seguindo este raciocínio, conserva-se parte daquele “sujeito” idealizado e transcendental cujos traços genéticos Foucault (2013) localizou no século XVIII, vinculado à produção de uma filosofia racionalista e moderna, com Kant, Hegel, etc.

Contudo, este raciocínio teórico parece ter limitações quando confrontado com a empiria - em especial diante de obras onde a repetição é explorada radicalmente. A experiência que decorre de obras como as de Terry Riley, ou Agnes Martin, ou Peter Roehr, parece ser de outra natureza. Suas repetições certamente parecem apagar, diluir, dissolver o artista-autor - mas vão além disso, dissolvendo também o “sujeito” que as percebe. Trata-se de uma experiência que será avaliada nos próximos capítulos, e que conecta-se com àquela dimensão sugerida por Freud ou Lacan no tocante à compulsão de repetição. As obras destes artistas, pela forma como empregam a repetição, parecem dissolver a subjetividade do autor e do espectador, diluindo a barreira entre sujeito-objeto e inscrevendo uma espécie de “unidade” ou “totalidade” difícil de ser teorizada ou simbolizada.

Em certa medida, esta experiência de indissociabilidade entre o que é visto-ouvido-lido e quem vê-ouve-lê, evoca uma ressalva ao fenômeno da dissolução feita pelo próprio Barthes (2004). No esforço de esclarecer que o leitor - aquele cujo aparecimento seria resultado do desaparecimento do autor - não deveria ser tomado como um ente real ou concreto, mas tão somente como “alguém” com quem a escrita se completa, Barthes aponta para a dissolução do “leitor-sujeito”. Para ele, essa dissolução seria produto da compreensão do texto (ou da escrita?) como um fenômeno bastante próximo das reflexões de Derrida (2004), ou seja, como uma ação ou fenômeno cuja

unidade [...] não está na sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia;

é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. (BARTHES, 2004, p.64)

É verdade que declarações como as de Barthes fazem pairar no ar indagações como: seria o tal “alguém” um “ninguém” ou apenas “qualquer um”? O sujeito é diluído completamente ou apenas virtualmente apagado?. Deixemos estas questões no ar apenas sugerindo que, para que a ressalva de Barthes se efetive completamente, é necessário que a obra não apenas dissolva as marcas da autoria, mas que também possibilite a dissolução de seus processos de significação. Em outras palavras, a real dissolução do autor, desdobrada em dissolução do sujeito, deve implicar a dissolução do signo. Neste sentido, resta investigar se a “cantilena enjoada” quer dizer alguma “coisa” de fato, ou se esta “coisa” na realidade não existe, porque foi dissolvida pela própria cantilena.

2.2.2. O signo dissolvido

Consider an object. Call what is not the object "other." Add to the object, from the "other," another object, to form a new object and a new "other." Repeat until there is no more "other" Take a part from the object and add it to the "other," to form a new object and a new "other." Repeat until there is no more object¹⁷²

George Brecht – Two Exercises (1961)

Já vimos que a repetição foi tomada por acadêmicos e pensadores durante os anos sessenta como um conceito para tentar escapar de uma filosofia racionalista e enfatizar processos relativos ao inconsciente. O aprofundamento deste conceito resultou conseqüentemente na sugestão da dissolução do sujeito e, especialmente no campo das artes, implicou também na dissolução da noção de signo. Este é o segundo aspecto que gostaria de avaliar à luz da formação de uma certa “estética da repetição” como uma característica central na produção artística dos “longos anos”. Tal como gostaria de sugerir, o fenômeno da dissolução do signo pode ser avaliado a partir de duas principais perspectivas: uma vinculada à reflexão teórica, e outra como resultado de uma experiência prática.

Do ponto de vista teórico, pode-se dizer que a “dissolução do signo” foi um desdobramento da implementação de novas metodologias de pesquisa nas ciências humanas, em especial o estruturalismo de matriz linguística aplicado à antropologia e à psicanálise. A detecção de elementos singulares que configuram o processo de significação, por exemplo, certamente colaborou para que se passasse a vislumbrar tomar significantes “puros”, descolados de seus significados (não cabe avaliar se isso é efetivamente possível). A formulação do primeiro princípio do signo linguístico por Saussure (2006, p.82-83) de acordo com o qual a relação entre significante e significado seria marcada pela arbitrariedade¹⁷³, permitiu

172 “Considere um objeto. Chame o que não é o objeto de “outro”. Adicione ao objeto, do “outro”, um outro objeto, para formar um novo objeto e um novo “outro”. Repita até que não haja mais “outro”. Pegue parte do objeto e adicione-a ao “outro”, para formar um novo objeto e um novo “outro”. Repita até que não tenha mais nenhum objeto.” (tradução nossa)

173 Como o próprio Saussure (2006, p.83) comenta, esta relação arbitrária quer dizer que “o significante é *imotivado*, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade”.

teóricos das ciências humanas adotarem uma postura aparentemente mais “científica”, isolando os fenômenos analisados de suas circunstâncias e contextos, na busca de estruturas, padrões e leis aplicáveis a diferentes situações. O impacto desta perspectiva foi decisivo para setores como a psicanálise por exemplo. Como já mencionado, o caso de Jacques Lacan é exemplar no emprego do instrumental do estruturalismo para a investigação de processos psíquicos. A ideia de que o “inconsciente é estruturado como uma linguagem” (LACAN, 1998b, p.125) aponta esta notória filiação, que visou abrir um campo de análise cada vez menos dirigido por uma psicologia do *eu*, do *ego*, e cada vez mais interessada pela subjetividade como construção que envolve complementaridade e co-dependência de um *Outro*, e que se encontra necessariamente mediada por linguagem, ou em última análise por *signos* (LACAN, 1998a, p.529). É neste sentido que Lacan sugere a adoção de um sujeito tão somente como um “efeito de uma cadeia de significantes” despossuído, portanto, de uma origem ou essência – razão pela qual a psicanálise deveria se preocupar não mais em fundamentar o sujeito num discurso transcendental, mas fundamentalmente encaminhar com a clínica uma experiência “no limite da despersonalização” (LACAN, 2009, p.265). A articulação entre sujeito e linguagem, a partir da articulação entre Freud e Saussure, possibilitou compreender os processos de subjetivação à luz dos processos de significação, ou seja, inscritos dentro de um projeto anti-essencialista e anti-idealista. Não seria absurdo considerar, portanto, a dissolução do sujeito limítrofe da clínica lacaniana, como uma consequência da dissolução do signo, tal como ensejada pelo método semiológico.

Jacques Derrida, como vimos, levou essa discussão ainda mais longe ao refletir sobre a relação entre a psique humana e a escrita numa perspectiva freudiana que esgarçava, em última análise, o significado e o significante em benefício da ideia de traço. Derrida (2011) destaca que a articulação entre linguagem e inconsciente não era nova - partia de um dos últimos modelos evocados por Freud para compreender o aparelho psíquico. Tal como vimos, a “máquina de escrita” como imagem para simbolizar o funcionamento das relações entre consciente e inconsciente, serviu ao filósofo como excelente aliada na consecução do projeto definido em sua *Gramatologia* (2008) de ampliar a ideia de escrita para além da fonologia, desafiar o logocentrismo e desvincular-se das ciências humanas, colocando como sua questão própria “a questão do *nome do homem*” (ANDRADE, 2016, p.97). Segundo Derrida (2011, p. 296), Freud teria inovado em seu modelo ao sugerir que a memória, a “própria essência do psiquismo”, não opera como uma coleção de eventos, fatos, que vivenciamos e armazenamos no inconsciente, e que permanecem acessíveis ao consciente. Pelo contrário, ela funciona como uma máquina de escrita. Esta, não se trata de um sistema de gravação e armazenamento de significados, mas de algo necessariamente impermanente que se faz e desfaz a partir de traços, rastros e fragmentos construídos sempre a partir do tempo presente em direção ao passado. Portanto, a rememoração como processo fundamental na clínica, não é a recordação de uma cena originária, mas reconstrução e reinscrição no presente a partir de traços (SAFATLE, 2014, p.23).

Para Derrida, esta compreensão possibilitava comprovar que nem o *eu* nem o *signo* são entidades centrais, sólidas, definidas, estáveis; são produtos de um sistema sem origem porquanto formado de traços

(ou rastros) que não operam sob a lógica da presença, sendo instáveis, fugidios, descentralizados, incompletos, nunca originais. Assim, tanto a escritura como a “escrita psíquica”, demonstram processos que escapam ao princípio da identidade (amparado na não-contradição) e que ultrapassam as dualidades características da racionalidade - presença-ausência, sujeito-objeto, significado-significante, etc. Como princípio constituinte do inconsciente e também da “linguagem” (escrita, em termos derridianos) o traço passa a ser uma o conceito útil para concretizar o projeto de desconstrução, dissolver a unidade não apenas do homem, mas também do *nome do homem*. Em última instância, o traço dissolve também o signo e liberta a escrita da primazia do significado, deixando para trás a “época histórico-metafísica” e inaugurando um tempo que visa superar o estruturalismo, ou melhor, o tempo do “pós-estruturalismo” (DERRIDA, 2011, p.293).

Sob uma perspectiva análoga, Roland Barthes também contribuiu para pavimentar a saída do “signo” do âmbito normativo das ciências do homem, sugerindo que a recusa de uma linguagem guiada pela primazia do “significado transcendental” era uma condição para a desconstrução de determinadas ideologias. Escrever “dissolvendo o signo” era desafiar a teleologia, “recusar Deus e suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei” – preceitos que lhe pareciam obrigatórios ao ingresso na década de 1960 (BARTHES, 2004, p.63). Mas, como Leda da Motta (2010, p.236) indica, este “engajamento” não se deu nos modos de Sartre, ou seja, situando a escritura frente ao mundo, mas frente à própria linguagem, corrompendo-a como meio de contato e compreensão.

Tanto quanto Derrida, mas preservando alguns aspectos do estruturalismo (EAGLETON, 2010, p.203), Barthes publicou durante os anos 1960 e 1970 textos que reafirmavam a escrita-escritura como o processo de significação privilegiado, e mais do que isso, que corroboravam sua natureza deslizante e anti-originária, impossível de ser detida ou contida para a apreensão de um sentido último, original, final. Como consequência do aprofundamento crítico do projeto estruturalista, a perda de estabilidade dos processos de significação sugeriu a Barthes um caminho adequado para explorar aspectos que lhe pareciam ser fundamentais na literatura moderna, a saber, o “grau zero” e a “neutralidade” da escritura. Tal como está anunciado em 1958 no *O grau zero da escrita*, esta condição captada pela literatura moderna, que buscava o não-estilo e o “grau-zero” da linguagem, representaria os impasses que a sociedade viveria muito em breve: a necessidade de destruir aquilo que quer possuir, de renunciar àquilo que quer salvar (BARTHES, 1974, p.160). Os trabalhos de Queneau, Camus e Blanchot indicariam esta atitude “intransitiva” da linguagem (escrever não para uma finalidade, mas como um fim em si), necessária para a condução de uma verdadeira ruptura e renovação – como se experimentaria nos anos seguintes em outros setores da sociedade. Tal atitude aprofundava a cisão dos binômios sugeridos pelo estruturalismo (significante-significado, enunciado-enunciação, signo-referente, etc.) isolando seus termos em benefício da demonstração das condições artificiais, políticas e ideológicas da linguagem.

O grau-zero da escrita seria atingido no vértice desta cisão, “suspendendo o referente” e isolando o signo, “deslocando” o significado e agarrando o significante, tomando a linguagem como um objeto a ser

explorado em si, para além (ou aquém) de sua estruturante “referencialidade”. Para Barthes, o grau-zero, que viria a ser chamado de “Neutro” alguns anos depois, vislumbrava consolidar uma linguagem austera e engajada com a forma, ainda que sob o risco de um narcisismo inescapável, recusando a naturalização do signo tal como encaminhada pelo romance clássico, no qual ocupava a função do transparente condutor de mensagens a serem absorvidas pelo leitor (MOTTA, 2010, p.238). Esta recusa, na direção do “zero” da escrita, viabilizava explorar o signo em sua insuficiência, incompletude e arbitrariedade, colocando em risco a significação (em casos extremos) no compromisso de manter “em aberto” seu processamento. Esta linguagem reduzida, que coloca em xeque não apenas ideia de autor mas também de obra, que advoga uma neutralidade e que é feita de “ausência”, permanece aberta e

[...] deixa de ver o poema ou o romance como uma entidade fechada, equipada de significações definidas que são tarefa do crítico descobrir, para um jogo irreduzivelmente pluralístico, interminável, de significantes que jamais podem ser finalmente apreendidos em torno de um único centro, em uma essência ou significação únicas. (EAGLETON, 2010, p.208)

A dissolução do signo, se a encontramos em Barthes, é a que desintegra seu significado para que se retenha um resíduo (sólido?): seu significante. É o que sobra no processo de dissolução aquilo que materializa o grau-zero da escrita, avançando na direção da reificação da linguagem, de sua coisificação, na utopia de um “mundo adâmico” da palavra-coisa (BARTHES, 1974, p.167). Acenando a seu modo para o mesmo horizonte de Derrida e Lacan, a dissolução do signo de Barthes é também àquela experimentada na palavra, isolada e emancipada do sentido. Mas é verdade que ele mesmo pouco tenha usado o termo “dissolução”¹⁷⁴, sugerido por Safatle como um unificador das experiências teórico-artísticas dos “longos anos”. Para Barthes, em sua usual ambiguidade aforística e macia, se “a escritura propõe sentido sem parar [...] é sempre para evaporá-lo” (BARTHES, 2004, p.63). A evocação ao fenômeno termoquímico poderia contemplar a dissolução de que estamos tratando: evapora-se o sentido, sobra o significante, o signo foi “dissolvido”. É este termo que Barthes também usa para decifrar, já em 1975, aquela experiência tão curiosa que chamou de “rumor da língua”, ao sugerir que “rumorejar é fazer ouvir a própria evaporação do barulho” (BARTHES, 2004, p.94). Tal rumor, definido como o “barulho daquilo que não tem barulho”, ou seja, o ruído da linguagem humana, Barthes dizia estar captando no ar. Para ele, tratava-se do ruído que fazia a língua ao formar uma utopia - a utopia de uma “trama sonora em que o aparelho semântico se acharia irrealizado”, de uma língua em que se ouve a “isenção do sentido” ou ainda, se arriscássemos, de uma escritura que dissolve o signo. Rumor e dissolução, portanto, poderiam ser aproximados a fim de inscrever na paisagem sonora dos “longos anos” um intenso ruído produzido por significantes.

É lícito dizer que as teorizações da dissolução do signo apresentadas aqui se confundem com o próprio desenvolvimento do “pós-estruturalismo”. Coube a este “movimento” da intelectualidade francesa,

¹⁷⁴ Em um artigo publicado na *Communications* de 1968 intitulado *O efeito do real*, Barthes, com traços expressivos de psicanálise lacaniana, menciona a “desintegração do signo” como algo que poderia ser considerado a “causa da modernidade” (BARTHES, 2004, p.190).

(representada aqui por representantes da psicanálise, da filosofia e da crítica literária) o questionamento da racionalidade, do sujeito transcendental, do “logocentrismo”, etc., através da eleição da linguagem como questão primeira. Como indica Eagleton (2010, p.204) esta problematização da linguagem, viabilizada pela cisão entre significado-significante, delineou a via de acesso para um amplo processo de desconstrução que visou desarmar práticas discursivas, desmontando “a lógica pela qual um sistema particular de pensamento e, por trás disso, todo um sistema de estruturas políticas e instituições sociais mantêm sua força”. Embora considerada aqui de forma genérica, esta “desconstrução” parece ter colaborado para delimitar um território de crescente liberdade e indeterminação, deflagrando aquilo que Fredric Jameson (1991), em sua periodização dos anos 1960, chamou de “aventura do signo”. Para ele esta seria uma das principais características da passagem do modernismo para o “pós-modernismo” tal como avaliada no campo da cultura e, mais especificamente, no campo das artes.

Do ponto de vista empírico, as artes forneceram as experiências mais reveladoras sobre o tal fenômeno de dissolução na direção da exploração dos limites do signo. Ampliando os efeitos da desconstrução para outras linguagens que não a verbal¹⁷⁵, e dando um passo para além da dissolução do autor, algumas obras do período parecem ter sido capazes de dissolver os seus signos pelo uso de diferentes técnicas (dentre as quais destacarei mais adiante a repetição), jogando luz sobre a arbitrariedade do processo de significação e explorando seus múltiplos desdobramentos. Para Jameson este impulso fundamentou-se predominantemente no questionamento da autonomia da arte que, como já assinalado, foi um tema privilegiado nos “longos anos”, em especial pelas neo-vanguardas. Como aponta Peter Bürger (2002, p. 92-95) a conquista da autonomia da arte que caracterizou o modernismo na passagem do século XIX para o XX (arte como um fim em si mesma, exploração das especificidades e qualidades formais, dissociação entre signo e referente, etc.) fora relativizada e, em certa medida, combatida pelas vanguardas históricas, na tentativa de denunciar as matrizes burguesas e elitistas deste projeto e reaproximar a arte da vida social. No pós-guerra, este combate teria sido repetido pelas neovanguardas, ambicionando sobretudo a destituição da “instituição arte”. Entretanto, no entender de Bürger, a luta não era mais a mesma – tratava-se de um gesto fadado ao fracasso porque repetia o que já havia sido tentado (e frustrado), tanto quanto porque as condições sócio-políticas eram outras (o capitalismo havia se aprimorado). O resultado obtido pelas neovanguardas teria sido completamente inverso e, em seu raciocínio marxista, farsesco: a vanguarda e suas transgressões foram institucionalizadas e a arte autonomizou-se em seu sentido mais verdadeiro, ou seja, tornou-se livre de qualquer função social, política, econômica, etc.

Segundo o raciocínio de Bürger (2002) o insucesso das neovanguardas havia colocado a arte numa situação marcada por dois pontos: por um lado ela estava completamente liberta e apta a explorar suas especificidades, intensificando o procedimento “formalista” de isolamento do signo que, afastado do referente, podia ser desagregado ainda mais, chegando ao ponto de dissolução; por outro, caminhava apressadamente à margem da vida comum e dos embates da sociedade, aprofundando a trincheira cavada

175 Muito embora a “textualidade” tenha sido uma marca de muitos movimentos durante o período em questão, como já foi visto no contexto da arte conceitual, e como será avaliado a seguir.

pelos modernistas a fim de preservar-se enquanto instituição, dona de seus códigos próprios, simulando um gesto tipicamente burguês - agora adaptado a um capitalismo de mercado, de consumo e das massas. Entretanto, para Hal Foster (2015), esta situação não poderia ser avaliada apenas pelo lado da farsa - o que se sucedeu nos "longos anos" foi algo bem mais complexo, paradoxal e ambíguo. No esforço de manter as qualidades decifradas por Bürger mas também de ampliá-las, Foster sugere que as neovanguardas¹⁷⁶ na realidade teriam completado e compreendido finalmente a "missão" das vanguardas históricas, e não apenas tentado repetir o que já sabiam ter sido frustrado. Mas esta ação não teria sido feita a partir da restauração da estética dos anos 1920, mas sim adensando o conteúdo formal de práticas artísticas do pós-guerra, as quais foram marcadas pelo formalismo modernista. De forma paradoxal, portanto, casos como o minimalismo e a arte pop (movimentos de posição proeminente dentro da neovanguarda) teriam a um só tempo tentado preservar algumas características do formalismo modernista, e aprofundar as rupturas críticas estabelecidas pelas vanguardas históricas. Este movimento paradoxal não teria sido executado sem tensão e impasses, pelo contrário:

[...] a arte de ponta na década de 1960 viu-se acuada entre dois imperativos opostos: por um lado alcançar uma autonomia da arte conforme a lógica dominante que o modernismo tardio requeria; por outro lado, dispersar essa arte autônoma por um campo ampliado da cultura que tinha uma natureza extremamente textual - porque a linguagem tornou-se importante, e porque um descentramento, tanto do sujeito quanto do objeto, tornou-se primordial. (FOSTER, 2015, p.28)

Tal como já foi exposto, parece claro qual tipo de manutenção da autonomia modernista a neovanguarda intencionava - os objetos específicos de Judd, as séries de Darboven, das coreografias de Rainer, dos flicker-films de Paul Sharits, das experiências eletroacústicas de Pauline Oliveros, etc., o comprovam por seu "formalismo" e pelo discurso "auto-referenciado". Por outro lado, a manutenção desta autonomia que encontrava-se associada, dentre outras coisas, com o discurso "essencialista" da "especificidade dos meios", parece ter sido confrontada com uma tendência na direção contrária, ou seja, da dispersão num campo ampliado, não-específico e generalizado de uma cultura textual. Tal como Foster argumenta, esta "cultura textual" teria sido o produto da absorção de conteúdos do debate teórico sobre os processos de significação encaminhados naquele período, em especial àquelas já mencionadas teorias que se ocuparam com a palavra e com a linguagem¹⁷⁷. O que se desprende deste processo é que a autonomia da arte passou a ser combinada com a autonomia do signo, ou ainda, como sugere Jameson (1991, p.110) que a

176 Para Foster (2015) as neovanguardas enquadradas por Bürger poderiam ser historicamente divididas em duas: a primeira, dos anos 1950, onde os exemplos do modernismo continuavam paradigmáticos e o formalismo ainda conduzia grande parte das práticas artísticas; e uma segunda, da década de 1960, que correspondia a um discurso mais heterogêneo e crítico que estendeu-se até meados dos anos 1970, configurando a passagem para o "pós-modernismo"

177 Foster (2015, p.57) aponta que a influência do pensamento francês sentiu-se primeiramente através da publicação tardia, cronologicamente, de obras da fenomenologia (mediada por Merleau-Ponty) e do estruturalismo (mediada por Levi-Strauss e Barthes). Estas duas correntes, especialmente a segunda, foram divulgadas e problematizadas por teóricos da "desconstrução", cujos trabalhos artistas norte-americanos leram e releeram - sua influência é, portanto, difícil de ser desconsiderada, sobretudo por terem teorizado acerca da dissolução do signo.

autonomia do signo foi uma consequência da autonomia da arte – ambas derivadas do processo de reificação operacionalizado no núcleo do capitalismo avançado. As neovanguardas, neste sentido, foram guiadas por esta confluência de “autonomias” (signo e arte), tornando-se livres para “mergulhar no interior” do signo e desconstruí-lo “por dentro”. O resultado deste mergulho foi a constituição de um jogo

[...] já não mais de um domínio de Signos, mas de Significantes puros ou literais, libertos dos lastros de seus Significados, de seus antigos sentidos, [mas que] gera agora um novo tipo de textualidade em todas as artes [...] e começa a projetar a miragem de linguagem última de puros Significantes [...] (JAMESON, 1991, p.114)

A textualidade de que fala Jameson, pode ser interpretada como este último golpe dado no signo a fim de dividi-lo, expulsando para fora do domínio da arte o significado e tomando o significante como a nova matéria-prima, na direção da constituição de uma estética que visava, acima de tudo, “atacar o mito da transparência da linguagem”. A formação de uma “cultura de significantes”, exemplo concreto da reificação do capitalismo avançado, teria seus traços arqueológicos conectados à produção de artistas como Jasper Johns, Robert Rauschenberg, John Cage, os quais empregaram em suas obras um estilo “literalista” (letras, números, símbolos, objetos, etc.), utilizando materiais “libertos dos lastros de seus significados”, sugerindo a qualidade essencialmente arbitrária dos signos. Por um lado tais esforços podem ser avaliados como um desdobramento das vanguardas, que já indicavam a conquista da autonomia da arte mas também questionavam a institucionalização de seus expedientes criativos e a mercantilização dos objetos de arte. Por outro, podem ser apreciados à luz das teorias que, naquele momento, também desconstruíam os processos de significação, penetrando no signo e autonomizando-o. A relativização das formas tradicionais de representação vinculou-se certamente às novas ideias acerca da impossibilidade de se estabelecer sentidos estáveis para qualquer linguagem. Aquele, como atesta Derrida,

[...] foi o momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso – com a condição de nos entendermos sobre esta palavra – isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo de significação. (DERRIDA, 2011, p.410)

A aventura do signo nas artes dos anos sessenta e setenta, como sugere Jameson (1991), deu-se neste contexto de dissolução do significado transcendental mencionado por Derrida, mas não parece ter sido um movimento unânime nem homogêneo. Em diferentes frentes, o processo de diluição obteve a devida anuência mas também sofreu resistências. Como indica Foster (2015, p.88) por um lado houveram tentativas de frear a dissolução na expectativa de fundamentar o signo sob outras formas, como a exploração de novos materiais e técnicas no caso do minimalismo e também na arte processual; ou da utilização dos corpos e lugares reais, no caso da *body art*, dos *happenings* e da *land art*. Mas por outro lado também houveram

trabalhos que exploraram a dissolução, como no caso da arte conceitual e de instalações que jogaram luz sobre a condição reificada da linguagem estética, refletida em tautologias e fragmentações.

De qualquer maneira, seja como exploração ou como reação à dissolução, parece claro que houve de fato um momento singular de “paixão pelo signo” no campo das artes, tomando-o como matéria-prima a ser explorada e, em última análise, a ser diluída ou desconstruída – marca fundamental da ênfase na autonomia da arte. Mas que forças ou meios permitiram o encaminhamento desta “aventura do signo”? De um ponto de vista analítico, só é possível supor o ingresso no interior do signo a partir de seu isolamento – é isolando-o que se estabelece um objetivo e um horizonte claro a ser perseguido. E para isolá-lo é necessário desfazer as redes que o articulam aos incontáveis processos de significação e então liberá-lo dos referentes para que, num segundo momento, torne-se possível a última ruptura com o significado. Isolamento e ruptura, estas parecem ser as principais estratégias para encaminhar o “mergulho” dentro do signo. Tal como gostaria de propor, tais estratégias foram empregadas pela arte dos “longos” anos a partir da uma generalizada atitude de recusa, ou negação, que foi materializada, por exemplo, com o afastamento das convenções narrativas e com a interdição da referencialidade no plano visual e sonoro.

Pense-se por exemplo no caso do *nouveau roman* de um Robbe-Grillet e na produção de um Queneau, Blanchot e outros colaboradores da *Tel Quel*, aos quais Barthes (1974) atribuía o projeto de uma escrita que tinha como principal objetivo a “negação da literatura”, em favor de uma escritura voltada para si mesma, em vias de alcançar seu “grau zero”. Ou ainda, como sugere Jameson (1991), pense-se na obra tardia de Wallace Stevens que, ao lado Pound e Eliot, indicava o desenvolvimento de uma poética de afirmação da autonomia da esfera cultural, valorizando-a sobre a “realidade” e recusando, minando ou implodindo a demanda de significação. São casos literários que endossam um comportamento direcionado à conjunção da autonomia do signo com a autonomia da arte, resultando num sistema auto-referenciado capaz de “flutuar sobre o real”, de esvaziar os conteúdos das obras e tomar como seu principal tema “a própria operação da produção poética”. Em outras palavras, tratava-se da exploração do signo em si e portanto de uma atitude de recusa e reação às formas narrativas do realismo, da mimesis, da representação, etc (JAMESON, 1991, p.114).

Pense-se ainda na produção de Beckett que naquele mesmo período encaminhava, à sua maneira, a “desconstrução” da língua tentando “cavar buracos na linguagem”, a fim de penetrar no signo “para ver o que estava escondido atrás” (DELEUZE, 2011, p.9). Para Deleuze, tal dinâmica da constituição de uma linguagem “neutra”, “de grau zero” de pura e simples manipulação “semiótica”, poderia ser metaforizada na criação de uma “música da fala” – a “música” como linguagem autônoma, que reclama a emancipação dos signos, de seus referentes e de seus significados, e se constitui enquanto uma manipulação sonora de significantes. Não seria absurdo pensar em tal “música” como aquele “rumor” sugerido por Barthes (2004). Ambos os projetos compartilham em algum grau a ambição de se afastar, tanto quanto possível, da significação e encaminhar uma experiência sensível da linguagem – experiência esta talvez menos vinculada às alternativas das vanguardas históricas (surrealismo e dadaísmo) e mais inscrita no processo de

reificação, diante da iminente transformação do capital para um estado avançado, abstrato, virtual, financeiro cujas consequências psíquicas foram decisivas desde o pós-guerra.

A atitude de recusa da significação em favor da exploração do signo, obteve seus desdobramentos também em campos onde a relação significante-significado é “mais fraca” do que na linguagem verbal¹⁷⁸. O percurso da música concreta, por exemplo, demonstra o desenvolvimento desta perspectiva que teve como principal objetivo a construção de uma linguagem emancipada dos significados e das próprias convenções sintáticas da música, visando a manipulação do fenômeno sonoro a partir de parâmetros para além das leis do tonalismo. A introdução de ruídos e utilização de tecnologias de reprodução sonora, como estão sistematizadas no projeto da música concreta de Pierre Schaeffer (2017) por exemplo, possibilitou a experimentação com a “perda da significação e da identidade” do material sonoro e viabilizou uma poética musical emancipada da semântica, apta a mergulhar exclusivamente nos fenômenos acústicos (MENEZES, 2009, p.18).

No campo do cinema o caso não foi diferente. Sob muitos aspectos, houveram sucessivas experiências que, vinculadas em maior ou menor grau a outras práticas artísticas, também ensaiaram possibilidades de desfazer a rede de significação em benefício da exploração dos signos isoladamente, no limiar do possível. Especialmente no caso do cinema experimental, esta atitude deu-se como recusa à narrativa¹⁷⁹ e, alguns casos, de reação contra o caráter representacional da imagem fotográfica, endossando a lógica da autonomia da arte, e particularmente o estatuto de arte do cinema (ambição desde as vanguardas históricas), do ponto de vista formal tanto quanto “temático”. Pense-se por exemplo no caso dos já mencionados George Landow, Yoko Ono ou Kurt Kren – em seus filmes há um compromisso com a exploração das formas cinematográficas apartadas da tradição narrativa, ou literária, na direção do estabelecimento do cinema como uma arte independente e autônoma, inclusive dos processos de significação. As obras destes realizadores revelam a atitude de recusa como uma porta de entrada para a exploração das especificidades do meio cinematográfico que, por sua vez, poderiam ser tomadas como co-partícipes da “aventura do signo”.

Pense-se, por fim, na condensação desta atitude de negação e reação tal como colocada no “*No Manifesto*” de Yvonne Rainer¹⁸⁰. A declaração minimalista e fria da coreógrafa em 1965, não deixa dúvidas de que a sensação de insatisfação e esgotamento obrigava alguns artistas a reagir de maneira essencialmente negativa, reducionista. Embora tenha sido pensado para a dança, este pequeno manifesto catalisa o pensamento comum a artistas que se disponibilizaram, naquele período, a deixar de lado as

178 A respeito desta questão da música como uma linguagem e do debate sobre as relações de significação em contraste com a linguística, Santaella (2011, pp.97-108) fornece um excelente panorama. A autora esclarece que a relação língua e música é deteriorada na medida em que se aproxima da música pós-tonal desenvolvida na primeira metade do século XX. Esta música,

179 Essa recusa pode ter desembocado em um tipo de cinema “não-narrativo” ou mesmo “anarrativo” conforme a sugestão de André Parente (2000, p.47). Via de regra, são atitudes de reação à institucionalização de determinadas formas de cinema que privilegiaram a narrativa linear (BURCH, 1990, p.59)

180 Dentre outras coisas, a coreógrafa visava combater: “o espetáculo, o estilo, o virtuosismo, o ilusionismo, o heroísmo, o anti-heroísmo, o espectador, o autor, a excentricidade, o envolvimento, a sedução, o estilo, a afetação, etc.” (RAINER, 1989, p.43)

convenções, os conteúdos e, em última análise, o “sentido” da arte para explorar de maneira isolada os materiais que lhes pareciam essenciais. Em certa medida este pensamento também encontrava ressonância na prática crítica contemporânea. Pensemos em Susan Sontag, com sua reação “contra a interpretação” formulada em 1964. Definindo um anti-programa crítico, as argumentações da pensadora dirigem-se à adaptação da crítica especialmente a uma arte que “escapa às garras brutais da interpretação” (SONTAG, 1987, p. 27), esvaziada de conteúdo e imersa no “puro” signo. Suas declarações denotam aquele mesmo anseio barthesiano por uma língua “transparente” (ibid, p.28), de recusa à expressividade subjetiva tanto quanto possível, e que possibilitasse o contato com as obras não mais a partir de uma rede significados, ou de uma hermenêutica, mas a partir de uma “erótica”¹⁸¹.

De modo geral, as atitudes de negação e oposição caracterizaram diferentes práticas artísticas e críticas dos anos em questão, sob a pressão das teorias de desconstrução e dissolução. O combate às convenções narrativas e representacionais de um lado, e a crítica da institucionalização da arte de outro, deflagraram uma atitude que viabilizava o referido “mergulho” dentro do signo. É verdade que tais atitudes não sejam exclusividades das neovanguardas ou do discurso teórico-crítico dos anos sessenta - pelo contrário, são emblemas das vanguardas históricas. Contudo, para além do paradigma da originalidade e seguindo a mesma lógica sugerida por Foster (2015), convém pensar nas neovanguardas como um momento histórico que amplificou, completou e consolidou as atitudes de negação e oposição das vanguardas históricas. Em um novo horizonte social e político, as neovanguardas radicalizaram o projeto negativo “original”, permitindo um avanço na discussão sobre a autonomia da arte, que então foi tratada sob a lógica da autonomia do signo, isolando-o, rompendo-o e dissolvendo-o a fim de estabelecer uma “cultura de significantes” (JAMESON, 1991, p. 115).

181 Este vínculo entre uma linguagem reduzida e anti-expressiva com a “erótica” será avaliado no capítulo 8. Tal como será visto, a erótica constitui uma das modalidades essenciais para a compreensão da repetição.

2.2.3 Técnicas de dissolução

De um ponto de vista esquemático, as atitudes de negação e ruptura que possibilitaram a “dissolução do signo” foram encaminhadas pelo emprego de algumas estratégias de criação comuns às neovanguardas dos anos 1960 e 1970, das quais gostaria de destacar apenas três: a redução, a indeterminação e finalmente a repetição.

2.2.3.1 Redução

Em primeiro lugar, o emprego da redução, ou de processos redutivos, parece ter sido uma tendência em diferentes campos da arte do período – simplificação de formas, privilegiamento de formas geométricas simples, uso de cores sólidas e pigmentos industriais, recusa da narrativa e do figurativo, etc. Note-se que o emprego dos termos “minimalismo”, “grau zero”, “neutralidade”, “essência”, “estrutura”, “literalidade”, etc., denota uma atitude de redução que, via de regra, implica no isolamento de um material ou forma, para a consecução de uma exploração desprovida de significações ou significados prévios, tanto quanto possível. Este é o projeto de “neutralidade” e do “grau zero” da escrita de Barthes, mas também de Maurice Blanchot (2005, p.285), para quem a literatura deveria caminhar tão somente “em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento”. É este também o projeto de Ad Reinhardt (2012, p.73), muito embora envolto numa espécie de misticismo purista, de uma arte-como-arte vazia, “não-objetiva, não-representativa, não-figurativa, não-imagística, não-expressionista, não-subjetiva” – afinal de contas, para o artista, o único modo de definir aquela arte, era dizendo o que ela “não era”, ou não deveria ser. Tanto no caso de Barthes e Blanchot quanto de Reinhardt, o expediente da redução aparece vinculado à recusa da expressão dos aspectos subjetivos, confirmando aquele comportamento direcionado à “dissolução do autor” já comentada.

De uma certa maneira, os desdobramentos da redução a formas mínimas e anti-expressivas podem ser compreendidos a partir de duas principais perspectivas. A primeira diz respeito à exploração dos aspectos físicos e concretos das obras. Neste âmbito, a recusa da expressividade possibilitou aos artistas a ênfase na materialidade das obras - o ferro e o chumbo no caso de Richard Serra, o celulóide no caso de Peter Kubelka, o espaço acústico no caso de Alvin Lucier, as articulações do corpo humano no caso de Trisha Brown, dentre outros artistas que empregaram procedimentos redutivos e anti-expressionistas, esvaziando suas obras de significados exteriores, ou ainda, criando uma barreira contra os processos de significação. É nesta direção, embora com consequências mais complexas, que Rosalind Krauss (2002, pp.199-219) vai avaliar a produção artística dos anos 1970, argumentando sobre o seu caráter predominantemente indicial. Para a crítica, o denominador comum à pluralidade artística deste período nos Estados Unidos, estava contido na exploração do índice, ou seja, na existência de uma conexão física entre signo e referente. O índice, em sua qualidade de traço, de rastro, de pegada, implica presença física e portanto conexão material, concreta e direta com o referente. Fato é que em muitas obras do período, este referente estaria já dissolvido em razão da criação de uma cultura tensionada pelo abstracionismo e pela

rejeição do figurativo. Assim, em um contexto de recusa da referencialidade e redução de significação, constituir-se-ia uma espécie de cultura do índice cujo principal testemunho, segundo Krauss, seria a utilização constante da imagem fotográfica na arte e, com isso, o estabelecimento de uma “linguagem sem código” em vias da dissolução do signo (KRAUSS, 2002, p.211). A criação de obras sem códigos, sem reservas de sentido institucionalizadas, esvaziadas de significados externos e que implicam a presença física e concreta (como os *shifters* da linguística) seria o ponto de inflexão que marcou a passagem de uma cultura do Simbólico para uma do Imaginário, entre a cultura do símbolo para uma cultura do *index* – a passagem da lógica da pintura para a lógica da fotografia. O que se desprende desta passagem é, acima de tudo, a redução do coeficiente simbólico do signo em favor da ampliação de suas qualidades indiciais, de sua materialidade e concretude – em outras palavras, o encaminhamento de sua dissolução.

Em uma outra direção, a aplicação de processos redutivos desembocou em um caminho menos conectado à materialidade das obras e mais relacionado a seus aspectos conceituais. Ambicionando a anti-expressividade e a rejeição de conteúdos subjetivos, tanto quanto os artistas supracitados, as obras de artistas como Kossuth, Weiner, Bochner ou Roehr, definiram-se não apenas pelo esvaziamento dos conteúdos, mas também pela redução das qualidades materiais das obras. A redução neste caso pode ter chegado ao limite por colocar em risco a estabilidade material da obra, ou seja, a obra passa a desprezar sua própria presença física, desmaterializando-se para sugerir a possibilidade de uma existência como ideia, conceito ou pensamento, como indica Lucy Lippard (1997, pp. Vi-xix). É este o projeto de Sol LeWitt (2002) que, recusando qualquer traço “expressionista” e ambicionando criar obras com uma qualidade “emocionalmente seca”, visava explorar uma arte feita com ideias simples e, por assim dizer, reduzidas em complexidade e “conteúdo”. Em seu entender, a arte deveria apostar na estruturação de conceitos capazes de jogar luz sobre seus processos de circulação e comercialização, evitando a todo custo a reificação da obra e sua conseqüente capitalização pela instituição-arte. Seu projeto era explorar o signo a partir de obras que o diluiriam em suas qualidades indiciais e icônicas, sublinhando tão somente sua potência simbólica – chamando atenção para a arbitrariedade inerente aos processos de significação, não sem sobrepor uma crítica institucional. Neste sentido, obras que se desmaterializaram ao privilegiar o processo de execução ou feitura, deram um passo a mais no sentido da dissolução do signo, denunciando sua instabilidade.

Em ambas as direções, da materialidade e da conceitualização, processos de redução parecem ter encaminhado a dissolução do signo. Por um lado a dissolução devém do esvaziamento do “conteúdo” em detrimento da afirmação da fisicalidade, ou concretude da obra; de outro, a dissolução decorre da desmaterialização da obra, em favor da sublimação do conceito. Em um amplo sentido, as duas perspectivas operam com forças de redução formal e estrutural, a fim de produzir efeitos de dissolução do signo, cada uma a seu modo.

2.2.3.2 Indeterminação

Uma segunda estratégia de ruptura observada na arte do período, a qual gostaria de vincular como fator de dissolução do signo, é a indeterminação. Sabe-se que incorporação do acaso, tal como introduzida desde o surrealismo e o dadaísmo no início do século XX¹⁸², ganhou um significado bastante importante no contexto das neovanguardas, diante da formação de uma “cultura dos significantes” (FOSTER, 2015, p. 65). A partir de meados dos anos 1950 artistas como John Cage e Robert Rauschenberg passaram a adotar técnicas que visavam, acima de tudo, recusar a expressividade subjetiva do artista/autor tal como explorada pelo expressionismo abstrato e outras manifestações do “alto modernismo”. Por um viés menos formalista e racionalista do que aquele empregado pelos artistas comentados no ponto anterior, estes artistas visaram constituir uma arte radicalmente autônoma, levando às últimas consequências a liberdade do processo de criação e de execução de obras, dirigindo uma crítica contra a instituição arte e/ou as convenções artísticas de maneira oblíqua. A ruptura, neste caso, deu-se através da integração de variáveis que colocaram em xeque preceitos que pareciam fundamentar a atividade criativa do artista, quais sejam, a escolha, expressão, decisão, organização, etc. Sob um certo aspecto, esta disposição por uma autonomia radical significou uma dupla dissolução: do sujeito e do sentido.

Pense-se na produção de Cage, Morton Feldman, Earle Brown, Karlheinz Stockhausen ou Christian Wolff durante o período em questão (STRICKLAND, 1993, p.74). As obras destes compositores exploram processos de indeterminação tanto no nível da composição quanto da performance. O uso de sistemas que operam segundo algum nível de imprevisibilidade (tabelas, dados, desenhos, diagramas, *I-Ching*) na composição da obra, enquanto “determinação” de alturas, timbres, duração, dinâmicas, aparecem em obras como *Klavierstücke XI* de Stockhausen, *Music of Changes* de Cage e *Indices* de Earle Brown. Por outro lado, o emprego de sistemas parecidos de notação (desenhos, diagramas, objetos) como guias para execução das obras aparecem em casos como *Duo II* de Wolff, *Intersection 3* de Feldman. Neste último caso, as operações de indeterminação visam não apenas recusar o controle do compositor sobre a obra, mas também destituir o intérprete de ações de decisão ou escolha que podem, e geralmente devem, definir a “forma” da obra para o ouvinte.

Tais casos foram comentados por Cage em uma conferência de 1961 intitulada adequadamente *Indeterminacy* (1973, pp. 35-40). Neste texto Cage demonstra que o acaso é decisivo para qualquer evento musical e que, de Bach a Stockhausen, sempre houveram graus de indeterminação na música sobretudo no âmbito da execução/performance – terreno aberto às contingências temporais, impossível de ser fixado ou repetido, e no qual a partitura fica submetida às ações e intenções do intérprete. Contudo, para ele a música ocidental havia explorado tão somente as possibilidades de indeterminação controlada, restrita apenas a algumas variáveis no contexto de sua execução e, com isso, preservado o “sujeito transcendental” na figura do intérprete - o mediador entre compositor e ouvinte. Para ele, a música moderna pós-tonal e já ensaiando

182 Um excelente retrospecto histórico do uso da indeterminação é o ensaio de George Brecht “Chance Imagery” onde o artista recupera atividades do surrealismo e especialmente do dadaísmo.

ser pós-serial, deveria avançar ainda mais na direção da indeterminação a fim de dissolver não apenas o autor da obra, mas também seu intérprete e com isso diluir fatores fundamentais para a construção do sentido musical: forma, estrutura e método. Trata-se de uma poética que desafiava a identificação do acaso com o gesto contingencial do artista, tal como estava em curso em trabalhos como os de Jackson Pollock. Contra este aparente “descontrole” casual do artista, Cage (1973, p.36) ambicionava uma indeterminação que colocava em xeque a um só tempo tanto a intencionalidade do gesto quanto a sua percepção como tal – uma poética do acaso capaz de esvaziar a subjetividade em todos os seus sentidos. Para ele, tratava-se de uma música essencialmente “experimental”, ou seja, uma arte que se definia como imprevisível e, portanto, alheia a quaisquer justificativas e explicações.

O projeto de Cage, na passagem do que Jameson (1991) sugere do modernismo para o pós-modernismo, tratava da manifestação do despertar de uma consciência para além do racionalismo, do individualismo e do determinismo que, em última análise, foram bases constitutivas do capitalismo na modernidade. Embebido em filosofias orientais (indianas e japonesas) Cage sugeriu que a música ocidental deveria demonstrar a possibilidade de dissolver o ego (do artista, do intérprete e do ouvinte) e abrir as portas para ações livres de composição, execução e escuta, assimilando as qualidades de fluidez e fluência pertencentes à natureza. Marca fundamental da incorporação das filosofias orientais, a naturalização da forma musical (SAFATLE, 2014, p.5) é empreendida de tal maneira por Cage que suas obras problematizam não apenas a constituição do sujeito moderno e a racionalidade, mas também a estruturação do signo dentro de um processo de significação estável. Como tantos outros artistas mencionados, Cage se dispôs a explorar a instabilidade da forma, sugerindo situações em que suas composições deveriam incorporar em todos os níveis possíveis o imprevisível, tal como um rio, um lago, o clima, as correntes de ar, uma cerejeira, etc.

É neste sentido que o compositor, associado aos outros mencionados, produziu uma música dirigida contra a centralidade do sujeito e de ruptura com processos de significação estruturados, em favor de uma poética ocupada tão somente com os sons – ruídos e silêncios. Para tanto, o emprego de técnicas de introdução do acaso objetivavam dissolver a relação entre os sons e evitar articulações causais ou teleológicas, a fim de encaminhar uma estética da indiferenciação e de nivelamento - em última análise, uma estética reducionista e radicalmente imprevisível. Pense-se por exemplo no caso de *Imaginary Landscape n.4* de Cage. O projeto de dissolução do sujeito e do sentido ganha uma perspectiva radicalmente imprevisível pela substituição de instrumentos acústicos tradicionais por rádios caseiros. A incorporação do acaso, neste aspecto, não dirige apenas a composição da obra nem sua execução, mas integra a própria natureza do som, introduzindo um material que tipifica a cultura de massas e que dissolve a ideia de alturas definidas ou privilegiadas. Como sucessão arbitrária de ruídos imprevisíveis, esta “paisagem imaginária” sonora de Cage explicita o impulso na direção da redução e da recusa anteriormente mencionados, dissolvendo a ideia musical e ao mesmo tempo assinalando a autonomia do som. Tal como ele mesmo sugere, na execução de obras desta natureza, não há nenhuma conquista da qual se possa se orgulhar, nem

acréscimo nem decréscimo: os sons apenas vêm a ser e deixam de ser. Cage evidentemente reagiu contra uma arte de comunicação, expressão, ou transmissão de sentidos, jogando luz sobre a condição autônoma da matéria sonora e, com isso, dissolvendo as instâncias que demarcam a composição, a execução e a escuta. Cabia então ao artista “deixar os sons serem eles mesmos” (CAGE, 1973, p.40) e se caso alguém perguntasse qual o propósito desta experiência, Cage já elaborara uma pronta resposta: não há propósitos, mas apenas sons. A aventura do signo, neste caso, é a dissolução da música como discurso para um mergulho para dentro do som.

Embora a música pareça ser o território privilegiado para a exploração do acaso e da indeterminação, sobretudo considerando a natureza da performance ao vivo com o grau mais adequado de um evento musical, a presença deste impulso na direção do indeterminação foi percebida em outros campos. Um caso emblemático é a produção dos experimentos literários de William Burroughs e Brion Gysin. Ambos os autores, entusiastas da técnica dos *cut-ups*, ambicionaram uma poética desvincilhada tanto das marcas da autoria quanto da determinação teleológica do sentido, re-trabalhando materiais da cultura de massas (jornais, revistas, panfletos, anúncios) a partir de uma *anti*-lógica que se pretendia caótica, randômica e caleidoscópica – lógica que certamente também pode ser tomada como parte integrante na dissolução do signo.

Como já sabemos, a técnica do *cut-up* consiste no arranjo aleatório de palavras e frases retiradas de variados contextos, constituindo uma espécie de texto cujo nexos, ora sintático, ora semântico, ora ambos, é radicalmente problematizado. Embora este expediente tenha sido criado pelos dadaístas sob a lógica da irracionalidade e do humor, coube a Gysin e Burroughs recuperá-lo no final dos anos 1950 como uma alternativa capaz de sintetizar uma consciência esgotada pelo racionalismo, situada na encruzilhada emocional e econômica do pós-guerra. Para eles, o método possibilitava a problematização do nexos verbal pela introdução de uma “mente superior” que transcendia os autores e guiava a experiência para além das previsibilidades do raciocínio lógico e das intencionalidades subjetivas, impondo ao texto uma lógica de negação tanto do texto quanto do autor (BURROUGHS e GYSIN, 1978, p.12). Esta “mente” teria sido a responsável pelos primeiros poemas aleatórios contidos em *The Third Mind*¹⁸³ (1978) – mas é curioso notar que em casos como *Minutes to go* (1959), possivelmente o primeiro poema a ser “produzido” com a técnica, fica no ar se a tal natureza aleatória da “mente” é real ou uma mera justificativa sofisticada, *a-la* Tzara e companhia, para propagandear o método libertário. Sendo real ou não, é fato que a “mente” estabelece o “sistema de indeterminação” num poema-bula-de-remédio que indica didaticamente o faça-você-mesmo da poesia automática: pegue qualquer livro ou texto (prosa, poemas, jornais, revistas, a Bíblia, o Corão, Confúcio, Lao-Tsé, correspondências empresariais, etc.) corte suas palavras; embaralhe e, como cartas ou confete, sorteie-as; jogue as palavras, uma a uma, dentro da sopa; o poema está pronto. Fica evidente na proposta de Burroughs e Gysin o desejo pela dissolução da racionalidade, e com ela todas as suas premissas baseadas na subjetividade, de certo modo recuperando uma utopia já indicada por Rimbaud sobre

183 A “terceira mente”, no caso, é a que transcendeu as outras duas, de Gysin e Burroughs. Este livro contém as experiências literárias feitas durante 1958 e 1965, entre Paris, Londres, Tânger, e Nova Iorque.

um “sistemático desregramento dos sentidos”. Este desregramento deveria, além de sistemático, ser acessível a todos e desenvolver-se a partir das coisas mais comuns, norteadado pela indeterminação e acaso que, em última análise, sugeriam efeitos análogos às experiências alucinatórias e sinestésicas:

Images shift sense under the scissors smell images to sound, sight to sound, sound to kinesthetic. This is where Rimbaud was going with his color of vowels. And his “systematic derangement of the senses.” The place of mescaline hallucination: seeing colors tasting sounds smelling forms. [...] The cut-up method could be used to advantage in processing scientific data. How many discoveries have been made by accident? We cannot produce accidents to order.¹⁸⁴ (BURROUGHS e GYSIN, 1978, p.19)

Tal como aponta Anne Friedberg (1991, p.293) a “intermedialidade” deste método, desde o princípio¹⁸⁵ apenas corroborou sua expansão para outros meios e intensificou sua intertextualidade. Juntamente a Ian Sommerville (técnico e engenheiro de som) e Anthony Balch (diretor e montador) as experiências de Gysin e Burroughs levaram o acaso ao campo da colagem sonora e do filme experimental, indicando a tecnologia de reprodução visual e sonora como uma dimensão capaz de amplificar o projeto da indeterminação. A apropriação de materiais preexistentes e a recombinação de materiais originais através dos *cut-ups* lhes permitiu trabalhar em níveis semelhantes aos de Warhol e Cage no mesmo período: a diluição do autor em uma lógica de produção/reprodução em série, flertando com as noções de entropia e retroalimentação popularizadas pela cibernética, e problematizando a autonomia da arte. Sob um certo sentido, as argumentações de Gysin e Burroughs acerca de seu projeto de indeterminação através questão da automação assemelham-se àquelas de Cage: aos poetas cabia libertar a palavra das garras do autor, e sublinhar sua natureza autônoma. A autonomia dos signos, neste caso, é a condição *sine qua non* para explorá-lo isoladamente e encaminhar, conseqüentemente, sua dissolução. Esta condição fica marcada pela forma com que Burroughs, por exemplo, construiu sua trilogia composta por *The Soft Machine* (1961), *The Ticket that Exploded* (1962) e *Nova Express* (1964) – em todos eles foi empregada a técnica dos *cut-ups*. Estes romances, conforme alerta McGrath (2018, p.23), sintetizam a consciência alterada de um autor sob o efeito do acaso (dentre outras coisas) como espécie de “mecanismo” que viabiliza a dissolução do eu tanto quanto do signo, indicando um movimento análogo àquele que Safatle tratou acerca da repetição como um conceito capaz de driblar uma filosofia centrada na racionalidade. No entender de McGrath (2018) as obras de Burroughs deflagram uma experiência de leitura onde as fronteiras entre sujeito-objeto são

184 “imagens mudam de sentido sob p cheiro das tesouras, a visão sob o som, o som sob a sinestesia. Foi isso que Rimbaud indicou com suas vogais coloridas. E seu ‘desregramento dos sentidos’. O lugar da alucinação com mescalina: ver cores saborear sons cheirar formas. O método *cut-up* poderia ser muito bem aproveitado no processamento de dados científicos. Quantas descobertas foram feitas por acidente? Não podemos produzir acidentes da ordem.”(tradução nossa)

185 Gysin explicava que os *cut-ups* deveriam atualizar a escrita à pintura, que já estava muito mais avançada : “ *Writing is fifty years behind painting. I propose to apply the painters’ techniques to writing; things as simple and immediate as collage or montage*” (BURROUGHS e GYSIN, 1978, p.22). Há registros de que a técnica literária derivou em parte das experiências com montagens sonoras. Gysin e Burroughs liam trechos de textos e gravavam em fita. Depois estes trechos eram cortados e embaralhados, para serem reintegrados numa única fita. O resultado é uma colagem de palavras cujo sentido emerge a posteriori.

progressivamente diluídas, constituindo algo bastante próximo daquele estado de “sono profundo” que Cage¹⁸⁶ argumentava acerca de uma música feita a partir dos “sons por eles mesmos”. Nesse sentido, não parece absurdo aproximar o projeto de autonomização dos sons, de Cage, com aquele que guiou Gysin e Burroughs na constituição de uma escrita formada por “palavras elas mesmas” – lembre-se que Gysin considerava fundamental ressaltar que as palavras não são propriedades de ninguém (nunca serão) e a “função” do poeta deveria ser, tão somente, assinalar esta autonomia expulsando o autor para fora e permitindo a invasão da indeterminação no processo de criação (DWORKIN e GOLDSMITH, 2011, p.295). Para estes artistas, portanto, a via de acesso para a “libertação” de suas matérias-primas (sons e palavras) baseou-se na adesão ao acaso como método capaz de dissolver o utilitarismo impregnado no processo de criação, e conseqüentemente a dissolução dos subjetivismos e teleologias.

Um último caso correlato que também explora a indeterminação e o acaso como partes integrantes no processo de criação é o de Robert Morris, Eva Hesse e Richard Serra – integrantes de um complexo e heterogêneo período tratado por “pós-minimalismo” e que integra, dentre outras “sub-categorias”, a arte processual, a *body-art*, arte conceitual, etc. (FOSTER et. AL, 2004, p. 611). Em uma lógica parecida com àquela de Cage, Gysin e Burroughs, tais artistas maneжaram a indeterminação como uma maneira de ressaltar as qualidades físicas e concretas dos materiais empregados nas obras (“as coisas são o que são”) em detrimento da expressão da subjetividade do artista/autor. Para além de uma busca formalista amparada na visualidade e no plano bidimensional, muitas de suas obras realizadas no período em questão, integraram as contingências da fatura de objetos tridimensionais assumindo especialmente a ação de forças naturais como elemento fundamental na “formação” da obra enquanto tal. Os objetos/esculturas de Serra e Morris, por exemplo, jogam luz para sua construção enquanto um processo mediado pela ação da gravidade, tal como experimentado pela reação do material em função de suas propriedades físicas ou químicas: densidade, maleabilidade, peso, dureza, volume, ponto de fusão ou ebulição, etc. O uso de materiais como chumbo, ferro, borracha, vinil, acrílico, feltro e aço em um estado semi-industrial, os permitiu “registrar” (quase como aquele sentido *indexical* sugerido por Krauss mencionado anteriormente) a interação entre a o gesto do artista, as propriedades do material e a ação da gravidade, colocando em questão a importância deste último fator como a condição essencial para a constituição do objeto artístico. Ao contrário das apostas do minimalismo e do expressionismo abstrato, as premissas de Serra sugeriam a um só tempo o descentramento da expressividade do artista e uma resistência ao emprego de sistemas lógico-rationais, na tentativa de eliminar o risco de impregnar as obras com um excessivo controle racional ou de um “descontrole irracional”. Contra estas duas perspectivas, elegeu a “processualidade” como o elemento central na produção artística aderindo positivamente às contingências e indeterminações a ela inerentes. Esta adesão ao “processo” como o pivô da criação encontra-se sistematizada em sua famosa *Verb List* (1967-68). Este texto sintetiza o pensamento de Serra, questionador das práticas que o antecederam, ao enquadrar o processo de criação tão somente como a aplicação de força sobre a matéria – qualquer que

186 Contudo, é bem verdade que no lugar de uma atitude meditativa e quase religiosa, Burroughs estivesse acenando para o uso sistemático de psicotrópicos para o desregramento dos sentidos.

seja ela. O que está implícito nas ações de torcer, dobrar, moldar, rasgar, dentre os outros cerca de cem verbos da lista, é menos a ênfase na manipulação intencional do artista e mais no comportamento do material, e suas propriedades, sob as condições impostas por leis naturais. Ainda que exista, portanto, a intenção de derramar chumbo derretido no canto que divisa o chão e a parede de um cômodo, como é o caso de *Splashing* (1968), este objetivo é certamente reconfigurado e sublimado pelo comportamento imprevisível do material e da situação na qual a ação é executada. A indeterminação, neste sentido, não é o rastro de um gesto ou de uma ação carregada de subjetividade em função do acaso, mas a resposta da matéria à ação do artista em função de suas propriedades materiais e sob o efeito das leis naturais aplicadas dentro de um determinado tempo-espço. Neste sentido, como sugere Benjamin Buchloh (2000, p.13-16) o que está em jogo é a dissolução não apenas o artista e de suas intenções, mas do próprio objeto escultórico, da forma como algo definido e fechado em si mesmo. O resultado de obras como *Splashing* (1968) e *Casting* (1969) de Serra, ou de *Untitled – Tan Felt* (1968) de Morris, é a dissolução da forma em benefício da matéria sob a ação da gravidade.

Na qualidade de desdobramento da “aventura do signo”, este efeito de dissolução da forma, ou de “desmaterialização” do objeto escultórico de acordo com o termo lançado por Lucy Lippard (1997), deve ser avaliado como um desdobramento histórico do que vinha sendo feito nas artes plásticas até aquele momento. Para Buchloh (2000, p.13-16) este fenômeno pode ter sido o resultado da soma de todas aquelas preocupações e intenções aparentemente divergentes que ocuparam os artistas norte-americanos em meados dos anos 1960, muitas das quais já comentadas anteriormente. A recusa da expressão centrada na subjetividade, a problematização da autonomia artística, a reação à comodificação da arte e sua institucionalização, a adesão a materiais industriais e o emprego de técnicas de reprodutibilidade, ensejaram o desenvolvimento de uma poética plástica norteada pela indeterminação, aberta às leis do acaso e em favor da colocação do “processo” como o foco central da criação (BUCHLOH, 2001, p.420). O enfoque na fatura fica explícito na formulação de Serra, segundo o qual “é o ‘como’ nós fazemos aquilo que fazemos, que confere sentido àquilo que fizemos”. Tal ênfase necessariamente assumiu as contingências e indeterminações inerentes ao processo de criação e execução das obras, e possibilitou encaminhar a ideia de uma “anti-forma”, ou seja, de algo que se constitui não como a materialização de uma imagem ou forma previamente planejada, racionalmente determinada pela manipulação do artista, mas como o resíduo da interação entre matéria, ação/força e contexto (FOSTER et. Al, 2004, p.613). Este aspecto residual, como fabricação da contingência e da indeterminação, é o que me parece surgir nestas obras de Serra, indicando a dissolução do sujeito/artista e suas intenções, tanto quanto do próprio objeto/escultura (WEISS, 2017). Uma vez minimizada a função do sujeito dentro do processo, a matéria e suas propriedades físicas estruturam a obra e, portanto, não há muito espaço para falar de um “sentido” ou “significado”, mas tão somente da apreciação do significante.

O impacto da adesão ao indeterminado, ao informe e ao acaso, parece ter sido mais ou menos o mesmo no caso de Serra, Cage, Burroughs e Gysin: minimizar, reduzir ou negar a função do homem como o

“supremo” agente criador, desautorizando sua pretensa posição de controlador das coisas, materiais ou imateriais, e assumindo-o como apenas mais uma peça do jogo. Este esvaziamento, ou negação, conseqüentemente permite à matéria empregada em cada obra (ruídos, metais, feltro, palavras impressas ou gravadas, etc.) autonomizar-se e, imersa nas contingências do real, existir “por si mesmo”. Esta autonomização do material poderia, em última análise, ser tomada como uma causa da dissolução do signo, descolando e expulsando o significado para fora da equação, em favor da exploração do significante.

É curioso notar que na designação dos processos de incorporação do acaso há uma tendência a enquadrá-los ora como processos “automáticos”, ora como produtos das “leis” naturais. A automação e a necessidade afirmam, pelo menos nos casos examinados, aquele movimento de negação ou minimização do sujeito, apartando a obra de significações subjetivas, de manipulações definitivas e principalmente de intenções programadas. Neste sentido, a exposição de uma determinada matéria ao contingencial da realidade, prescinde de um lançar a si mesmo nesta mesma contingência, abrindo espaço para a ação de processos autônomos, ou seja, governados por leis próprias que impedem, em tese, que a intenção do sujeito supere a agência das leis. Isso pode ser examinado tanto na ênfase que Serra dá à lei da gravidade, principalmente com seus *Props*, tanto quanto no modo pelo qual Burroughs constantemente faz referência a autômatos e máquinas em seus romances.

É verdade que o uso dos *cut-ups* operacionaliza isso de uma forma mais cognitiva, ao passo que os *castings/splashings* de Serra o fazem numa perspectiva mais sensorial, mas, guardadas as devidas diferenças, é possível tomar ambas as experiências como problematizações acerca da fragilidade da autonomia humana, denunciando a agência de instâncias nas quais o homem não exerce, nem pode exercer, nenhum controle definitivo. A figura de um Prometeu moderno fica portanto relativizada pelas leis do acaso, tornando imprevisíveis e incontroláveis os resultados do trabalho artístico. Diante da impossibilidade do controle total, resta ao artista tão somente a possibilidade de jogar com estes processos autônomos – sejam eles leis naturais ou automações maquinais. Este “jogo” é o que me parece caracterizar as obras de Serra, Cage ou Burroughs, assumindo a possibilidade de obter excelentes efeitos estéticos na imersão dentro de um sistema cujo controle lhes escapa e, por isso mesmo, possibilita experimentar com os materiais numa perspectiva menos autoritária, arbitrária, objetivista.

Note-se que parece contraditório falar em lei e automação em referência à indeterminação ou acaso no processo criativo - em teoria, a lei é justamente a regulação de determinações e a automação é a otimização de previsibilidades. Contudo, a questão deve ser avaliada da perspectiva de quem observa e não mais de quem age, ou ainda, de alguém que está dentro de um sistema e não “fora” dele. Neste sentido, “indeterminação” e “acaso” aparecem como palavras a fim de contradizer uma atitude culturalmente condicionada, qual seja, a criação artística motivada pela ação determinada e intencional do sujeito, e viabilizada por seu domínio técnico sobre a matéria. Em outras palavras, dizer que estas obras exploram o indeterminado e o acaso, não é dizer que estão imersas em um terreno sem leis ou regras de determinação, mas que tais leis ou regras não podem ser controladas nem previstas completamente pelo criador, nem

tampouco ser apreendidas pelo observador. São palavras, portanto, que indicam qualidades ou princípios que escapam ao homem e que, portanto, estão muito mais relacionados ao grau de complexidade e ao nível de cognoscibilidade do que, de fato, uma total ausência de determinações ou leis.

É neste sentido de limitação do conhecimento e da ação humana, que acaso e indeterminação ocuparam parte das práticas artísticas, mas também dos debates teóricos durante os “longos anos”. Lembre-se que a referência a princípios aleatórios ou impossíveis de serem determinados pela razão humana aparece como uma das condições fundamentais do próprio conhecimento. Numa perspectiva estruturalista, Derrida nos lembra que Levi-Strauss, diante da impossibilidade de identificação do substrato lógico da linguagem, atribuiu seu “nascimento” a uma ação do “acaso”, fortuita, casual (2011, p. 424). Tal postura, em última análise, testemunha a adoção de uma perspectiva anti-racionalista através da delimitação do campo de ação da racionalidade, e da indicação de suas insuficiências. No caso da arte, como vimos, esta mesma perspectiva passou a ser adotada na próprio processo criativo, cujos melhores exemplos incluem de algumas telas de Ellsworth Kelly às *assemblages* de Rauschenberg¹⁸⁷ e aos “moldes” de Serra, da música dos “sons por eles mesmos” de Cage ao free-jazz de Albert Ayler, dos poemas de Gysin aos romances de Burroughs, das coreografias de Rainer aos *happenings* do Fluxus, etc. Como sugere Strickland (1993, p.03) estes são alguns dos casos que registram a recusa das convenções da arte enquanto sistema autônomo e auto-referenciado, tanto quanto do sujeito criador e expressivo, em favor de uma radical autonomia dos materiais viabilizada pela ação de automatismos ou leis impossíveis de serem racionalmente determinadas. Acaso e indeterminação, portanto, apareceram no campo das artes como ferramentas úteis para penetrar no signo e dissolvê-lo.

187 *Growing Painting* (1953) é um exemplo notável de exploração do acaso – trata-se de uma obra acidentalmente descoberta por Rauschenberg ao exibir uma tela originalmente concebida como “terra sobre tela”.

2.2.3.3 Repetição

O terceiro e último expediente participante neste fenômeno de dissolução comentado por Safatle (2014) pode ser colocado como o mais importante para nosso percurso: a repetição. Este recurso definiu uma “estética” durante os anos 1960 e 1970 e seus efeitos foram bastante significativos no âmbito tanto da dissolução do sujeito, como já foi visto no contexto da produção teórica, quanto na dissolução do próprio signo, conforme o que vem a seguir. De modo geral, a intensa presença da repetição em diferentes práticas deste período possibilitou aos artistas isolar o signo e, de maneira análoga aos expedientes de redução e indeterminação, dissolvê-lo, separando o significante de seu significado. Tal como gostaria de sugerir por ora, a repetição encaminhou a experiência da dissolução do signo em duas principais frentes: a da restrição e do excesso.

Repetição e restrição

O primeiro caso reflete um modo de funcionamento da repetição que procede com a utilização de poucos materiais, formas ou estruturas para execução da obra. Trata-se de um procedimento que visa, acima de tudo, restringir e limitar a quantidade de informação dentro de um determinado trabalho. Poucas cores, poucas formas, poucos sons, poucos planos, poucos movimentos - todas estas limitações, vale lembrar, indicam a minimização da variabilidade ou do coeficiente de diferença que organiza a obra. Esta articulação entre repetição e restrição é o que está, por exemplo, sistematizado no que Sol LeWitt tratou em 1967 nos *Parágrafos sobre a Arte Conceitual* ao esclarecer que “usar uma forma simples repetidamente restringe o campo do trabalho e concentra a intensidade para o arranjo da forma. Esse arranjo se torna o fim e a forma, os meios” (LEWITT, 2012, p.178). A restrição do campo de trabalho é contrabalançada, portanto, com a concentração de intensidade - reduz-se a quantidade de informação ou de diferença, para aumentar a intensidade da sua organização. A criação de restrições para um aumento no grau de concentração pode ser exemplificada com os trabalhos escultóricos de LeWitt entre os anos de 1966 a 1968. Obras como *Serial Project I, (ABCD)* (1966) utilizam a repetição para celebrar uma lógica modular, ou seja, uma mesma forma simples (módulo) que se multiplica e forma configurações mais extensas e maiores. No caso de *Serial Project I*, LeWitt esquematiza esta lógica a partir do desdobramento de um quadrado inscrito no *grid* horizontal que se repete e se multiplica, transformando-se em cubos e retângulos, vazados e preenchidos, com dimensões variadas. Entretanto o espectador prontamente entende que as dimensões e configurações, por mais variadas que sejam, provêm todas de um mesmo princípio: a multiplicação (repetição) do quadrado elementar, mantendo assim formas proporcionais ao *grid*. Este trabalho aparenta ser uma demonstração prática do sistema modular de LeWitt, e detém qualidades tanto provisórias, porque abre-se para infinitas possibilidades de multiplicação; quanto lúdica, porque remete àqueles brinquedos de montar e encaixar, cujo objetivo é tão somente usufruir das possibilidades de conectar peças. Tais qualidades, que não parecem ser nem casuais nem contraditórias, são reforçadas principalmente pela utilização tanto de formas vazias quanto preenchidas, permitindo avaliar o módulo elementar (o quadrado)

de um ponto de vista estrutural e também plástico. Contudo é este primeiro aspecto, o estrutural, que permitiu a LeWitt desenvolver uma poética baseada em princípios de repetição e restrição de maneira mais lógica e sistemática. O uso de cubos ou quadrados vazados, com arestas aparentes, assumiu um lugar central na produção dos módulos tridimensionais durante toda a sua carreira. Tome-se como exemplo *Módulo para parede com cubo* (1965), no qual o sistema de repetição e da multiplicação é ainda mais simples e evidente – trata-se de uma escultura composta de quatro quadrados alinhados horizontalmente, precedidos por um cubo, cujos lados têm a mesma dimensão dos quadrados. A escultura, ou melhor, o “módulo” é completamente vazado, permitindo apreciar as arestas que formam o quadrado e o cubo, quase como um “esqueleto” que revela a sua própria lógica construtiva.

Como indica Robert Rosenblum, a escolha do cubo vazado como o elemento central para construção de seus módulos já revela, de certa maneira, uma certa obsessão de LeWitt pelo expediente da repetição e, por conseguinte, pela restrição (LIPPARD et. al., 1978, p.19). Do ponto de vista estrutural, o cubo nada mais é do que a repetição de seis quadrados idênticos, ou ainda, a repetição das mesmas dezesseis arestas, oito vértices e dezesseis ângulos retos. Ao que tudo indica, a escolha consciente desta unidade elementar lhe permitiu desenvolver uma arte fundamentalmente ocupada com questões conceituais e objetivas, na qual as ideias visam ultrapassar a matéria, e o sistema superar a expressão. Estas intenções estão contidas em declarações como os *Parágrafos sobre a arte conceitual* (1967) e demonstradas em seus “módulos”, ambos confiando no emprego do método repetitivo como o garantidor da dissolução das intenções, decisões ou das arbitrariedades subjetivas do artista, em favor de um compromisso primordialmente restritivo. Como já vimos, a adoção de uma postura de objetividade em detrimento dos traços da subjetividade, foram amplificadas durante os anos sessenta recuperando concepções já delineadas, por exemplo, desde o suprematismo e o construtivismo¹⁸⁸, posteriormente sistematizadas pelo concretismo¹⁸⁹ e pelo minimalismo, consecutivamente. Em todos estes movimentos houve uma constante preocupação em reduzir, tanto quanto possível, as intenções do autor/artista em benefício da evidência dos princípios construtivos da obra, além da ambição em explorar uma linguagem visual puramente plástica, não representacional, não figurativa e, por assim dizer, autônoma – daí o emprego de estratégias de restrição. Claramente ambas as perspectivas integram o projeto repetitivo e restritivo de LeWitt que, portanto, pode ser tomado como uma espécie de síntese objetiva das tradições de vanguarda que lhe precederam e das práticas neo-vanguardistas em que esteve imerso. O caráter objetivo desta síntese é revelado pelo emprego de sistemas e métodos racionais na construção de suas obras, as quais o próprio artista gostava de referir-se como uma parte menor e menos importante de suas ambições artísticas. Tal como ele mesmo gostava de dizer, conforme o comentário de Lippard (LIPPARD et al., 1978, p.27) as obras eram tão somente a demonstração de um método de trabalho, e

188 Pensemos aqui nas formulações de Malevich, tanto quanto de Theo van Doesburg e Mondrian com o *De Stijl*

189 Nomes como Max Bill e os desdobramentos que foram observados por exemplo no Brasil e na França (François Morellet), neste último caso vale consultar a interessante pesquisa de Yve-Alain Bois acerca da relação entre LeWitt e Morellet cujos paralelos e coincidências são enormes.

[...] quanto menos decisões tomadas no percurso de completar o trabalho, melhor. Isso elimina tanto quanto possível a arbitrariedade, o capricho e o caráter subjetivo. Essa é a razão para usar esse método. (LEWITT, 2012, p. 177)

Se por um lado o emprego do método (repetitivo e restritivo) dissolveu as marcas do artista, por outro lado ele também possivelmente parece ter dissolvido alguns aspectos internos da obra. É impossível não retomar, neste sentido, as proposições de Rosalind Krauss (2002, p.16-22) acerca do uso do *grid*, marca que fundamentou a produção de LeWitt neste período e que está amparada nas investigações das vanguardas. Como já vimos, a crítica identificou uma característica fundamental desta estrutura, a saber, o bloqueio dos conteúdos semânticos da representação, demonstrando “hostilidade à narrativa e ao discurso” em benefício da emancipação do material visual. Como demonstração concreta de princípios de repetição, o *grid* implica a restrição da representação e viabiliza ao artista a exploração das qualidades puramente formais da estrutura, dissolvendo seu significado em favor da apreciação racional e objetiva da forma e de sua relação com espaço ocupado.

Mas, para além da dimensão abstrata geralmente associada ao uso do *grid*, compreendida pela dissolução do seu significado, há também uma característica fundamental na perspectiva temporal: a impermeabilidade ao “desenvolvimento” (KRAUSS, 2002, p. 22). Esta parece ser ainda mais relevante para a compreensão da repetição, sobretudo porque implica uma lógica orientada pela interdição da diferença, componente necessário para o encaminhamento de qualquer processo de desenvolvimento, progresso ou elaboração. Em outras palavras, a repetição prescinde da redução da quantidade de informação e portanto inibe o desenvolvimento, entendendo-o como uma sucessão de informações diferentes que, encadeadas, dão a sensação de movimento (avanço ou retrocesso). Imersa na lógica da redundância, a repetição restringe este movimento necessário a qualquer evento narrativo ou dramático, e promove a sensação de estabilidade, controle e estaticidade. Isto está inscrito nos módulos de LeWitt, tanto quanto nos filmes de Peter Roehr ou nas telas de Agnes Martin, os quais não apresentam nenhum drama ou conflito, e tão somente sugerem uma indefinida proliferação de suas estruturas elementares. É esta estaticidade, controle e estabilidade que firma o projeto do artista na lógica serial, ou seja, na organização a partir da iterabilidade de formas, estruturas ou informações idênticas que limitam a mudança e, conseqüentemente, a novidade, o movimento, o desenvolvimento, etc.

Neste sentido, não seria absurdo dizer que os módulos de LeWitt funcionam sob um princípio de “indiferenciação” – não havendo grandes diferenças de cores, formas, tamanhos, materiais, dissolvem-se as hierarquias, as valorações, as distinções; passa-se a um território, já sugerido por Cage, de indiferenciação, ou de uma quantidade mínima de diferença que é insignificante para a compreensão e para a apreciação da obra. Um fator curioso emerge no encaminhamento desta lógica “não-diferencial”: a dissolução das fronteiras da obra, conferindo-lhe uma qualidade contínua e irrestrita. A indiferenciação ocasionada pela restrição da forma e por sua “repetibilidade”, dão a sensação de uma continuidade potencialmente infinita,

transformando a obra em uma espécie de fragmento, parte, ou porção menor de uma obra maior, que encontra-se implícita no funcionamento organizado de suas estruturas¹⁹⁰. Pense-se por exemplo que no caso de *Módulo para parede com cubo* (1965) – como já dito, o modo como LeWitt apresenta a sucessão de quadrados alinhados com o cubo, sugere que a obra pode ser continuada na mesma lógica de multiplicação *ad infinitum*. É por esta razão, portanto, que o próprio artista fazia questão de tratar suas obras não como obras-primas acabadas, mas como a demonstração de algo que poderia ser virtualmente continuado ao infinito – característica bastante pertinente ao universo virtual e abstrato da matemática. Neste sentido, é curioso notar que os expedientes utilizados por LeWitt dirigem-se menos à visualidade e à materialidade da obra, do que à sua concepção – define-se portanto uma arte que não está endereçada à visão ou ao olhar do espectador, mas à sua mente e imaginação. A apresentação repetitiva de formas restritas, deve-se justamente à esta intenção de sugerir que continuemos a obra em nossa mente, visualizando a proliferação das formas simples num espaço-tempo puramente virtuais - algo que lembra muito o que Martin dizia acerca de sua própria arte: “*really beauty is unattached and a clear mind sees it . The rose represents nature but it isn't the rose*”. (MARTIN e SCHWARZ, 2005, p.35)

Mas o fato da repetição amparar-se nesta dimensão mental não significa dizer que independa completamente de materialidade e concreção. Diferentemente de outros colegas conceituais, as proposições e sistemas de LeWitt são viabilizadas pela organização de formas e materiais concretos – sejam módulos de madeira e aço, desenhos de grafite na parede ou padrões impressos em sulfite. É verdade que tais formas e materiais são escolhidos a fim de conter o menor coeficiente de expressividade subjetiva possível, mas ainda assim há matéria. Ao que parece, o trabalho do artista passa a ser encontrar este limiar restritivo de concreção, e decidir-se diante de uma lógica que pode ser reproduzida *ad infinitum*, “por onde começar e quando terminar”. São questões que, considerando o caráter “aberto” das obras, devem ser enfrentadas pelo artista a fim de construir uma espécie de escada que, após ter sido escalada pelo espectador, possa ser jogada fora¹⁹¹.

A repetição em sua dimensão restritiva aparece como um expediente de dissolução do signo encaminhando-o potencialmente à imaterialidade, ou ao menos, relativizando sua natureza concreta e física. No caso de LeWitt o significante residual que sobra após a eliminação do significado, tende à desmaterialização que, por sua vez, é amplificada pela repetição, levando a dissolução às últimas consequências. É importante notar que parece ser necessário que as formas sejam simples e restritivas, para que sejam devidamente repetidas, ou ainda, que a redução está subsumida na repetição. Isso leva à seguinte proposição: repetir restringe.

190 Pra Krauss (2002, p.18) este efeito era um dos aspectos centrais do grid, que impelia para fora do quadro a atenção do observador, sugerindo sua continuidade espacial para além dos limites definidos pelo artista. Para ela, esta força centrífuga, teria em Mondrian um de seus melhores exemplos

191 Evocando aqui a penúltima proposição (6.54) de Wittgenstein (2008, p.281): “Minhas proposições elucidam dessa maneira: quem me entende acaba por reconhecê-las como contrassenso, após ter escalado através delas – por elas – para além delas. (Deve, por assim dizer, jogar fora a escada após ter subido por ela.)”

Repetição e excesso

A segunda frente em que processos repetitivos aparecem como expediente de dissolução do signo é a do excesso, e opera sob uma lógica inversa da proposição anterior: repetir amplifica. A repetição em alta frequência e intensidade, ou por longas durações, caracteriza muito do que se produziu na arte dos anos em questão, representando um fator determinante para o fenômeno de dissolução que estamos avaliando. Em síntese, a repetição como “excesso” funciona pela lógica da insistência (ou persistência) de uma mesma forma, ação ou evento cuja duração e/ou extensão deve necessariamente desafiar algum tipo de limite (convencional, material, contextual, etc.), a fim de que o efeito desejado possa ser obtido.

Tomemos como um primeiro exemplo a proposição/performance de Alison Knowles *Identical Lunch*. Este curioso *event score* que integrou as heterodoxas atividades do grupo *Fluxus*¹⁹², consiste simplesmente na repetição de uma mesma refeição a ser realizada sempre num mesmo local e num mesmo horário, por qualquer pessoa, durante tempo indeterminado. Ainda que tenha sido realizada em circunstâncias diferentes (Estados Unidos, Japan, Checoslováquia, Alemanha, Coréia, etc.) e por variados artistas (John Giorno, Dick Higgins, Susan Hartung, Philip Corner, etc.), a artista buscou sempre orientar que se respeitasse (tanto quanto possível) sua proposição original rigorosamente: “almoçar um sanduíche de atum no pão integral, com alface e manteiga, sem maionese, e um copo grande de *buttermilk* ou um copo de sopa, por vários dias de várias semanas, no mesmo lugar e aproximadamente na mesma hora.” (KNOWLES, 1971, p.1). Trata-se, portanto, de uma experiência de repetição concreta e excessiva.

Depoimentos¹⁹³ da artista levam a crer que a execução de um evento idêntico por repetidas vezes, visava um certo efeito de dissolução de seu significado como “evento cultural”, delineando um comportamento quase automático do *performer*, que levava a refletir como as menores ações de nosso cotidiano são guiadas pelo hábito, e como nossas vidas são condicionadas por uma sociedade movida, ou motivada, por hábitos. Para Knowles, a repetição excessiva funciona como um expediente de esvaziamento do “conteúdo” da performance, o almoço-sanduíche, e permite apreciar “esteticamente” o comportamento regular e invariável de um evento cotidiano banal, o ato de almoçar, dentro de uma continuidade espaço-temporal. O resultado da apreciação estética de um evento sem significado, objetivo central da práxis artística de Knowles, encaminharia o truísmo do neo-dadaísmo: “eliminar as fronteiras entre arte e vida”, destituindo o espaço institucionalizado do museu como o lugar privilegiado da arte.

No limite, tal posicionamento manifesta o clichê dadaísta segundo o qual a arte deve necessariamente não significar, representar ou simbolizar mais nada e assumir sua natureza “sem sentido”, tanto quanto sua vocação “inútil e contraditória”¹⁹⁴. Como é sabido, a intencional perda de sentido

192 Consta que as primeiras execuções de *Identical Lunch* tenham ocorrido na primeira metade da década de 1960, segundo depoimento de Knowles ainda que a “sistematização” tenha sido feita a partir de registros que datam de 1968-1969, e que foram publicados em *The Journal of Identical Lunch* por Alison Knowles (1971).

193 A respeito da concepção e criação de *Identical Lunch*, acessar: https://www.youtube.com/watch?v=2tWVa0MlaEY&ab_channel=TheUniversityofChicago (Acessado em 10 de Abr. 2021)

194 Tristan Tzara, em 1918 no *Dada Manifesto* dizia: “DADA NÃO SIGNIFICA NADA [...] DADA nasceu da necessidade de independência, da desconfiança da unidade. Aqueles que estão conosco preservam a sua liberdade. Nós reconhecemos nenhuma teoria.” e também que “Precisamos de obras que sejam diretas fortes e precisas e

que foi tomada como compromisso central na produção desta vanguarda, foi retomada pelo *Fluxus* nos anos 1960 como um meio de fazer frente a autonomização da arte salvaguardada por suas instituições. Desconstruir as convenções artísticas mais elementares (como o “sentido” da obra) era, portanto, desafiar seu status social e cultural. Pense-se por exemplo no caso de Walter de Maria com as proposições de “*Meaningless Art*” (1960). Este texto, participante da coletânea de proposições do Fluxus organizada por LaMonte Young (BRECHT et. al. 1963), condensa os objetivos e as estratégias do projeto de uma arte sem-sentido, ou ainda, sem significado. Para ilustrá-lo, o artista elenca diversos exemplos, muitos dos quais envolvendo práticas repetitivas e exaustivas. Conforme Maria, “colocar bloquinhos de madeira de uma caixa em outra, e então colocar os bloquinhos de volta na caixa original, pra lá e pra cá, pra lá e pra cá; é um exemplo ótimo de obra sem-significado” (MARIA in BRECHT et. Al, 1971, p. 28). Para além dos possíveis significados metafóricos que o transporte de blocos de madeira de uma caixa para outra pode evocar, é sua repetição exaustiva que interdita o sentido da obra e amplifica sua inutilidade como atividade artística. O movimento “para lá e para cá” sugerido na proposição, indica esta qualidade exaustiva da repetição que faz com que a obra exiba, de maneira explícita, sua insignificância e nulidade, apontando para uma outra face daquela lógica de indiferenciação discutida no contexto de LeWitt. A repetição incessante “do vai e vem” torna o evento indistinto, sem diferenças, monótono e bloqueia qualquer desenvolvimento, clímax, utilidade ou de construção de relação entre os componentes da obra.

Tal lógica da indiferenciação como resultante de um processo excessivo de repetição, poderia ser exemplificada por uma outra obra do *Fluxus*, *Two Exercises* (1961), de George Brecht, que propõe o seguinte:

Considere um objeto. O que não é o objeto, dê o nome de “outro”.

EXERCÍCIO : Adicione ao objeto, do “outro”, um outro objeto, para formar um novo objeto e um novo “outro”.

Repita até não existir mais “outro”.

EXERCÍCIO : Tire uma parte do objeto e adicione-a ao “outro”, para formar um novo objeto e um novo “outro”.

Repita até não existir mais objeto. (BRECHT, 1963)

A proposição parece ser um “exercício” de lógica, ou melhor, de dissolução de lógica. Para além da arbitrariedade da designação do que é um objeto e o que não é, este exercício aponta para a possibilidade de dissolução da diferenciação por meio de uma simples indicação: “repita até que...”. A repetição é a ação que dissolve a divisão entre “objeto” e “outro”, e encaminha a possibilidade de uma realidade sem divisões, sem diferenças, sem distinção. É verdade que esta possibilidade está enquadrada dentro dos limites da lógica e, portanto, da linguagem. Sendo assim, a proposição de Brecht é uma provocação conceitual que visa

eternamente para além da lógica. A lógica é uma complicação. A lógica está sempre errada.” (TZARA in DANCHEV, 2011, p.138-142)

denunciar a arbitrariedade da lógica e revelar que, a depender das condições que um sistema encontra-se submetido, divisões e diferenciações podem não ser verdadeiras, ou definitivas. Basta que se repita em excesso para que se revele este caráter convencional e que se dilua a crença em certezas teóricas.

A ideia de repetir até que não haja mais diferença ou distinção é bastante reveladora da poética de Brecht. Note-se que o emprego da preposição “até que...” indica uma condição que fundamenta a dissolução, como se houvesse uma espécie de ponto a partir do qual ela se torna possível. Esta referência a um “ponto-ótimo” que demarca a transformação da coisa e a dissolução de sua identidade, pode estar referenciada nos processos característicos do mundo físico, especialmente aqueles relativos às transformações físicas da matéria. Tal como ocorre na fusão e na ebulição, por exemplo, a passagem de um estado a outro de organização das moléculas depende do alcance de um determinado ponto. Chegar neste ponto é desencadear um processo de transformação e encaminhar a passagem para um outro estado físico, ou seja, é dissolver uma determinada forma – do sólido para o líquido, do líquido para o gasoso, etc. Ora, esta analogia entre processos físicos e processos simbólicos/linguísticos não parece casual. Brecht, um químico que abandonou a carreira em grandes laboratórios para juntar-se a Maciunas e companhia, parece ter preservado a fundamentação da lógica e do método científico em sua prática artística. Tal como sugere Ina Blom (1998, p.82) em toda sua obra há uma persistente preocupação em problematizar a racionalidade, a lógica, a ciência e suas metodologias propondo situações nas quais seus fundamentos são colocados em xeque. A distinção, a diferenciação, a designação, são atribuições próprias da racionalidade científica, as quais Brecht dirige suas críticas a fim de demonstrar a convencionalidade e arbitrariedade a que está sujeita. Como já indicado, o processo pelo qual o artista critica e demonstra a falibilidade destas atribuições é curiosamente também científico. Sob um certo aspecto, a repetição sistemática é parte fundamental de qualquer experimento científico, possibilitando provar fenômenos e comprovar teorias. No caso de Brecht, entretanto, ela é efetivada na lógica do excesso e faz com que as premissas do “experimento” sejam dissolvidas, criando uma realidade sobre a qual a ciência não tem muito a dizer – este é o domínio da arte.

A utilização de processos repetitivos como forma de problematizar a racionalidade e a lógica científica aparece em outras obras de Brecht. Intituladas com o mesmo nome *Exercise*, duas outras proposições de 1961, sugerem no mesmo estilo de *Two Exercises* a utilização da repetição excessiva como meio para “sublimar” um determinado aspecto lógico, estável e verdadeiro

EXERCÍCIO

Determine os limites de um objeto ou evento.
Determine os limites com mais precisão.
Repita, até que maior precisão seja impossível

EXERCÍCIO

Determine o centro de um objeto ou evento.
Determine o centro com mais precisão.
Repita, até que maior precisão seja impossível.

(BRECHT, 1963)

Novamente a repetição “até que...” determinado ponto seja atingido, é o modo pelo qual Brecht dissolve a lógica. No caso, trata-se de uma lógica simbolizada por atribuições espaço-temporais do objeto (ou evento) em questão, quais sejam, duração e extensão. Como uma espécie de provocação à obsessão típica do rigor científico pela “precisão” em medições, ambos os exercícios expõem as limitações do conhecimento racional demonstrando que, pela repetição, é possível implodir a lógica que sustenta tais medições, inviabilizando diferenciações e o estabelecimento de limites. Repetir em excesso, em ambos os casos, é tornar impossível a consecução de um método científico e, por conseguinte, dissolver as distinções e diferenças.

Evidentemente os exercícios de Brecht lidam com questões predominantemente teóricas e seus desafios são basicamente conceituais. David Doris (1998, p.105) sugere que grande parte dos trabalhos do artista foram orientados por questões conceituais, abstratas, e frequentemente jogavam com a artificialidade da linguagem em detrimento de uma realidade que sempre aparenta ser menos lógica, mensurável, distinta, sobre a qual apenas a arte, em sua inutilidade e falta de sentido, parece ter acesso de fato.

Tomados em conjunto, os exemplos de Brecht e Knowles levam a crer que a repetição sob a lógica do excesso foi encaminhada nas artes dos anos 1960 a partir de duas principais modalidades de dissolução: uma compreendida dentro dos limites conceituais, e outra dentro dos limites materiais. No caso de Brecht a dissolução é predominantemente semiótica, fazendo com que as distinções conceituais que respeitam os princípios de identidade, ou as operações lógicas sejam diluídas em virtude de uma excessiva e metódica repetição. No caso de Knowles, a dissolução do significado de um evento é uma experiência também conceitual, mas fundamentada sob uma prática concreta que encaminha este processo de dissolução e sem a qual tende a soar como mero chiste dadaísta. Esta divisão, na condição de recurso abstrato e retórico, certamente não é definitiva, imóvel ou rígida – há aspectos da primeira que vazam para a segunda e vice-versa. Contudo, gostaria de sugerir mais alguns exemplos de cada uma destas modalidades antes de prosseguir.

Pelo lado “conceitual” poder-se-ia tomar algumas obras de Marcel Broodthaers, como testemunho do uso da repetição excessiva como expediente de dissolução do signo. Pense-se em um caso como *La Signature. Serie 1. Tirage illimité* (1969) (“A assinatura. Serie 1. Tiragem ilimitada). Esta curiosa e paradoxal obra do artista belga, parece dissolver uma questão fundamentalmente conceitual, a identidade, através de da repetição em excesso. Trata-se de uma litografia que exhibe 153 assinaturas¹⁹⁵ da abreviação do nome de Broodthaers (M.B.). Como o título expõe, a série é ilimitada, mas no entanto possui de fato apenas 60 cópias. A lógica serial, as repetições da assinatura num mesmo espaço visual, o emprego de um método de reprodução mecânica, são fatores que levam a crer que Broodthaers estivesse jogando luz sobre a questão

195 Do ponto de vista composicional, a tela é basicamente a repetição em colunas/fileiras das assinaturas. Contra um fundo branco, as assinaturas em tinta preta são alinhadas em treze fileiras. As oito primeiras repetem 11 assinaturas cada; a nona, repete 12 vezes; da décima a décima segunda, repete-se 13 vezes; e a décima terceira repete 14 vezes. Na parte inferior da serigrafia, há uma inscrição em vermelho com o título da obra “*La Signature. Serie 1. Tirage Illimité.*”

da identidade, matizada pela autoria no âmbito das artes, e levantando a possibilidade de dissolvê-la em um contexto de reprodução, mercantilização e repetição. O excesso, neste caso, aparenta guiar a composição da tela em si. A multiplicação de assinaturas relativamente idênticas, mas com algum coeficiente de diferença (afinal foram feitas manualmente) expõe uma primeira contradição: idealmente assinaturas são concebidas para serem reproduzidas como marca de autenticidade e originalidade, mas não em uma mesma obra – repeti-las em uma mesma obra é dissolver seu sentido e o código de seu funcionamento. Evidentemente se há um “conteúdo” neste trabalho é justamente este da assinatura e de sua função como marca da presença singular de um sujeito que confere à coisa aquilo que convencionou-se chamar de “autenticidade”. Esta marca gráfica, que em tese é também o gesto original de um sujeito, é o fator que garante o estatuto de validade, de verdade, de uma coisa, denotando a “presença” de seu autor/signatário num passado que, todavia, é concebido para ser sempre presente - como Derrida (1991, p.371) já explicou, “uma assinatura implica a não-presença atual ou empírica do signatário, mas, dir-se-á, marca também e retém o seu ter-estado presente num agora passado”. Este ter-estado presente é justamente a atribuição da repetibilidade da assinatura, que garante a estabilidade que uma presença requer. Em outras palavras, como o filósofo indica, o funcionamento da assinatura depende de sua repetibilidade, imitabilidade, reproduzibilidade, iterabilidade. A rigor trata-se de um paradoxo: algo que denota singularidade depende de sua repetibilidade.

É neste campo conceitual e filosófico que a obra de Broodthaers trabalha, explorando de maneira concreta os paradoxos que envolvem a ideia de originalidade e autenticidade, através da assinatura e seus códigos. No nível da composição da gravura, a repetição manual das assinaturas dissolve seu funcionamento como testemunho de originalidade. No nível da reprodução da gravura, a repetição mecânica do método de serigrafia assinala os paradoxos da assinatura, revelando a contradição da reprodução mecânica de uma repetição manual, dissolvendo a ideia de uma reprodução original. No nível da serialidade que a obra sugere por meio de seu título (tiragem *ilimitada*), por fim, a repetição dissolve a ideia da autenticidade de obras materiais, de certa maneira interditando a possibilidade de serem adquiridas, colecionadas, inflacionadas sob quaisquer argumentação de originalidade. Sendo ilimitadamente reproduzíveis, as gravuras, em tese, perdem seu valor. Contudo, todas estas operações que poderiam ser facilmente enquadradas dentro de ímpeto radical e questionador das neovanguardas, no sentido do combate à mercantilização da arte e suas instituições, são igualmente dissolvidas pelo próprio artista. O gesto que amplifica ainda mais os paradoxos da obra, é tão simples quanto a repetição das suas iniciais: Broodthaers assinou manualmente cada uma das únicas 60 cópias¹⁹⁶ da obra, repetindo a lápis a mesma assinatura reproduzida na tela. Este gesto repetitivo não apenas relativiza a reprodução mecânica e manual da marca gráfica em si, como também dissolve o próprio discurso anti-originalidade e anti-mercado, contradizendo o estatuto de uma obra de tiragem ilimitada ao numerá-la de 1 a 60 as limitadas “tiragens originais”.

196 As reproduções limitadas de Broodthaers estão hoje à venda. No site da Christie's pode-se notar que, além dos estimados cerca de 8 mil euros, as reproduções constam com o destaque para a assinatura manual “original” do artista, garantindo sua autenticidade. < <https://www.christies.com/en/lot/lot-6033044> > [Acessado em 15 de Abril de 2021]

Por um caminho análogo, podemos pensar em uma obra como *I will not make any more boring art* (1971) de John Baldessari como mais um exemplo da utilização da repetição como expediente de dissolução conceitual operando sob a lógica do excesso. Esta obra, que encontra variados modos de existir (instalação, papel de parede, vídeo, gravura, performance, etc.), iniciou-se como uma proposição feita pelo artista – nos moldes dos *event score* de Knowles e Brecht. A proposição foi feita em 1971 para estudantes do Nova Scotia College of Art and Design, devido ao fato de Baldessari não poder estar presente durante um evento naquele local. Como forma de compensar sua participação, o artista sugeriu aos estudantes que escrevessem repetidas vezes nas paredes da galeria, com letra cursiva e a lápis, a seguinte frase: “Eu não vou mais criar arte chata”. Os alunos não apenas preencheram todas as paredes da galeria com a frase repetida, como também produziram a serigrafia que popularizou e registrou a proposição do artista. Curiosamente, a impressão não foi feita por Baldessari, mas pelos estudantes, revelando de saída uma atitude anti-autoral, similar àquela de Broodthaers no nível conceitual, ou àquela de Knowles no nível prático.

A serigrafia em questão traz doze frases repetidas que sugerem, no campo semântico, o esgotamento criativo que o artista sofrera em 1970. Como marco central na carreira de Baldessari, o *Cremation Project*, sintetiza a exaustão de um artista em crise com a produção de uma arte moderna, abstrata, sofisticada, auto-suficiente e autônoma. O desconforto o levou a queimar toda sua produção anterior a 1969, transformando-a em um novo material (cinzas e pó) a ser literalmente reciclado e ressignificado. Como o próprio artista esclarece,

With this project I will have all my accumulated paintings cremated by a mortuary. [...] It is a reductive recycling piece. I consider all these paintings a body of work in the real sense of the word. Will I save my life by losing it? Will the paintings having become dust become art materials again? I don't know, but I feel better.¹⁹⁷
(BALDESSARI, 1969)

A proposição de *I will not make..*, não deixa de revelar uma preocupação central do artista em não querer repetir os “erros” cometidos por ele mesmo no passado, a saber, de produzir uma arte “chata”. Neste sentido, e especialmente num contexto escolar, não é apenas o conteúdo da frase mas principalmente sua repetição, que confere um aspecto de “punição” à proposição, como aquelas antigamente dada aos que não seguiam as regras de conduta. O caráter punitivo da obra reside no excesso da repetição, que torna a feitura da obra um castigo memorável. Por outro lado, porém, a repetição de uma frase que promete jamais ser “chata” revela-se, ela mesma, chata, senão entediante, desinteressante, mas também sarcástica, ambígua. Conhecedores da obra de Baldessari certamente verão neste caso a marca da ironia do artista, jamais um contrassenso, além de seu compromisso em manter os significados de suas obras em aberto. É neste sentido (ou nessa pluralidade de sentidos) que a repetição de Baldessari, em seu excesso punitivo e

197 “Com este projeto vou ter todas minhas pinturas ‘acumulações’ cremadas por um necrotério [...] É uma peça reductiva reciclada. Considero todas essas pinturas como um corpo no sentido real da palavra. Salvarei a minha vida perdendo-a? Serão materiais artísticos as pinturas depois de terem sido transformadas em pó? Não sei, mas me sinto melhor” (tradução nossa)

irônico, dissolve diferentes aspectos conceituais da obra de arte, questionando sua autoria, tanto quanto sua função como entretenimento e distração.

Tanto no caso de Broodthaers quanto no de Baldessari, nota-se a preocupação em discutir os limites da arte, sua função e seus códigos dentro de um contexto institucionalizado, disciplinado e certamente capitalizado. Cada uma à sua maneira, as obras destes artistas fazem uso da repetição de maneira excessiva para dissolver conceitualmente as questões que suscitam e sugerir o valor de uma arte que, no fundo, não serve nem significa grande coisa. O significado da originalidade da obra, ou de sua função como algo aprazível e interessante, é dissolvido por repetições irônicas e ambíguas, encaminhadas pelo signo linguístico, endereçadas à mente e discutidas no nível conceitual.

Em uma outra perspectiva, contudo, a repetição excessiva também parece ter encaminhado a dissolução do signo operando no nível material, endereçada à percepção (visual, sonora, háptica) e trabalhada por signos de outras matrizes, que não a verbal. Se no caso anterior observa-se a dissolução no âmbito conceitual, expondo os limites da racionalidade na prática artística, aqui o fenômeno é identificado na materialidade das obras, as quais têm seu sentido dissolvido do ponto de vista concreto. Pense-se por exemplo nas obras que integram a série hoje conhecida como *Death and Disaster* de Andy Warhol. Esta série de serigrafias divisa com outras obras “pop” o status de Warhol como um artista para além do repetidor de retratos de celebridades e produtos de supermercado, fabricados em série. Consta em uma entrevista frequentemente citada de Warhol realizada por Gene Swenson e publicada em Novembro de 1963 na *ARTNews*¹⁹⁸, que o artista estava preparando uma grande exposição para ser realizada em Paris em 1964 e a qual imaginava dar por título: *Death in America*. Para esta mostra, ele estava dedicando-se à produção de telas fundamentalmente baseadas em fotografias de desastres fatais publicadas em jornais populares: acidentes automotivos, cadeira elétrica, homicídios, acidentes aéreos, suicídios, etc. A tragédia o atraía de maneira incompreensível e era necessário reproduzi-la. Questionado por Swenson sobre como e quando ele passou a desenvolver este tipo de trabalho, Warhol revelou que desde que havia tomado conhecimento de uma matéria do *Enquirer* que trazia uma imagem absolutamente chocante de um acidente fatal¹⁹⁹, este interesse visual pelo “horror” havia sido criado, e atribuiu como “motivação” para a criação da série *Death in America* a reportagem de um terrível acidente aéreo no qual cerca de 130 pessoas morreram, em 1962. As imagens lhe sensibilizaram de uma maneira estranha, e a partir de então ele passou a criar a série de serigrafias referenciada naquilo que, no entender dele, resumia-se a uma “fascinação pela morte” (SICHEL, 2018, p.14). Curiosamente esta fascinação estava conectada aos retratos de artistas famosos de alguma

198 Esta entrevista fez parte da icônica série de reportagens de Swenson sobre a arte pop, publicada na *ARTNews* entre 1963 e 1964 intitulada “*What is Pop Art? Answers from 8 Painters*” na qual foram entrevistados outros nomes daquele “movimento” em formação nos Estados Unidos. A entrevista de Warhol foi publicada na primeira parte da série, em 1963, e seu material original foi recuperado, transcrito e reeditado recentemente por Jennifer Sichel (2018). Com o acesso às gravações feitas por Swenson com Warhol, Sichel foi capaz de dar novas nuances a esta entrevista. As entrevistas originais podem ser acessadas no site da *ARTNews* < <https://www.artnews.com/artnews/news/top-ten-artnews-stories-the-first-word-on-pop-183/> > [Acesso em 12 de Abr. De 2021]

199 A reportagem que lhe chamou atenção trazia como título: “*The Wreck that made cops cry*” [O acidente que fez os policiais chorarem]

forma – seria coincidência o acidente aéreo ter ocorrido no mesmo mês em que Marilyn morreu? O artista indica que estas duas informações se chocaram em sua cabeça e ele percebeu que tudo o que ele estava retratando em suas obras estava morto (op.cit, p.15). Foi então que ele passou a colecionar imagens de tragédias ou que tinham como tema a morte, vislumbrando “salvá-las” da exposição midiática dos jornais – não fica claro se ele estivesse preocupado com as imagens ou com as vítimas. Em todo caso, *Death in America* foi organizada em Paris, ainda que sob um título menos macabro (a exposição foi chamada apenas de *Andy Warhol*), e desde então a série posteriormente intitulada *Death & Disaster*, configurou-se como um ‘tropa’ na produção do artista.

De maneira similar aos retratos de Marilyn, Elvis, Elizabeth Taylor e também das latas de sopa Campbell, das garrafas de Coca-Cola e das notas de um Dólar, as imagens trágicas que compõem *Death & Disaster* são repetidas em excesso. De saída, fica mais ou menos evidente uma operação que confere unidade a estes materiais aparentemente díspares, qual seja, a reificação. Como lógica de funcionamento de uma sociedade rumo a uma era pós-industrial, a reificação das imagens parece permitir que sejam tratadas de maneira indistinta, sujeitas às mesmas técnicas e procedimentos, não sem demonstrar a ubiquidade do capital apto a transformar os objetos e eventos em signos-mercadoria. É este o sentido que, por exemplo, deu Baudrillard (1995, p.123-125) à arte pop, enquadrando-a como paradigma da “cultura de consumo” na qualidade de hábil “manipuladora de signos”, funcionando quase como um mecanismo de retro-alimentação de imagens. Segundo Foster (2015, p.124), este tipo de avaliação que caracterizou os trabalhos do pós-estruturalismo (Foucault, Deleuze, Baudrillard, Barthes, etc.), enxergou em Warhol uma síntese do artista (com suas ambiguidades e paradoxos, evidentemente) que opera segundo a lógica do simulacro, libertando os objetos artísticos de seus conteúdos e permitindo um processo de planificação, ou melhor, de “superficialização” no qual significados, sentidos e intenções foram dissolvidos. Neste sentido, o emprego da repetição seria um desdobramento deste sistema cultural pós-industrial que, além de mimetizar a lógica da produção em série, encaminharia a dissolução do signo, a fim de torná-lo “puro significante”.

Não seria absurdo dizer que, a partir desta argumentação, a repetição de Warhol opere segundo esta dissolução de sentido, ambicionando tornar as imagens puras superfícies pigmentadas. O próprio artista revelou em uma outra icônica entrevista cedida a Gretchen Berg em 1966 (GOLDSMITH, 2008, p.100-107), com seu estilo profundamente aforístico-repetitivo-lacônico, que apesar de haver alguma espécie de associação entre as imagens de tragédia e as estrelas de cinema, no fundo não existiam intenções nem significados profundos em suas repetições. Vazias e “cool”, suas obras seriam tão somente testemunhos de uma obsessão pela morte, como busca pela satisfação de vê-la materializada em diferentes formas e cores, pura e simplesmente. Esta abordagem de Warhol como um artista vazio, superficial, sem grandes ambições e intenções, fora sugerida não apenas pelos teóricos pós-estruturalistas, mas sobretudo pelo próprio artista,

If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface: of my paintings and films and me, and there I am. It doesn't mean that much. I always had this philosophy of: "It really doesn't matter. It's an Eastern philosophy more than

Western. It's too hard to think about things. I think people should think less anyway. I'm not trying to educate people to see things or feel things in my paintings; there's no form of education in them at all.²⁰⁰ (GOLDSMITH, 2008, p.103)

O uso das repetições aparece neste mesmo campo de não-intencionalidade e “insignificância”. Conforme o artista revelou para Benjamin Buchloh (GOLDSMITH, 2008, p.320-322), o método serial surgiu como um mero desdobramento “casual” da pesquisa sobre técnicas de reprodução de imagens pré-existentes. Entre as experiências conduzidas entre 1961-62 a fim de tentar reproduzir notas de um Dólar (qual melhor simulacro do que o dinheiro de papel?), e após ficar frustrado com o resultado de *One Dollar Bill*²⁰¹ (1962) Warhol descobriu a possibilidade de reproduzir com muita fidelidade imagens fotográficas através da serigrafia. A partir de então adotou esta técnica para produzir suas séries, com as quais tornou-se reconhecido. Para ele não houve qualquer motivação conceitual ou preocupação formal no emprego deste método de repetição - Buchloh chegou a sugerir vários nomes, Cage, Arman, Albers como possíveis influências, mas todas foram negadas pelo artista. Tratava-se tão somente de um método cujo resultado lhe parecia bastante satisfatório e, principalmente, lhe poupava grandes esforços – a arte deveria seguir a lei do menor esforço e, se possível, ser “automática” como ele mesmo já havia dito (Eu quero ser uma máquina).

[...] I didn't want to draw that many times [...] [Swenson – *But then you decided to use silkscreen and photograph, because it was easier...*] It was easier, yeah. [laughing] And now I want somebody to do my paintings for me, because I think it would be much easier [...] I think every painting, every image should be clear and simple and the same as the first one, but I haven't been able to do that²⁰². (WARHOL in SICHEL, 2018, p. 07)

O que se depreende destas afirmações é que a repetição se revelou como uma das melhores formas para Warhol desenvolver sua poética “vazia”, “difusa” e, porque não, “diluída”. A técnica da serigrafia permitiu não apenas que os traços e gestos autorais fossem apagados, mas também que a lógica de produção em série fosse visualizada, expondo-a de maneira concreta e explícita. Esta exposição pode ser tomada como resultado do envolvimento do artista com o “jogo” da produção e consumo em série de uma sociedade pós-industrial, marcada pelo fundamentalmente pelo excesso. É neste sentido que Foster (2015, p.127) argumenta que é este o passo decisivo dado por Warhol em sua produção, ingressando completamente dentro do “jogo” e com isso expondo-o em todo seu automatismo, cujo melhor exemplo é

200 “Se você quiser saber tudo sobre Andy Warhol, apenas olhe na superfície: das minhas pinturas e dos meus filmes e de mim, e ali estou eu. Não significa muito. Eu sempre tive esta filosofia de: “Não importa, na verdade. É uma filosofia oriental, muito mais do que ocidental. É muito difícil pensar sobre as coisas. Eu acho que as pessoas deveriam pensar menos de qualquer modo. Eu não estou tentando educar pessoas a ver ou sentir coisas com minhas pinturas; não tem nenhuma forma de educação nelas, de fato.” (tradução nossa)

201 Nesta tela, Warhol utilizou uma espécie de carimbo para copiar a cédula de dinheiro, mas as condições manuais deste método não lhe agradaram – o resultado era uma imagem muito irregular além de ser muito trabalhoso.

202 “[...] Eu não queria desenhar tantas vezes [...] Swenson – *Mas então você decidiu usar silkscreen e fotografia porque era mais fácil...*] Sim era mais fácil. [risos] E agora eu quero que outra pessoa faça minhas pinturas por mim, porque eu acho que seria ainda mais fácil [...] Eu acho que toda pintura, toda imagem deve ser clara e simples e a mesma como a primeira, mas eu ainda não fui capaz de fazer isso.” (tradução nossa)

seus próprios comportamentos excessivos. O excesso das imagens repetidas, então, aparece em Warhol como uma consequência desejável do emprego da repetição, revelando extrema afinidade com um contexto político e histórico igualmente repleto de excessos. Mas para além da exibição da lógica de produção e consumo em série, o excesso parece atuar principalmente como força de dissolução dos signos utilizados pela obra, sobretudo dissociando significante e significado segundo um princípio de saturação.

No caso específico de *Death & Disaster*, a presença deste fenômeno de dissolução é particularmente interessante. Apesar de ter mencionado a obsessão pela morte como uma de suas principais motivações para a criação da série, Warhol também argumentou que na realidade o efeito desejado era a repetição de uma experiência de choque que todos nós vivenciamos quando diante de uma situação cuja gravidade é tal que seu significado é interdito, ou ainda, dissolvido. Para ele, esta experiência de poder ser visualmente obtida com a repetição excessiva de imagens trágicas – “Quando você vê uma imagem horrenda de novo e de novo, ela não tem mais nenhum efeito na verdade”. Na realidade, portanto, sua motivação era a obtenção de um efeito cuja via de acesso estava na dissolução do sentido do material utilizado - no caso, as horrendas imagens de acidentes. A repetição em excesso, assim, funciona como um tipo de intensificação de sensações que paradoxalmente encaminham uma experiência de vacuidade, apagamento, indiferença, fundamentada na dissolução do signo e na “superficialidade” residual que Warhol frequentemente evoca em seus depoimentos. Trata-se de uma experiência fundamentalmente estética, que declara a “vitoria do estilo sobre o ‘conteúdo’[...] da ironia sobre a tragédia”(SONTAG, 1987, p.361)

O efeito de perda de significado como desdobramento da dissolução do signo, viabilizada pela repetição excessiva, pode ser exemplificado com *Green Car Crash* (*Green Burning Car I* - 1963). Esta obra que integra a série *Death & Disaster* explicita a lógica da repetição excessiva utilizada por Warhol pelo emprego da serigrafia. Trata-se de uma tela de cerca de 2,2m de altura por 2m de largura, recoberta por um fundo de cor verde, denso, homogêneo e forte, e que traz 9 repetições de uma mesma imagem. A imagem é reproduzida-repetida com a técnica da serigrafia em tinta preta, a partir de uma fotografia²⁰³ que registra um grave acidente automotivo. O carro está capotado, completamente amassado e pegando fogo; No canto esquerdo há um poste e lá em cima, pendurado pela região do tórax, aquele que provavelmente era o motorista. A imagem é por si só bastante impactante – sobretudo pelo modo como o homem está encravado no poste e sua cabeça e braços dependurados, como um boneco; e também pela intensidade do fogo e da fumaça, na iminência de uma explosão ainda mais grave. Contudo, para além dessa leitura “sensível” que se detém no “conteúdo” da imagem, o modo como ela chama ainda mais atenção. As repetições estão organizadas basicamente em três fileiras: a primeira tem duas repetições, a segunda tem três, e a terceira parece ter quatro. Esta progressão numérica de repetições tem seu custo – se na fileira superior as duas

203 Consta que a fotografia foi tirada por John Whitehead e publicada na *Newsweek* em 3 de Junho de 1963. A legenda descrevia o terrível acidente: “*End of the Chase: Pursued by a state trooper investigating a hit-and-run accident, commercial fisherman Richard J. Hubbard, 24, sped down a Seattle street at more than 60mph, overturned, and hit a utility pole. The impact hurled him from the car, impaling him on a climbing spike. He died 35 minutes later in a hospital.*”

imagens repetidas estão lado a lado, respeitando os limites uma da outra, ocupando toda o espaço disponível horizontalmente; na segunda fileira elas se sobrepõem e na terceira, estão acumuladas quase todas no canto esquerdo, deixando vago um pequeno espaço no canto direito.

Uma leitura formal da composição argumentaria que trata-se de uma progressão, ou sucessão, de imagens que sugere movimento, indicando uma força que impele as repetições a se infiltrarem da direita para a esquerda na tela, acompanhando o provável movimento do carro ao ter capotado, e do motorista ao ter sido arremessado do carro, atingindo o poste. A atuação desta dinâmica é reforçada pela “transparência” das imagens que possibilitam o efeito de sobreposição. Além do deslocamento para a esquerda do quadro, de cima para baixo, há portanto o efeito da acúmulo de intensidade. Todos estes efeitos sugerem a presença de uma força física e respeitam, tanto formal quanto fisicamente, o sentido de leitura da fotografia original e de atuação das leis naturais, respectivamente.

Entretanto, considerando a natureza fotográfica do material, as dimensões da obra e seu título, é difícil desconsiderar que a obra envolve um acidente chocante e terrível. O paradoxo desta série, à luz do que Warhol fez antes e depois, parece caminhar nesta direção. O tema da morte e do desastre, que dependem da identificação da imagem fotográfica e de suas qualidades *indexicais* (um homem pendurado, um carro pegando fogo, um poste amassado, cacos de vidro no chão, etc.), é ao mesmo tempo intensificado e apagado do quadro pela repetição. O excesso das imagens, sobretudo na porção inferior, faz com que dissolva-se a própria figuratividade da imagem, que deixa de ser a fotografia do acidente (ou do rastro daquele desastre) e passa a ser o rastro da tinta na mesa de serigrafia (REMES, 2015, p.46). É esta transformação ensejada pela repetição progressiva e excessiva das imagens, que confere um estatuto distanciado e morno da obra – existem intensidade, violência e dor envolvidas, mas no fundo, fica uma certa sensação de que “tanto faz”. Acidentes acontecem, desastres acontecem, e é só isso. Não há tragédia humana, mas desastre noticiado – é isso o que repetição e excesso envolvem²⁰⁴.

A incorporação desta indiferença (ou frieza?) é produzida e reproduzida pela repetição. Sua ocorrência dissolve a imagem e com ela seu sentido e forma, deixando apenas o rastro das iterações, marcas de uma fatura guiada pelo excesso. Esta espécie de “descida” (o inferior do quadro) para o submundo abstrato, é dirigida menos por uma preocupação temática, e mais por uma sensação visual que empurra o olhar para o canto inferior esquerdo, onde acumulam-se imagens repetidas.

Para o Baudrillard (1995), esta arte enseja inevitavelmente uma leitura que não busca “articulação” entre elementos, mas a “constatação de uma sucessão”, incentivando uma fruição que não abriga nem êxtase estético nem participação afetiva, ou simbólica. Ao contrário, como manipulação de signos em benefício da superfície, a arte *pop* reclama tão somente um “envolvimento abstrato”, uma “curiosidade

204 Note-se que, para além desta operação formal com a repetição, a sensação de indiferença encontra no contexto que abrigou o acidente, um curioso reforço. A despeito da gravidade do ocorrido, há no fundo, um homem caminhando aparentemente tranquilo, refletindo a tranquilidade de um bairro residencial. Longe de ser um mero detalhe, o homem ao fundo está curiosamente alinhado com o motorista-morto pendurado no poste – sugerindo um movimento análogo ao do carro, caminhando da direita para a esquerda.

instrumental” – marcas da intersubjetividade moderna, urbana, que não se fixa nem se envolve com tragédias, mas ainda assim experimenta desastres.

Esta curiosidade instrumental (“como é que ele fez isso?”) parece bastante pertinente sobretudo num contexto de repetições em excesso. Diante da impossibilidade (ou dificuldade?) de apreciar a imagem em sua figuratividade, a atenção se fixa nas repetições, ou melhor, no que há entre elas. Contra um fundo homogêneo e um tema dissolvido, o olho sai em busca de irregularidades, de falhas e “diferenças” entre as repetições. Sabe-se que a serigrafia, como processo mecânico-manual de reprodução de imagens (meio-máquina-meio-braço), implica um certo coeficiente de diferença durante a fatura das reproduções. A depender das condições em que são feitas, as repetições apresentam-se progressivamente mais e mais diferentes - quanto mais repetição maior diferença: menos regularidade, menos definição, menos distinção. Como índice de qualquer meio mecânico, há um sentido definido pela repetição em excesso – a degradação, ou a saturação. No limite, é o processo de saturação que *Green Car Crash* materializa, sugerindo apreciar a repetição não como o fenômeno ideal e virtual de LeWitt que se multiplica ao infinito, sem perda, mas como uma força inexorável do mundo material que implica apagamento, degradação, dissolução. O resultado desta dissolução, como já vimos, é a indiferença, a indistinção – algo que parece explícito nas obras de Warhol mas também implícito em sua vida privada.

Swenson – *Why did you start painting Campbell's soup cans?*

Warhol – Because I used to drink it [...] I used to have the same lunch every day for twenty years.

Swenson- *Like, what?*

Warhol - Soup and a sandwich.

Swenson - You mean, your mother would make it for you?

Malanga - That's what your paintings are all the same, Andy... Andy, you realize your whole life has dominated you into a repetitive ...

Warhol - Oh, I like that.

Malanga - I mean, everything is repetitive. Your shirts, you have like thousands of these shirts.

Warhol - Soup and a sandwich [...] ²⁰⁵ (SICHEL, 2018, p.15)

A obsessão de Warhol pela repetição é conhecida - ele era bastante explícito ao combater valores como a originalidade e a novidade, evidenciando a predileção por coisas idênticas e repetidas, “porque quanto mais você olha para a mesma coisa, mais o sentido escapa, e melhor e mais vazio você se sente” (WARHOL e HACKETT, 2013, p.75). Mais do que uma inspiração para a criação de obras, há indícios de que a dissolução do sentido e o vazio da experiência estética tenha sido um objetivo de vida para Warhol. A história de fazer por vinte anos a mesma refeição, é o perfeito exemplo (ainda que inventado) de alguém que ambicionava ser uma máquina, executando suas necessidades de maneira indiferente e impassível – o

205 “Swenson – *Porque você começou a pintar as latas de sopa Campbell?* Warhol – Porque eu as tomava [...]Eu costumava almoçar todos os dias a mesma coisa por vinte anos. Swenson – *Tipo o que?* Sopa e sanduíche. *Você quer dizer, sua mãe fazia isso pra você?* Malanga – *É por isso que suas pinturas são sempre a mesma coisa Andy ... Andy, você se deu conta que sua vida inteira foi dominada por uma repetitiva ...* Ah eu gosto disso. *Eu digo, tudo é repetitivo. Suas camisas, você tem milhares de camisas dessas. Sopa e sanduíche.*” (tradução nossa)

sonho de sair de férias de si mesmo, sem deixar de existir. O estilo de suas obras, neste aspecto, repete seu estilo de vida que, por sua vez, encontra-se acoplado à lógica de produção e consumo em série sem grandes resistências.

De certa maneira esta postura que aproxima a vida da arte, confere uma outra perspectiva à máxima da neovanguarda. Contudo, se no caso de Knowles esta integração vislumbra contagiar a vida com a arte, a fim de conferir-lhe a dinâmica necessária para reagir contra a coerção do mercado; no caso de Warhol, a operação é menos otimista. É a contaminação da arte com a vida que está em jogo, trazendo o que há de vazio, estático, banal, repetitivo e, em certo aspecto, fatal no cotidiano para dentro da arte. Mas é curioso notar que em ambos os casos, a possibilidade de rir de si mesmo (da arte e da vida) não é interdita, pelo contrário, é parte fundamental da experiência. O humor, comum a ambos apreciadores de sanduíches e sopa enlatada, denota a atitude ambígua (típica do humor) que confronta arte e vida, ainda que por diferentes vias. Em Knowles esse riso parece ter um tom de deboche e zombaria; em Warhol, ele guarda nuances de sarcasmo e, talvez, cinismo. Para Baudrillard (1994, p.127) este riso é o índice que reforça na arte *pop* um limite natural ao humor, a saber, aquele que divide o distanciamento crítico e a adesão cínica²⁰⁶. A arte de Warhol, congrega esta ambiguidade mesmo quando trata de “assuntos” sérios. Richard Hell (2018) faz uma importante observação sobre *Death & Disaster*: para além do aspecto lúgubre que envolve a série, há também nas imagens horrendas uma certa dose de humor (sádico?). Lembre-se que, junto a *Green Car Crash*, Warhol apresenta *Tunafish Disaster* – quatro senhoras que morreram ao comer atum enlatado vencido; *Suicide (Fallen Body)* – uma jovem que pulou do 83º andar do Empire State, aterrissando sobre o capô de um carro de forma muito peculiar, quase gentil, criando uma das “mais belas imagens de suicídio”, tal como uma “Bela Adormecida” do horror; e *Ambulance Disaster* – uma ambulância carregando acidentados, foi esmagada por outro veículo. São imagens de catástrofes mas que, além de repetidas à exaustão, dão o tom bizarro de circunstâncias bizarras, sugerindo humor ainda que diante da morte – e nisto abrindo espaço para aquela face inocente da arte *pop* sublinhada por Baudrillard (1994). De acordo com o Hell (2018) existem testemunhos que relatam Warhol rindo enquanto fazia as serigrafias, divertindo-se ao lembrar das estórias bizarras por detrás das fotos. Esta diversão paradoxal está literalmente impressa em suas obras e repetida à exaustão, indicando a confiança de Warhol numa arte que, como a vida moderna, no final das contas não nos leva a lugar nenhum (porque aponta para muitos) e nos deixa num vácuo emocional, assumindo-se superficial e fundamentalmente estética.

Estes aspectos paradoxais, típicos do estilo *camp*²⁰⁷ associado ao artista, seriam fatores fundamentais para consolidar a abolição entre arte e vida, mostrando uma arte dissolvida em uma realidade

206 *Green Car Crash* e *Silver Car Crash (Double Disaster)* aparecem entre as obras mais bem avaliadas comercialmente, a primeira vendida por aproximadamente 72 milhões de dólares e a segunda por aproximadamente 105 milhões de dólares.

207 Sontag (1987, p.365-367), em suas notas sobre o *camp*, diz que “O gosto *camp* é, acima de tudo, um modo de fruição, de apreciação – não um juízo. O *camp* é generoso. Quer se divertir. A malícia, o cinismo é apenas aparente (ou, se há cinismo, é um cinismo meigo, não impiedoso). O gosto *camp* não afirma que ser sério é de mau gosto; não escarnece de quem se sai bem sendo seriamente dramático. O que ele faz é ver o sucesso em certos fracassos apaixonados [...] A declaração *camp* suprema: é bom *porque* é horrível...”

igualmente dissolvida. A saída para Warhol foi experimentá-las sob o verniz estético de uma ternura ingênua e automatizada, fundamentada na repetição. Mas esta repetição não lembra àquela de LeWitt ou de Brecht, ou seja, não é uma repetição teórica, nem idealizada. Ao contrário, a repetição de Warhol é uma ação física e material, presente na arte tanto quanto na vida, e dissolve a ambas. É essa repetição concreta e estilizada que permitiu-lhe reproduzir, de maneira indistinta, cenas fatais, produtos enlatados, marcas de grandes corporações, retratos de famosos, cédulas de dinheiro, animais e flores; dissolvendo-as num vazio que, no limite, nos é vendido como aprazível e silencioso.

Por um caminho menos “cool” e mais extático, Steve Reich poderia ser tomado como mais um exemplo do emprego da repetição excessiva como expediente de dissolução do signo no nível material e físico. Como sabemos, o caráter abstrato da linguagem musical já situa, de partida, o som como um fenômeno particularmente propício para ser explorado no nível sensorial, bastante diferente dos processos de significação vinculados à matriz verbal, por exemplo. Contudo, o caso de Reich com seus *tape loops*, é paradigmático para avaliar esta questão sob um novo aspecto. Através da repetição excessiva, o compositor demonstrou a possibilidade de trabalhar com a palavra esvaziando seus significados temporariamente, e dissolvendo-a em “puro som”. Ou seja, trata-se de um caso emblemático para avaliar a dissolução do signo em sua materialidade, transformando palavra falada em som musical.

Como esclarece Wim Mertens (1994, p.48) a exploração da dimensão verbal por parte de Reich remonta à uma predileção juvenil pela poesia – a qual manteve-se presente de alguma maneira durante toda a sua criação, até os dias de hoje²⁰⁸. Como já vimos, as primeiras experiências de Reich com os *loops* foram ocasionadas em virtude de materiais não propriamente musicais, mas justamente centrados na matriz verbal. O caso já citado de *It's gonna rain* (1965) que consta como o primeiro experimento do compositor com fita magnética, explora a musicalidade inscrita no discurso verbal, mais especificamente em uma pregação evangélica gravada em San Francisco. Através da repetição de trechos desta pregação, o compositor descobriu a possibilidade de transformar o discurso em som, esvaziando seu significado e encaminhando uma experiência sensorial muito particular através da técnica de defasagem. Uma outra importante obra feita imediatamente após *It's gonna rain* é *Come Out* (1966). A obra funciona na mesma lógica e desta vez Reich utilizou, ao invés de uma pregação, o depoimento de um rapaz negro morador do Harlem. O trecho utilizado refere-se ao modo pelo qual o rapaz teria sido tratado pela polícia, após ter sido condenado injustamente de um homicídio: “*I had to, like, open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them.*”. Como o próprio Reich (2004, p.230) destaca, a peça foi concebida para ser executada em um concerto beneficente que visava angariar fundos para a contratação de novos advogados de defesa de seis rapazes presos acusados de homicídio durante os protestos anti-raciais no Harlem em 1964. Um dos rapazes, David Hamm, é o depoente na gravação feita por Reich.

A estrutura de *Come Out* é bastante simples e acompanha as descobertas feitas em *It's Gonna Rain*, ou seja, a repetição de um mesmo trecho sonoro em dois gravadores, que são colocados em fase e

208 Pense-se em exemplos que vão desde *Come Out* e *It's gonna rain*, até *WTC 9/11*, passando por *Tehillim*, *Different Trains* e *The Cave* – todos eles baseados nas palavras e na fala, cujos significados podem ser dissolvidos ou não.

defasagem ao longo da peça. O começo de *Come Out* traz a repetição da frase na íntegra por duas vezes, com um pequeno intervalo de silêncio entre cada uma. Logo após, apenas o trecho “*come out to show them*” é repetido, permanecendo assim até o fim dos 13 minutos. Inicialmente as repetições de ambos os gravadores são reproduzidas em uníssono, em fase, e gradualmente vão de diferenciando, encaminhando a defasagem. Isso permite que o efeito *estereofônico* seja amplificado e a audição ganhe uma outra perspectiva, mais aberta, mais ampla e espaçosa. Após cerca de três minutos, Reich adiciona gradualmente a cada uma das fontes sonoras, uma pequena reverberação. Inicialmente a reverberação amplia o espaço acústico imaginário, e com seu aumento, multiplicam-se as vozes – aquelas que antes eram duas, transformam-se em quatro e, com mais reverberação, em oito. Após oito minutos, o trecho repetido é reduzido e já não é mais possível identificar a quais palavras refere-se – possivelmente apenas as palavras “*show them*”. O que resta é uma célula rítmica que ocupa as regiões médio-aguadas, acompanhada de um ruído de altura aparentemente definida (Sol maior?). A velocidade mantém-se inalterada e o som é lentamente diminuído num longo fade-out, e a obra acaba.

Durante a escuta, a atenção é inicialmente direcionada à compreensão da frase, e sua inteligibilidade é provavelmente garantida pela repetição e pelo espaço deixado entre as duas interações. O que se segue após estas primeiras repetições é o que torna a peça, ainda hoje, um interessante experimento musical. Como na obra anterior, a repetição de um pequeno trecho de maneira ininterrupta, inicialmente em uníssono, descentra a atenção do significado das palavras para a apreciação de seus aspectos rítmicos e de suas articulações fonéticas, ou dos transientes verbais como sugere Nyman (1999, p.155). Neste sentido, merece destaque a função que as consoantes desempenham, criando uma espécie de “chiado” que se contrapõe com “peso” mais definido das vogais. A sensação é de estar ouvindo um instrumento percussivo, misturado a uma linha melódica simples com cinco notas. Esta sensação é amplificada pela adição das outras “vozes” como resultantes da defasagem e da reverberação, que criam ao final uma massa sonora pulsante em diferentes direções. A fase final da escuta, que repete um trecho curtíssimo da fala, culmina na dissolução total do sentido das palavras e também da melodia. Resta apenas um pulso constante e regular, somado a um zumbido que, devido à defasagem, cria a sensação de circular na cabeça, indo e vindo sem parar.

O resultado de uma manipulação extremamente simples (novamente, a repetição como restrição?) é bastante potente. A repetição excessiva possibilita que o efeito de defasagem seja desenvolvido de maneira gradual e permite que aspectos sonoros da fala, que antes não eram perceptíveis, tornem-se centrais para a fruição da obra. Para Nyman (1999) esta é a grande contribuição das experiências iniciais de Reich, ampliando o terreno de possibilidades de produção de música a partir da utilização da fita magnética e de elementos não musicais, especialmente a fala. Tal contribuição, como já dito, pode ser tomada como consequência do emprego da repetição como princípio de composição, e do excesso como meio para dissolver o significado das palavras, permitindo-lhe a exploração de suas qualidades sônicas, rítmicas ou melódicas, através do efeito da defasagem (NYMAN, 1999, p. 116).

Embora tenha sido “descoberto” por Reich, é possível tomar a técnica da defasagem como um desdobramento do que Pierre Schaeffer, algumas décadas antes, já estava explorando e sistematizando acerca da utilização dos meios de reprodução sonora como instrumentos de criação de uma música “concreta”. Conforme Menezes (2009, p. 18), para Schaeffer o que permitia transformar quaisquer materiais (inclua nisso a palavra falada) em música, era a distinção de suas qualidades sonoras e sua repetição (SCHAEFFER, 2012, p.13). A repetição, oferecia ao compositor a possibilidade de “isolar o fenômeno sonoro em si” e dissolver os eventuais significados a ele associados, revelando a matéria sonora básica para a criação musical. A eliminação do significado, era uma premissa necessária para o projeto da música concreta, um objetivo a ser perseguido pelos compositores a fim de conquistar aquela já mencionada autonomia modernista, emancipando a música da literatura e do drama, ou seja, dissolvendo seus componentes vinculados à linguagem a fim de explorar como matéria-prima o resíduo sonoro e concreto.

[...] with Western music, for centuries music was expression, i.e., language. Suddenly concrete music to some extent breaks with this, and instead of language it introduces an object that no longer has to express itself.²⁰⁹ (SCHAEFFER, 2012, p.104)

Ainda que Menezes (2009, p.24) sugira que existam grandes contradições no pensamento de Schaeffer relacionados à possibilidade real de abandono do modelo verbal na criação musical, interessa aqui reforçar que as argumentações do compositor francês parecem válidas sobretudo quando colocadas diante de fenômenos como aquele que Reich conseguiu captar com clareza, a saber, a dissolução do significado através da repetição e do excesso viabilizada pela tecnologia eletromagnética. Conceitualmente, ao menos do ponto de vista da escuta, a impressão de perda do significado das palavras, tal como exemplificada nas obras de Reich, é um fenômeno que vem sendo estudado com atenção a partir dos anos 1960, nomeado “saciação semântica”. Em resumo, este termo descreve um fenômeno psíquico no qual o sujeito deixa de articular ou atribuir significado a uma determinada palavra em decorrência de sua repetição exaustiva, ou excessiva. Tal como aponta Elizabeth Margulis (2013), pesquisadora dedicada a este fenômeno no campo da música, a dissolução do significado é geralmente compreendida como uma ocorrência neuropsíquica que se relaciona fundamentalmente com questões de atenção – quanto mais uma mesma palavra se repete, mais nossa atenção se descola do significado, e dirige-se então para as suas qualidades sonoras²¹⁰. Daí a impressão de que a repetição de uma mesma palavra é capaz de transformá-la em música, ou ainda, em “puro som”. Pensado desta forma, parece tratar-se de um fenômeno relativo - não é exatamente a palavra que se transforma, mas nossa percepção; não é o significado que se dissolve, mas nossa atenção. Mas como confirmar ou afirmar isso, uma vez que não podemos isolar a “coisa em si” nem

209 “[...] com a música Ocidental, por séculos a música era expressão, i.e. linguagem. De repente, a música concreta quebrou com isso de alguma maneira, e ao invés de linguagem, ela introduziu um objeto que não tem mais a obrigação de se expressar.” (tradução nossa)

210 Margulis (2013) também coloca o fenômeno de saciação dentro do contexto da palavra escrita. Neste campo, a repetição exaustiva, desloca a atenção para sua dimensão gráfica, visual, mas o efeito de uma perda momentânea de significado também ocorre.

desconsiderar a percepção? Ou existem casos em que o signo é literal ou materialmente dissolvido? Tais questões devem permanecer em suspenso, afim de que avancemos. No momento oportuno voltemos a elas.

Ilusão desejável ou não, o fenômeno de dissolução pode ser observado como resultado de diferentes estratégias em variadas práticas artísticas dos longos anos. Tais estratégias visaram, sob circunstâncias específicas, o dismantelamento da rede de significação em benefício do isolamento do signo, a diluição de seu significado, e conseqüentemente a exploração do significante. Pela via da redução, como no minimalismo de Le Witt buscou-se destituir o signo de seu aspecto relacional, esvaziando seu “conteúdo” e privilegiando aspectos mínimos, reduzidos. Num caminho análogo, as estratégias de indeterminação, de Cage a Burroughs, visaram deslocar o signo de uma região de subordinação para outra de independência, intensificando a autonomia do significante e de sua realidade concreta, material e física. Por último e de forma mais impactante, a repetição, na perspectiva da restrição ou do excesso, também revelou-se como um expediente capaz de desmanchar o signo em proveito da exploração do “significante puro”. Interditando o desenvolvimento, restringindo o sentido, saturando o significado, a repetição, mais do que as outras estratégias, demonstrou suas forças corrosivas, destrutivas e potencialmente até mesmo mortíferas.



Orange Disaster 5 (1963) - Andy Warhol

2.3 Efeitos da dissolução

O que resta?

Tomado de forma metafórica, e compreendida dentro das estratégias mencionadas acima, a dissolução do signo nos faz questionar: uma vez esvaziado, diluído, dissolvido o significado, então o que resta? Para Jameson (1985) resta o significante, a “casca” externa do signo que configura sua materialidade, sua constituição física. Mas Foster (2004, p. 86) faz uma importante ressalva a esta resposta ao argumentar que a “dissolução do signo não é tão definitiva como afirma Jameson. Sempre há resistências a levar em conta, quando não outras histórias a considerar.” Ou seja, na realidade trata-se de um fenômeno parcial e heterogêneo, sempre sujeito a reações, atrito e interferências que resultou em diferentes resíduos, vestígios e restos. Estes resíduos são, por definição, fenômenos impuros e não há razão para buscar “puros significantes”, senão vestígios que trazem consigo sempre alguma coisa de significado e sentido, ainda que sob a casca “material” do signo. Como será trabalhado nos próximos capítulos, esta natureza heterogênea e impura dos diferentes vestígios, será importante para a apreciação do uso da repetição no campo do cinema experimental. O que gostaria de investigar, por ora, é como esse processo de esvaziamento parcial pode ser delineado a partir de um esquema bastante simplório e linear, que visa tão somente recapitular efeitos possíveis da dissolução do signo, detectando o que resta quando, principalmente pelo uso de expedientes de repetição, o significado é dissolvido.

Um primeiro momento que decorre do processo de dissolução é a objetificação – esvazia-se o significado em prol da ênfase do objeto concreto. A objetificação do significante, ou sua “coisificação”, pode ser experimentada, por exemplo, nas acumulações de Arman, nas assinaturas de Broodthaers ou nas estratégias defendidas por Yvonne Rainer. Como visto, para a coreógrafa interessava transformar o corpo e seus movimentos, em objetos, através da repetição excessiva de gestos simples. Tal como ela mesmo comenta em *The mind is a muscle*, a repetição de movimentos idênticos visava atuar como força de objetivação e reificação do corpo, permitindo ao espectador apreciar a dança destituída de subjetividade e, no limite, de humanidade.

Mas há casos onde a dissolução não para no objeto. Sendo ele também dissolvido o que resta? A “forma”. Neste segundo momento de dissolução, a ênfase nos aspectos formais do objeto ou do evento em questão, aparece como produto da intensificação do desmantelamento da rede de significação. É o que pode ser apreendido das obras de Le Witt, que se amparam na repetição sistemática de uma mesma forma, já destituída de significado, para dissolver também sua dimensão objetual e revelar uma forma ideal – no caso, o cubo. A ênfase na forma como o terreno privilegiado de investigação artística pode também ser apreciada em algumas telas de Stella, nas quais o formato da tela organiza a composição interna, ou nos “objetos específicos” de Judd, que visavam eliminar qualquer conteúdo analógico ou metafórico em favor da auto-referencialidade. No caso de Judd, a ênfase na forma foi articulada predominantemente pela utilização de expedientes de repetição, reforçando a dissolução do objeto para a emergência da forma como elemento autônomo, “enfático e potente” (JUDD, 2012, p.105). Tal ênfase, em um sentido análogo ao de Rainer,

também ensejou uma apreciação destituída da expressividade subjetiva do artista, em benefício de uma neutralidade objetiva.

A dissolução demonstrou-se ainda mais intensa quando dirigida também para a forma – dissolvida a forma, restou a matéria. A ênfase dos aspectos concretos, nas qualidades físicas dos materiais, especialmente quando articulada por meio da repetição excessiva, pode ser demonstrada nos casos já citados de Reich, Serra e Warhol. Neles, a repetição exaustiva de um mesmo objeto (visual ou sonoro) ou gesto, força a extinção temporária de sua forma, revelando a força corrosiva deste expediente tal como avaliada pelo fenômeno da saciação semântica. Dissolvidos estes elementos, que ainda carregam vestígios de significado, é aberta a via para a apreciação das qualidades materiais do significante, endossando a tendência de eliminação dos traços da expressividade do artista em benefício da “*coisa em si*”, e configurando um estilo neutro, objetivo, impessoal. Em uma leitura mais política, a dissolução da forma em benefício da matéria poderia ser tomada como uma espécie de resistência à lógica de consumo. Como argumenta Baudrillard (1993, p.65), a ênfase nos aspectos materiais da obra, principalmente quando também colocados à luz dos expedientes de repetição, encaminha a apreciação da instabilidade e degradação da forma material, interditando qualquer idealismo e enfatizando a finitude da realidade física, sua degenerescência e destrutibilidade – algo como um “*memento mori*” pós-moderno.

Poder-se-ia caminhar ainda mais longe e avaliar casos em que também a matéria passa a ser sujeita às forças de dissolução, em obras tais como as de Kossuth ou de Brecht, nas quais o que está em jogo já não é mais suas qualidades físicas, mas a ideia, o conceito que as organiza. Neste campo, a investigação artística ganha então ares de problematização epistemológica, dando sentido àquilo que Lucy Lippard (1997) classificou como uma tendência à “desmaterialização”, ou seja, do desenvolvimento de uma arte cujo objetivo estava inscrito no questionamento de sua função social e na discussão da sua autonomia, problematizando seus processos de circulação e exibição em uma perspectiva ideológica e política. Todavia, é necessário parar por aqui afim de não cair num beco-sem-saída. Neste campo a dissolução parece ter chegado ao limite, dando sequência a uma espécie de retorno na ênfase dos processos de significação, bem como da volta da exploração do significado. Este retorno, que substitui a exploração do significante pelo trabalho do significado, parece delimitar o limite do fenômeno da dissolução e indicar sua natureza cíclica.

Colocando de lado a etapa da desmaterialização, e voltando para o domínio do “real”, físico e material, é possível destacar que o fenômeno da dissolução, em seus diferentes níveis, resultou em uma poética impessoal, esvaziada e objetiva que pressionou o significado para seus níveis mais baixos, a fim de dissolvê-lo e apagá-lo, ecoando o já mencionado projeto de redução ao “grau zero” da expressão – presente em Barthes tanto quanto em Buren (2012, p.253). Do ponto de vista da recepção, esta poética, como sugere Ina Blom (1998), teve como um de seus desdobramentos mais “paradoxais” a saturação da atenção e do interesse do espectador. Para a teórica, a utilização da repetição como expediente de corrosão do significado como encaminhada por diversos artistas do Fluxus, por exemplo, apresentou alguns riscos para

o espectador/observador, o qual passou a confrontar-se não mais com objeto ou forma definidos, mas com uma zona de neutra de “silêncio”, que poderia ser experimentada como potencialmente tediosa.

The form gets dissolved in repetition. It gradually loses its contours while going on and on. This is the danger or evil of boredom. It demonstrates how something must be transformed or lose its boundaries in immersion.²¹¹ (BLOM, 1998, p.83)

Pelo outro lado do “paradoxo” da experiência da dissolução, entretanto, o tedioso também pôde ser apreciado como instigante, intenso e prazeroso. Este parece ser o juízo de Barthes (2013) quando refletindo sobre o prazer do texto, destacando que havia um certo gozo inscrito na dissolução do significado especialmente quando articulada pela repetição. Segundo o pensador, para atingir este gozo e ingressar na perda, no “zero do significado”, era necessário “repetir até o excesso” (p.55). O ingresso nesta zona paradoxal, para Steve Reich, também poderia ser viabilizado por operações de repetição, capazes de dissolver significado, em benefício da apreciação da materialidade dos fenômenos acústicos. Esta experiência, para o compositor estava longe de ser tediosa. Tratava-se de algo análogo ao gozo de Barthes, uma experiência extática, sensorialmente carregada, configurada como uma espécie de catarse. Comentando sobre os efeitos de suas primeiras explorações com a repetição dos *loops*, o compositor destaca o impacto sensorial da experiência, levando a escuta para níveis ainda não vivenciados por ele, especialmente quando diante dos efeitos de defasagem :

It goes further and further out of phase until it is reduced to noise. The emotional feeling is that you're going through the cataclysm, you're experiencing what it's like to have everything dissolve.²¹² (REICH, 2004, p.21)

Sob a perspectiva do tédio ou do êxtase, a experiência da dissolução do signo apresenta-se como um fato incontornável na produção artística dos anos 1960 e 1970. Seja pelos vestígios como objeto, forma ou matéria, o enfraquecimento da lógica referencial do processo de significação parece ter encaminhado a constituição de uma “cultura de significantes”, definindo uma época marcada igualmente pela dissolução do sujeito (FOSTER, 2015, p.75). Esta cultura, segundo Jameson, encaminhou experiências paradoxais e parece ter sido organizada por obsessões e encantamentos que escapam à inteligibilidade, como se fosse produto de alguma compulsão irracional. Em referência aos desdobramentos da produção literária desta cultura, diz o teórico que:

[...] o significante isolado se torna sempre mais material – ou ainda, mais literal –, sempre mais vívido em termos sensoriais, quer a nova experiência seja atraente ou

211 “A forma se dissolve na repetição. Ela gradualmente perde seus contornos quando repete e repete. Esse é o perigo ou o mau do tédio. Ela demonstra como uma coisa pode ser transformada ou perder seus limites na imersão.” (tradução nossa)

212 “Vai indo longe e mais longe fora de fase até que seja reduzido a puro ruído. A sensação emocional é que você está atravessando um cataclismo, você está experimentando como é ter tudo sendo dissolvido ao seu redor” (tradução nossa)

atemorizante [...] Ultrapassado o sentido, a materialidade das palavras torna-se obsessiva, como ocorre quando as crianças repetem sem cessar uma mesma palavra até seu sentido desaparecer e ela adquirir um fascínio ininteligível. (JAMESON, 1985, p.23)

Esta asserção de Jameson permite levantar a hipótese de que, de todos os expedientes anteriormente mencionados, a repetição parece ter sido aquele que mais clara e definitivamente contribuiu para a dissolução do signo – é neste sentido que pretendo encaminhar a discussão. Sob a lógica da restrição ou do excesso, este expediente apresentou-se como um instrumento eficaz em isolar e explorar o significante sob diferentes níveis, denotando um aspecto obsessivo por parte dos artistas que o exploraram, um teor compulsivo da estética que formaram, e um fascínio ininteligível das obras que criaram. É a respeito deste fascínio que Clarice Lispector, na citação que abre a segunda etapa desta investigação, destaca sua predileção por repetições. Ao ser indagada sobre o processo de criação de “A imitação da rosa” (1960) (obra que potencialmente está no *paideuma*, considerando o uso insistente de repetições) a escritora destaca em sua “explicação inútil” que na realidade não sabia exatamente nem como nem porque escrevia daquela maneira – apenas que tinha prazer no modo como o cotidiano com todas as suas contingências lhe sugeria repetições inescapáveis, que formaram seu pensamento e linguagem.

Houve o choque inicial da notícia de alguém que adoecera, sem eu entender por quê. Houve nesse mesmo dia rosas que me mandaram, e que reparti com uma amiga. Houve essa constante na vida de todos, que é a rosa como flor. E houve tudo o mais que não sei, e que é o caldo de cultura de qualquer história. “Imitação” me deu a chance de usar um tom monótono que me satisfaz muito: a repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa. (LISPECTOR, 1999, p.79)

Além do prazer que causa, a repetição para ela traz consigo algo de misterioso e oculto que nos leva a pensar acerca de suas motivações e justificativas. O que quer dizer a “cantilena enjoada”? E estendendo para os outros campos avaliados até aqui, porque os artistas repetem formas, imagens e sons insistentemente, colocando em xeque os processos de significação? Uma resposta possível, ainda que indireta, parece ter sido dada por Andy Warhol – um repetidor contumaz. Quando indagado por sobre G.R. Swenson sobre a real motivação das insistentes repetições, o artista foi bastante claro ao dizer: “A razão pela qual eu estou pintando desta forma é que eu quero ser uma máquina, e sinto que qualquer coisa que eu faça, e faça maquinalmente, é aquilo que eu gostaria exatamente de fazer.”²¹³ (WARHOL *apud* GOLDSMITH, 2009, p. 45)

Certamente há na resposta de Warhol componentes biográficos que não serão objeto de análise aqui – a ambição do artista em tornar-se uma máquina, potencialmente esvaziada de humanidade, não pode ser devidamente apreciada neste momento. Contudo, a despeito das questões de foro íntimo, a articulação entre

213 “The reason I’m painting this way is that I want to be a machine, and I feel that whatever I do and do machine-like is what I want to do.”

processos repetitivos e processos de automatização, parece fornecer um excelente caminho a ser investigado. Destaco que Warhol, em diferentes ocasiões, insiste no fato de que a opção pela utilização de processos repetitivos, ao longo de toda sua carreira, esteve intimamente ligada aos processos técnicos envolvidos na fatura das obras. Para ele, tais processos de alguma forma poderiam ser tomados como fatores determinantes no desenvolvimento de sua poética, implicando um modo de funcionamento quase autônomo, ou automático.

Como resultado da força desta determinação técnica, à qual se soma o desejo do artista em repetir “como uma máquina”, emerge o estilo repetitivo. É o que também pode ser observado em Reich. Ainda que não tenham sido premeditadas nem intencionadas como em Warhol, as primeiras experiências com fita magnética de Reich denotam uma semelhante determinação técnica. Como o próprio artista revela, o efeito de defasagem produzido através da repetição dos *loops*, foi descoberto casualmente e, portanto, atribuído a uma potencialidade inscrita nas máquinas, bem como a seu desenvolvimento de maneira autônoma (MERTENS, 1994, p.105).

Em um certo sentido, se a adesão às determinações técnicas em ambos os casos acabou configurando uma determinada “estética da repetição”, por outro lado ela também resultou na ampliação de um estilo impessoal, objetivo ou, nos termos de Warhol, automático. Ao incorporar processos de repetição inscritos nos próprios meios técnicos e assumi-los como fatores determinantes nas obras, ambos os artistas acabaram por substituir as marcas da expressividade autoral pelo automatismo maquinal, consolidando a já mencionada dissolução do autor. Em ambos os casos, o apagamento do subjetividade em detrimento da incorporação de princípios mecânico-maquinais, acentuou o caráter impessoal e neutro das obras, pretendido por ambos. A voluntária dissolução do autor, pode ser apreciada não apenas na ausência de suas marcas na obra, mas também na extensão desta tendência à desintegração para o sujeito-espectador. Cada uma a seu modo, as obras de Reich e Warhol, e dos muitos outros artistas já mencionados, evocam esta dissolução do sujeito protagonista da experiência estética, rompendo os laços de identificação e referenciação do processo de significação, na direção da *coisa em si* - sendo ela o objeto, a forma, a matéria, etc. É este o aspecto que destacou Reich, ao refletir sobre suas composições repetitivas, tratando-as como uma espécie de “ritual particular, libertador e impessoal” capaz de fazer com que o espectador também seja dissolvido, dirigindo sua atenção não mais para *ele, ela, você ou eu*, mas para o interior do *isso*. (REICH apud WISNIK, 2017, p.198). Este parece também ter sido o juízo de Warhol ao ambicionar substituir seu gesto pelo gesto técnico, apagando as marcas de sua existência em favor de uma outra, neutra e impassível, forma de existir enquanto experiência estética.

Entretanto, a adoção do estilo neutro e impessoal não deve ser tomada como produto de uma mera substituição do artista pela máquina, numa lógica onde o autômato apenas executa o que já havia sido previsto pelo criador. De um ponto de vista mais radical, os artistas intencionaram incorporar (passivamente?) potencialidades inscritas nos meios técnicos que lhes escapava ao controle, a previsibilidade e o domínio. Ora, tal como gostaria de sugerir, uma destas potencialidades mais elementares

é a repetição, cujos efeitos já foram discutidos previamente. Nos casos avaliados, se há repetição, é por ocasião dos próprios meios técnicos e aparelhos envolvidos na fatura da obra, os quais exercem uma certa determinação, ou ainda, uma “pressão” no processo de criação. Evidentemente as obras não devem ser tomadas como resultado de uma técnica completamente autônoma. É sabido que o artista, em algum nível, direciona os processos repetitivos, mas pode-se supor que não se trate de um comportamento ativo, mas sim um posicionamento responsivo, reativo, como desdobramento de um vínculo prévio estabelecido com o meio. É este vínculo que direciona o controle do processo de criação para a técnica, fazendo com que o artista perca progressivamente seu poder em favor da emergência das potencialidades do meio, e consequentemente com que se abra a criação para o acaso e a indeterminação.

Neste sentido, o vínculo prévio estabelecido entre artista e meio (artista e técnica-máquina), não apenas concretiza a intenção do estilo impessoal do artista, mas também lhe permite incorporar²¹⁴ características fundamentais do meio, muitas sobre as quais não exerce controle, porquanto exibem uma tendência de funcionamento autônomo. A repetição parece ser a mais elementar delas. Sob um certo aspecto, a incorporação da repetição inscrita nos meios técnicos pelo criador/artista, configura aquela já indicada “compulsão” que caracterizou a “estética” repetitiva dos longos anos. A sensação que se tem ao avaliar as obras de Warhol ou Reich, tanto quanto em Rainer, Buren, Brecht, Baldessari, etc., é a existência de uma certa necessidade de repetição, força que impele o artista a aderir um comportamento inerente à técnica ou ao meio.

Poder-se-ia argumentar que esta necessidade de repetir provém da imersão dos artistas em uma cultura repetitiva, onde os meios de reprodutibilidade técnica desempenham um papel central na produção e criação de arte. Neste contexto, processos de repetição que já eram observados em diferentes áreas da produção cultural, tornaram-se ainda mais evidentes, denotando a transferência de modelos industriais para a criação artística, cujo melhor exemplo parece ser a ideia da produção em série tal como incorporada nas criações de Warhol, Reich, Rainer, Buren, Baldessari, e todos os outros artistas mencionados no *paideuma*.

Lida no devido contexto, a utilização da repetição pode ser compreendida como uma forma do artista não apenas incorporar os modos de produção em série, inumanos e automáticos dos bens de consumo, mas também de sintetizar os abalos emocionais diante das transformações sociais e uma espécie de gatilho diante da guerra. Especialmente no contexto norte-americano, este expediente pode ter deflagrado uma consciência em crise, um comportamento obsessivo que encontrou nos meios técnicos de reprodução de imagem e som uma câmara de eco, com a qual era possível fixar o estado de um corpo/cérebro abalado, instável, sujeito às obsessões que caracterizam o trauma e o recalque, liberando a energia irracional através da repetição.

214 Incorporar | v.tr. | v. Intr. | (latim *incorporo, -are*) 1. Dar corpo a; dar forma corpórea; misturar; reunir, juntar, ligar; incluir; 2. tomar ou formar corpo; formar parte. - É este sentido literal que gostaria de destacar no trabalho. A ideia de incluir no corpo físico, concreto e material, elementos ou procedimentos que são parte de outro corpo. O artista usa a máquina e o meio técnico como parte de seu próprio corpo.

Por outro lado, a necessidade de repetição por parte dos criadores poderia estar vinculada a algo mais profundo, mais complexo, concernente a um princípio inerente à natureza humana, inscrito no próprio aparelho psicofísico humano. Foi este o sentido descoberto por Freud (2010) em sua investigação sobre a compulsão de repetição. Como vimos, para o psicanalista, esta compulsão do sujeito em repetir palavras, ações e comportamentos estaria diretamente vinculada a um modo muito particular de funcionamento do inconsciente. Tal como estabelecido no *Para além do princípio de prazer*, a compulsão de repetição seria a tendência de “um conteúdo inconsciente e recalcado em irromper, insistentemente, à consciência seja pelos atos ou pela fala do sujeito, evidenciando um retorno do mesmo” (AZEVEDO, 2007, p.213). Este retorno repetitivo, na qualidade de fenômeno inconsciente, seria impositivo, determinante, inescapável, impossível de ser controlado ou dominado pelo sujeito e pela racionalidade. Caso fosse observado apenas em situações prazerosas, a compulsão de repetição estaria plenamente justificada. Contudo Freud notou que o retorno do mesmo tinha um campo de atuação muito mais amplo, para além do prazer. Eram frequentes as repetições de experiências desagradáveis, razão que levou o psicanalista a elaborar um novo princípio que não fosse orientado pelo prazer. Em resumo, a justificativa encontrada por ele foi associar a tendência psíquica de repetição, à tendência que todo organismo tem de morrer, compreendida por Freud como uma “necessidade de restauração de um estado anterior” (FREUD, 2010, p.228). Convém frisar que a perspectiva adotada pelo psicanalista é essencialmente biológica e que pressupõe a existência de um estado primordial de desorganização da matéria, no qual a vida orgânica é formada. A morte tratada neste sentido, nada mais seria do que o retorno de todo organismo vivo para este estado originário, primordial, inorgânico. À tendência que todo ser vivo tem de retornar para este estado, ou seja, para morrer, Freud chamou de *pulsão de morte*. Trata-se de um princípio irracional, inscrito na própria matéria da vida orgânica, que impõe implacavelmente um horizonte de auto-dissolução. Desde então, repetição e pulsão de morte foram tratados como parte de um mesmo fenômeno, tanto no nível psíquico quanto físico.

Na qualidade de tendência natural, inexorável e irracional, a pulsão de morte, ou a compulsão de repetição, denota uma espécie de funcionamento automático sobre o qual o sujeito não exerce nenhum controle. Como princípio autônomo, auto-governado, a compulsão remete aos mecanismos automatizados dos dispositivos de reprodução técnica por exemplo, que funcionam segundo um princípio muito elementar de maneira cega e insistente. Foi este aspecto que Lacan (1995) destacou, ao retornar às formulações da metapsicologia freudiana no Seminário 02. Para ele, a tendência do sujeito em repetir e retornar sempre a um mesmo conteúdo psíquico recalcado, revelava uma complexa cadeia de repetições que agia insistentemente, configurando algo como um “automatismo” no sentido mais preciso do termo. A este respeito o psicanalista esclarece:

A palavra automatismo ressoa em nós com toda uma ascendência neurológica. Não é assim que se deve entendê-la. Trata-se da compulsão à repetição, é por isso que acredito estar fazendo algo de concreto ao introduzir a noção de insistência. Este sistema tem algo do incomodativo. (LACAN, 1995, p. 82)

As argumentações de Lacan são na direção de que a compulsão de repetição deve ser tratada na chave do automatismo, de um princípio que, novamente, foge à racionalidade e ao controle do homem e age deliberada e insistentemente. Esta inevitabilidade da repetição, estaria inscrita no próprio aparelho psíquico do homem, ainda que Lacan enfatize menos os aspectos fisiológicos deste aparelho se comparado a Freud (GARCIA-ROZA, 1986, p. 43). O automatismo sugerido por ele refere-se, ao contrário, à rede de significantes e compreende uma cadeia de repetições que governa e conduz o sujeito no campo simbólico, de maneira completamente autônoma, ou seja, “independente de qualquer subjetividade” (LACAN, 1995, p.379). Apesar de reorientar a perspectiva de um corpo-máquina, a insistência de Lacan trata de algo análogo à pulsão de morte naquilo que indica acerca de um modo de existência do sujeito que está para além do consciente mas também do inconsciente, cuja essência localiza-se em sua característica inabalável de repetir constante e cegamente, tal qual uma máquina. Neste sentido, se há alguma coisa por detrás da “cantilena enjoadá” sobre a qual fala Lispector, não é exatamente uma coisa, mas uma força que a impele retornar ao mesmo, insistentemente, sem aparente controle nem fim. Estritamente falando, a “ladainha” não quer dizer nada - quer tão somente continuar repetindo.

De maneira geral, portanto, nota-se que a tendência ou necessidade ou compulsão à repetição, pode ser compreendida tanto no âmbito “maquinal” quanto “humano”. Ambos os casos escapam à racionalidade e subjetividade, definem-se como fenômenos para além da consciência e denotam uma ação impositiva, determinante, incontrolável. No âmbito humano, fica claro que esta tendência está inscrita no aparelho psicofísico do sujeito, ou seja, em seu corpo e mente – impelindo-o a repetir insistente e inevitavelmente, sob um princípio para além do prazer. De forma análoga, e por extensão, poder-se-ia pensar que no âmbito maquinal, uma mesma tendência encontra-se inscrita nos aparelhos mecânicos, que são impelidos a repetir igualmente, determinante e insistentemente.

Lido sob este raciocínio, o desejo de Warhol de ser uma máquina poderia ser interpretado como uma necessidade do artista em assumir concretamente uma tendência (compulsão) inerente a seu próprio aparelho psicofísico, qual seja, a de repetir insistentemente o mesmo. O que ele fez, tanto quanto fizeram outros como Reich, Rainer, Le Witt, Knowles, Martin, etc., foi empregar os meios técnicos para concretizar, reproduzir ou materializar esta compulsão – consolidando a chamada “estética da repetição”. O fato que torna a equação complexa é que os próprios meios técnicos têm a mesma tendência à repetição insistente do mesmo. O vínculo estabelecido entre artista e meio técnico, ativa a confluência entre ambas as compulsões e define o estilo impessoal, objetivo, neutro impresso nas obras. Elas são, neste sentido, o resultado da circulação de uma força, de um impulso, de algo que as impele a repetir. A experiência que decorre delas, por sua vez, é a reativação deste circuito – o espectador, que também compartilha da mesma tendência à repetição, encontra-se diante de uma situação de dissolução que coloca em risco a estabilidade do signo e do próprio sujeito, ao imergir numa zona autônoma, irracional, impessoal, imprevisível. A

considerar o grau, a frequência e a intensidade das repetições, o resultado da experiência com obras repetitivas pode ser fascinante tanto quanto incômodo.

* * *

Tal como gostaria de sugerir - e agora finalmente encaminhando a questão para o específico desta pesquisa - dentre todas as práticas artísticas que compõem o *paideuma*, o cinema experimental é aquela em que esta discussão sobre a repetição apresenta-se de forma mais contundente. De maneira muito particular, os chamados “filmes estruturais” representam para o cinema a consolidação desta “estética da repetição” e exemplificam como a compulsão de repetição se materializa e indica a agência de uma pulsão que concorre para dissolver o signo e o sujeito. O vínculo estabelecido com a máquina-cinema pelos artistas-cineastas deste sub-gênero, além de favorecer uma reflexão sobre a pertinência da repetição como um princípio comum ao sujeito tanto quanto ao meio técnico, permite que se experimente a compulsão de repetição sob variados aspectos. A obsessão pelo dispositivo levou estes artistas-cineastas a criarem obras que denotam a compulsão de repetição, e levam a apreciarmos seus aspectos paradoxais, inscritos em nosso corpo-mente tanto quanto na máquina-filme. Como veremos, existem casos que discutem estas relações destacando, ou isolando, partes ou etapas específicas do processo técnico de criação de filmes, demonstrando como em cada um deles também se encontra inscrita a repetição e como ela emerge insistente e inevitavelmente.

Antes de prosseguir nesta investigação, contudo, se faz necessário esclarecer alguns problemas conceituais e terminológicos. Já foi dito que o *paideuma* criado organiza-se em torno de uma compulsão de repetição, algo que força os artistas a criarem obras que exploram procedimentos repetitivos. Vimos ainda que a repetição pode aparecer como necessidade, mas também como desejo; e que Freud, ao colocá-la sob escrutínio, acabou desenvolvendo o conceito de pulsão. Note-se que desejo, pressão, impulso, compulsão, obsessão, força e pulsão circulam todos no mesmo campo semântico, ainda que não queiram comunicar precisamente os mesmo conceitos. Portanto, avaliemos dentro do vocabulário freudiano (porque dele dependem a maioria dos conceitos trabalhados) os melhores termos a fim de continuar na investigação, agora aplicada ao cinema.

Zwang, Drang, Trieb,

Iniciemos com a compulsão. Para Freud, este conceito aparece vinculado geralmente ao termo alemão *Zwang*. Em linhas gerais, esta palavra define o efeito que uma força externa exerce sobre um sujeito, impelindo-o a agir, querer ou pensar de uma determinada forma. Raramente utilizado como termo isolado no texto freudiano, a compulsão denota “uma coação irresistível provocada por algo que força para certa ação” , guardando também um sentido de necessidade, obrigação, constrangimento ou inibição

(HANNS, 1996, p.94). Freud utiliza este termo via de regra quando tratando de comportamentos humanos. Sob um determinado aspecto, há uma conotação conflitual implícita no termo, indicando um estranhamento que o sujeito tem em relação a esta força - o que sugere alguma forma de resistência de sua parte, ainda que a saiba ineficaz. Como indica Hanns (1996) o termo aparece mais frequentemente nos textos de Freud somado a um outro. É mais comum o psicanalista tratar de *Zwangsidee* (idéias fixas, ideias obsessivas), *Zwangneurose* (neurose obsessiva), *Zwangshandlungen* (ações compulsivas) e *Wiederholungszwang* (compulsão de repetição).

Embora seja predominantemente usada com o sentido de compulsão, *Zwang* pode também indicar obsessão, em alguns casos específicos. Neste caso, a obsessão denota uma sensação interior, uma vontade incontrolável geralmente associada a um objeto ou pensamento que resulta também em ações ou comportamentos que o sujeito se vê incapaz de administrar racionalmente. Especialmente em português, a obsessão denota algum tipo de repetição, insistência, persistência incontrolável ou incontornável, sentida pelo sujeito internamente. Neste sentido, pode indicar uma espécie de compulsão interna – ainda que o próprio Freud estabelece que “toda compulsão (*Zwang*) interna que se faz sentir no desenvolvimento dos seres humanos foi originalmente – isto é, na história da humanidade – apenas compulsão externa”.

Para denotar uma força ou ímpeto geralmente vinculado à dimensão física e concreta, Freud utiliza o termo *Drang*. Geralmente traduzido por “pressão” a palavra abrange tanto o sentido de necessidade, como algo de ordem mais fisiológica; mas também de ânsia, como algo relativo à volição. Há casos em que *Drang* pode ser trocada por *Druck* – ambas sugerem pressão física, sendo que a primeira indica o resultado da pressão, e a segunda, a própria força que pressiona. Em várias circunstâncias, como aponta Hanns (1996, p. 325) Freud associa o termo a um tipo de energia que pode ser acumulada, aumentando em potência, como a pressão para urinar. O aumento da pressão conseqüentemente aumenta o ímpeto para “livrar-se do aperto” sentido pelo sujeito. Este sentido forte, de ímpeto brusco e potente de “pressão” é o mesmo associado ao clichê do Romantismo alemão *Sturm und Drang* (Ímpeto-Tempestade). Neste caso, a pressão pode também indicar um impulso, força de propulsão que ao se acumular, irrompe numa descarga irrefreável. A pressão mantém o mesmo sentido de obrigatoriedade da compulsão, mas “descreve algo intermediário entre a vontade e a necessidade”, ou seja, não estabelece nenhuma diferença entre ambas, denotando uma neutralidade comum a sistemas mecânicos, por exemplo (HANNS, 1996, p.327). Enquanto *Zwang* denota o efeito da imposição ou força, *Drang* geralmente designa o impulso, ou a própria força.

Por fim, a pulsão. Este parece ser o termo mais complexo e controverso de Freud, considerando que o conceito que veicula aponta para diferentes sentidos ao longo de sua obra, o que tem dificultado em muito sua tradução para outras línguas, como o português (TAVARES, 2011, p.382). O termo em alemão utilizado por Freud é *Trieb*, e em geral designa uma força mais profunda, complexa e primordial do que àquela associada aos termos anteriores. Kaufmann (1996) destaca que existem componentes variados dentro deste complexo conceito aprimorado por Freud, dentre os quais destaca-se a matriz energética. É comum o uso de *Trieb* denotando uma energia que atua dentro sujeito, regulando seu comportamento, pensamentos e

vontades. Neste sentido, guarda uma conotação menos restritiva, indicando um aspecto potencial, geralmente envolvendo um movimento com direção definida. Como indica Hanns (1996, p. 338) o uso que Freud faz de *Trieb* congrega três sentidos que vão do mais geral ao particular: um primeiro que trata de um princípio que rege todos os seres vivos, colocando-os em ação; um segundo que circula fisiologicamente no corpo, como se partisse de dentro do organismo dos seres; e um terceiro que se manifesta “para” o sujeito, concebido como se constituísse um imperativo particular e pessoal, ou àquilo que convencionalmente chamamos por “vontade”. Apesar de ter um sentido análogo ao *Zwang*, *Trieb* aparece mais regularmente como termo simples (não composto), e seu uso na língua alemã é bastante amplo – via de regra indica um comportamento animal e orgânico, mas pode também denotar a ação de fenômenos naturais. Neste aspecto, é comum a pulsão ser utilizada como sinônimo de instinto, tanto no vocabulário da psicanálise quanto da psiquiatria – *Trieb* (pulsão) e *Instinkt* (instinto) são usados por Freud muitas vezes como equivalentes. Todavia, este juízo não deve associar pulsão ao que em português denominamos genericamente por intuição, inclinação, ou algo inato. Trata-se de um conceito que privilegia os aspectos físicos e biológicos, ainda que relativos ao psiquismo – sua essência é essencialmente inconsciente – e que tem um *telos* específico e definido (KAUFMANN, 1996, p.265).

A pulsão da qual fala Freud, na maioria dos casos, tem conotações energéticas e motoras (impulso, propulsão, empuxo, força, etc.) capazes de colocar um determinado organismo em movimento – como o crescimento de uma planta, o “instinto” sexual, etc. (FREUD, 2010, p. 202) Destaco o fato de que este conceito explorado na obra freudiana detém um origem imprecisa, imemoriável, irrecuperável – é algo que provido de gênese que, no entanto, é imprecisa ou inefável. O caso da pulsão de morte à luz da compulsão de repetição exemplifica isso – ali, a repetição é lida como retorno (ou potencial retorno) a um estado originário, mas que não se pode precisar, descreve, delimitar e sequer analisar. Este pode ser um dos aspectos pelos quais a pulsão ainda é considerada um dos termos mais controversos da psicanálise, deixado em aberto conscientemente pelo próprio Freud até seus últimos escritos. Um aspecto curioso desta “abertura” do conceito, diz respeito ao modo pelo qual o psicanalista visou conciliar, através dele, o dualismo corpo-mente, material-imaterial, concreto-abstrato, etc. A pulsão, como abrigo do paradoxo, é compreendida como um conceito de interface, como o próprio Freud sugere em *O Instinto e seus destinos* (1915):

o “instinto” nos aparece como um conceito-limite entre o somático e o psíquico, como o representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo e que atingem a alma, como uma medida do trabalho imposto à psique por sua ligação com o corpo. (FREUD, 2013, p.42)

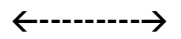
A importância deste conceito para a teoria psicanalítica é imensa, mas uma das suas grandes dificuldades é ele estar diretamente associado à questões que estão para além do próprio saber científico e que se permitem alçar um vôo arriscado sob o completo desconhecido, tal como parece ser a metapsicologia. Como o próprio termo sugere, embora tenha sido desenvolvida no contexto da análise

clínica, a pulsão tem certamente um campo de atuação conceitual muito mais amplo, e Freud demonstrou isso aplicando-a em diferentes contextos durante a fase final de sua produção. Esta uma das razões pelas quais gostaria também de empreender um exercício análogo (copiar o voo arriscado) sugerindo a pulsão (*Trieb*), a compulsão (*Zwang*) e a pressão (*Drang*) como contrapesos teóricos para pensar a repetição dentro do contexto das artes e, em especial, no cinema – ciente dos riscos que estratégias como esta assumem. Todavia, é necessário testar e falhar, para que se construa algo de útil à uma experiência que, como já destacado, pode ser fascinante e incômoda, paradoxalmente.

De forma bastante esquemática e simples, o que desejo propor é que parece haver inscrito nos aparelhos técnicos utilizados na criação de arte, uma tendência à repetição – a ela sugiro associar *Drang*, no sentido de uma pressão ou força cujo funcionamento é determinante e automático. Concorrente a esta força, há também um impulso análogo no artista que o impele a repetir. Esta tendência natural inscrita no aparelho biopsíquico do sujeito, sugiro associar à *Zwang*, como compulsão de repetição. Como já assinalado, a complexidade da equação entre as duas tendências de repetir, se dá pelo fato de que elas se complementam e se confundem – o artista é impelido a repetir a repetição que pressiona a máquina. O produto desta confusa complementaridade pode ser avaliado à luz da pulsão, *Trieb*. Este é o conceito que congrega ambas as tendências de repetição, tanto quanto àquela que o espectador também traz consigo quando diante da obra.

Do ponto de vista geral, portanto, a “estética da repetição” tal como desenvolvida ao longo dos anos 1960 e 1970, pode ser apreciada como um produto desta intersecção de compulsões e pressões. Como manifestação cultural de uma época, a tendência de repetir insistentemente as mesmas imagens, sons, gestos e formas, poderia ser considerada como a problematização concreta de uma pulsão cuja origem permanece desconhecida, embora percebida no limite do somático e do psíquico. Mas aquém da metapsicologia, contudo, a problematização da pulsão tem raízes lançadas nas possibilidades e determinações dos aparelhos e meios técnicos. Tal como gostaria de propor, a compulsão de repetição pode ser lida conjuntamente com uma espécie de obsessão dos artistas por estes aparelhos e meios - o *paideuma* pode comprová-lo. Esta obsessão pela máquina é particularmente evidente no caso do cinema, e em especial, no caso do cinema estrutural. Os filmes deste “sub-gênero” do cinema experimental fundamentam a obsessão pelo meio técnico, exemplificando como o dispositivo pode tornar-se o próprio conteúdo da investigação artística que, como acredito, é estruturada através da repetição. O uso deste expediente – na qualidade de forma privilegiada da investigação do dispositivo - por sua vez, é justamente o testemunho concreto da intersecção entre compulsões e pressões, entre o artista e a máquina. É à luz destas fusões, incorporações e intersecções que devemos avançar na pesquisa, sempre atentos à primazia dos filmes e das experiências que sugerem.

CAPÍTULO 03



Capítulo 3 – *Back and Forth* (1969)

Iniciemos com um primeiro caso de repetição de filme estrutural. Trata-se do filme de Michael Snow, *Back and forth*, realizado entre 1968 e 1969. O itinerário do percurso será guiado pela tentativa de identificar o que se repete, como se repete, como a repetição afeta sua recepção, as possíveis causas pelas quais repete-se e finalmente o que me sugere o que no filme repete. Antes de encaminhar a discussão destas indagações, convém antes fazer uma descrição do filme e de seu autor, a fim de que eles falem por si mesmos.

3.1. O Filme: Descrição do Filme

3.1.1. *Back and forth*

O filme começa – a imagem apresenta a parte externa e térrea de um prédio, com um enquadramento diagonal, onde se vê o prédio a partir de um ângulo de aproximadamente 45° para a direita. Há um homem que entra em quadro, e se desloca da direita para esquerda cruzando a composição. Ele caminha, trajando uma espécie de uniforme de inspetor escolar, acompanhando a lateral do prédio. O enquadramento segue o trajeto do homem, saindo da posição de 45° passando por 90° (perpendicular ao prédio) e chegando a 135°. Neste ângulo, o enquadramento é fixado por alguns segundos, o homem segue seu curso e sai de quadro. Então, inicia-se um trajeto reverso – voltamos à posição inicial, repetindo o mesmo movimento panorâmico ao contrário, ou seja, da esquerda para a direita. Contudo, desta vez não há mais nenhuma ação a ser acompanhada ou registrada. Este movimento é repetido de forma idêntica por mais três vezes, a uma velocidade média. Durante o vai-e-vem é possível identificar elementos básicos da arquitetura igualmente básica do prédio – as paredes são escuras, chapiscadas, e existem dois módulos de janelas colocados a cerca de 1,2m de altura. Cada módulo comporta dois pares de janela, que são adornados por uma moldura externa branca. É dia e a luminosidade é grande, e permite apreciar todo o quadro sem grandes dificuldades. Após estas quatro repetições do mesmo movimento, a sequência é interrompida e a tela fica branca, por cerca de três segundos. O quadro que aparece, após a tela branca, é algo que parece ser a parte interna do prédio. Trata-se de uma sala de aula, da qual vejo inicialmente uma parte da lousa no canto esquerdo, a porta de entrada no meio do quadro, e a parede lateral do meio do quadro até o limite direito do enquadramento. Esta parede tem duas janelas, que provavelmente correspondem àquelas vistas do lado de fora. O quadro tem um ponto de fuga centralizado, que corresponde ao canto formado por duas paredes: à esquerda a parede que abriga a lousa e a porta de entrada, e à direita que abriga as janelas. As duas paredes, portanto, formam um V invertido cujo centro encontra-se centralizado. Este canto está relativamente afastado e é possível ver o teto da sala que preenche a porção superior do quadro, e o chão que ocupa a parte inferior. No teto há luminárias de lâmpadas fluorescentes distribuídas entre uma viga estrutural que atravessa o quadro da direita para a esquerda. No chão, carteiras escolares com apoio lateral de escrever formam fileiras alinhadas na direção da parede esquerda, ou seja, voltadas para a lousa.

Contudo, este quadro não é estático. Tão logo percebo que se trata de uma sala de aula, ele começa a mudar, deslocando-se para a direita num movimento panorâmico, ou seja, mantendo-se o mesmo eixo e rotacionando-o para a direita. No percurso de rotação, a porção lateral da sala de aula vai sendo revelada, e com ela a parede da direita. A sala está vazia – é o que mostra este movimento panorâmico, que evoca o movimento igualmente panorâmico que vimos do lado de fora. O percurso panorâmico chega até o fundo da sala e o quadro é então fixado, alinhado a 90° com a parede, ou seja, registrando-a frontalmente. Na parte superior esquerda do quadro há mais um módulo de janelas duplas. A luz do exterior invade a sala e a ilumina revelando as carteiras e parte do fundo da sala, à direita do quadro. Esta porção encontra-se escurecida, o que leva a crer que trata-se realmente do fundo da sala divisado por uma parede com a qual a parede das janelas forma um ângulo reto. Este novo canto formado entre duas paredes não pode ser visualizado completamente devido à escuridão, mas apenas intuído que exista e esteja alinhado com o limite direito do enquadramento. A parede em frente (das janelas) é branca, lisa, e parece estar a aproximadamente dois metros de distância, o que impede a visualização do teto da sala e também do chão, cujo limite está indicado por uma espécie de rodapé que acompanha a parede até o fim, formando uma linha horizontal que cruza o quadro.

Este “segundo” quadro, dura pouco e tão logo é estabilizado, inicia-se um novo movimento panorâmico que basicamente repete inversamente o movimento anterior. Agora da esquerda para a direita, a panorâmica revela exatamente a mesma porção da sala já vista, e termina no mesmo enquadramento inicial. Ao chegar neste enquadramento inicial, há uma pequeníssima pausa que é sucedida com a execução novamente de uma panorâmica para a esquerda, ao final da qual é executado de volta a panorâmica para a direita. Os próximos minutos do filme se desdobram neste esquema de “vai-e-vem” – da esquerda para a direita e da direita para a esquerda, repetidamente. Não há nenhuma mudança neste comportamento durante cerca de 6 minutos, após os quais é possível identificar a presença de alguém do lado de fora da janela – há alguém limpando o módulo das janelas da parte de trás da sala. Ele parece estar utilizando algum pano para limpar os vidros, mas é difícil precisar porque apesar de sua presença, o movimento continua, impassível, indo e vindo. É verdade que nota-se uma certa desaceleração na medida em que a pessoa é visualizada. O movimento torna-se mais lento e permite identificar melhor a ação de limpeza. A velocidade diminui, outras ações começam a se desenrolar e novos “personagens” aparecem, enquanto outros desaparecem. Após a pessoa da limpeza desaparecer, surge uma outra dentro da sala (um homem?) que varre o chão, indo da direita para a esquerda da sala - do fundo para a frente. O vai-e-vem do movimento permite que se veja apenas partes de seu movimento retilíneo em direção à porta, pela qual ela vai embora. A velocidade diminui mais ainda, e surgem duas mulheres sentadas nas carteiras da fileira de frente. A iluminação natural impede que sejam vistas completamente. Suas silhuetas sugerem que estejam conversando, ou algo do tipo, bem discreto. Elas permanecem ali, o vai-e-vem continua e revela no fundo da sala a presença de uma mulher de vestido e um homem, posicionados um de frente para o outro, num alinhamento mais ou menos a 45° da parede lateral da sala. Eles jogam uma pequena bola um para o outro,

como uma brincadeira de criança, repetidamente. Neste ponto, as pessoas sentadas nas carteiras da frente já desapareceram. O movimento panorâmico é lento e permite que se veja o casal brincando por cerca de três vezes, após as quais, subitamente, desaparecem. Este “desaparecimento” é bastante simples – eles simplesmente somem da imagem como num piscar de olhos. A regularidade da direção e da velocidade do movimento, tanto quanto a manutenção das condições de iluminação, garantem que esse efeito de “desaparecimento” seja efetivado com sucesso. Após alguns outros vai-e-vem com a sala vazia (neste ponto já se passaram aproximadamente 9 minutos de filme) é possível ver, através da porta aberta, um carro lá do lado de fora, deslocando-se da esquerda para a direita. Quando o movimento volta para o fundo da sala, nota-se a presença de uma mulher, apoiada na janela, lendo um livro. A velocidade é lenta, o vai-e-vem continua e na segunda vez que se vê a mulher, ela desaparece, novamente no mesmo efeito de “um piscar de olhos”. Este efeito é aplicado novamente, quando, após uns dois minutos com a sala vazia, a mesma mulher aparece em posição e ação idênticas, mas posicionada na janela da entrada, e com a porta fechada. O movimento não pára um momento sequer, por mais lento que seja, e na segunda vez que visualizamos a cena da mulher leitora, um homem entra pela porta e, caminhando em sua direção, lhe beija. O beijo dura alguns vai-e-vem, e o casal desaparece da cena, deixando a porta aberta. Uma figura feminina cruza o quadro, do lado de fora – vê-se através das janelas de vidro. A velocidade se mantém constante e o movimento também. Por volta do décimo segundo minuto de filme, uma garota surge sentada na última carteira do fundo. Ela parece estar conversando com um rapaz cuja presença é indicada unicamente pela voz – ele deve estar posicionado fora do quadro. Eles conversam mas é difícil de entendê-los adequadamente. Há um ruído intermitente e regular que impede de identificar com precisão o que estão falando. Este ruído aliás mantém-se constante deste o primeiro plano do filme. Trata-se de um som complexo composto aparentemente por duas principais fontes sonoras: uma mais aguda, que soa como a sequência contínua e regular de pequenos estalos, e outra um pouco mais grave, que indica o fim de cada movimento panorâmico, para lá ou para cá. Em outras palavras, este segundo som é percutido quando o giro termina, demarcando o limite do enquadramento e o início de um novo movimento contrário – remetendo a um relógio de pêndulo, cujo *tic-tac* soa regular, contínuo e repetitivo. A soma destes dois sons gera um ruído de intensidade moderada que impede, por exemplo, que o diálogo mencionado seja identificado com precisão. Desta conversa apenas algumas palavras chave como “*back and forth*” ou “*action and reaction*” podem ser claramente ouvidas, indicando possivelmente um comentário análogo ao que está sendo exibido. O diálogo acaba, a velocidade do movimento é bastante lenta, e após mais dois minutos de idas-e-vindas com a sala vazia, as carteiras surgem completamente ocupadas por alunos assistindo a uma aula. O professor escreveu algumas coisas no quadro, mas são ilegíveis. A cena dura pouco, e alunos e professor desaparecem no mesmo efeito de “piscada”. O ruído fica mais lento, e o movimento também.

Novas cenas aparecem e desaparecem: um homem cruzando o quadro pelo lado de fora; um pequeno grupo de alunos reunidos nas carteiras da frente; um grupo de pessoas aglomeradas no fundo da sala. Esta última cena, que dura mais do que as anteriores (aproximadamente dois minutos e meio), traz o

grupo de pessoas de pé, discutindo, conversando, rindo e brigando. Há uma tentativa de luta, tipo boxe, no primeiro plano, protagonizada por dois homens – um careca e outro de barba. Eles trocam alguns golpes, mas nada muito sério. Provavelmente estão brincando – pela interação do pessoal ao redor não acreditamos que era uma briga séria. De súbito, os personagens desaparecem, a sala fica vazia e a velocidade do ruído e do movimento começa a aumentar. Numa crescente velocidade, o movimento é repetido cada vez mais intenso. A distância entre os estalos diminui e a imagem começa a ficar borrada, perdendo identificação – em altíssima velocidade é difícil identificar qualquer coisa a não ser rastros de luz vindos de fora e que atravessam as janelas e portas. O movimento frenético dura cerca de quinze minutos, ininterrupto e repetido. O ruído perde seu aspecto de relógio e passa a soar como uma máquina de costura, ou motor de corda – acelerado, trêmulo e constante.



Fotogramas de "Back and Forth" (1969) - Michael Snow

Transcorridos 34 minutos de filme, após os quinze de frenética panorâmica horizontal, bruscamente um novo movimento é instalado: a varredura agora é vertical, a uma velocidade altíssima, seguindo a mesma lógica anterior, qual seja, delimitada por enquadramentos inicial e final que se repetem regularmente. O vai-e-vem vertical permite ver apenas algumas formas geométricas quando o quadro atinge o ponto mais baixo e o ponto mais alto. O espaço entre ambos é preenchido por riscos e colunas verticais luminosas. Após aproximadamente cinco minutos, a velocidade começa a diminuir e com isso é possível identificar melhor o que está sendo efetivamente enquadrado: trata-se de uma das quatro janelas da parede lateral. Ela está enquadrada frontalmente ocupando quase todo o espaço horizontal do quadro. O movimento panorâmico de *tilt*, para cima e para baixo, revela no ponto superior o teto da sala e parte de uma luminária fluorescente; no ponto inferior, formas retangulares formadas por luz e sombra, possivelmente em virtude da luz externa que atravessa a janela e incide sobre o piso. A velocidade diminui muito, e aos 39 minutos de filme um policial aparece na janela. Ele olha para dentro da sala, o movimento continua repetido, e após cerca de outros dez vai-e-vem, ele desaparece. O ritmo é agora lentíssimo, e não há mais nenhuma atividade, nem dentro nem fora da sala. Ainda é dia, vê-se árvores do lado de fora e, ao atingir o ponto mais baixo, o filme aparentemente acaba. Surge uma cartela de créditos com informações sobre a equipe, personagens, equipamentos e locações utilizadas. As informações são escritas à mão num fundo verde, possivelmente a lousa da sala. Após cerca de um minuto de créditos finais, contudo, a panorâmica horizontal volta a aparecer, mas agora sobreposta com em três trechos distintos do filme. A imagem é confusa. O procedimento de sobreposição visual soma o brilho das imagens, tornando a luminosidade muito intensa e dificultando a identificação dos eventos que aparecem em cada uma dos trechos. Eles são uns mais lentos outros mais velozes, e sua fusão resulta numa imagem múltipla na qual movimentos repetidos de vai-e-vem se conjugam. Há uma semelhança com um labirinto móvel de espelhos e vidros. Após cerca de quatro minutos, soma-se também as panorâmicas verticais e a imagem é cada vez mais confusa. A velocidade aumenta, atinge seu grau máximo horizontal e verticalmente, criando uma textura de rastros luminosos ortogonais. Neste ponto o ruído maquínico que se ouvia desde quando os créditos finais acabam, é reduzido até desaparecer, e a imagem abstrata em alta velocidade, após aproximadamente um minuto e meio, chega ao fim. O filme acaba.

Primeiras impressões

As primeiras impressões ao assistir ←---→ são curiosas: ao mesmo tempo que o filme parece uma experiência formalista e rigorosa, portanto aparenta ser sistematicamente planejada; ele também se revela uma frugal vivência de pequenos eventos narrativos aparentemente desconexos e triviais, cheia de irregularidades e assimetrias. Do ponto de vista da recepção, diria que ele evoca um estado de presença pura, como se convocasse sem reservas o espectador para colocar-se no centro da experiência, quando não para “protagonizá-la” num *hic et nunc* sem grandes desenvolvimentos mas cheio de fruição. Mais do que ver o filme, tenho a impressão de ser ou estar *nele*. Não parece haver momentos em que me distancio para avaliar sobre este ou aquele evento, sobre esta ou aquela aparição. As coisas aparecem, desaparecem num fluxo contínuo temporal, sem grande apelo à memória nem à consciência. Trata-se de um filme de percepção onde o tempo é, ao menos até os créditos finais, sempre assumidamente presente. Neste sentido, há um claro endereçamento às sensações e percepções de quem o assiste, e isso não no nível conceitual ou dramático, mas sobretudo no nível físico. Tal impressão possivelmente deriva do fato de que o filme é basicamente um exercício de manipulação da câmera, ou seja, do modo através do qual uma imagem é produzida ou captada, deflagrando sua natureza ontológica tal como o “ponto de vista” através do qual uma realidade pictórica é formada. Se há um “protagonista” neste filme - que se assume historicamente formal e experimental, portanto para além dos limites do cinema narrativo convencional - ele é a câmera. Esta câmera móvel, monocular, à meia altura, à qual sou magneticamente atraído, vincula visão e presença sem restrições, sem anteparos, sem mediações. É a câmera que organiza a experiência de ver e estar, apresentando um comportamento, acima de tudo, definido pela repetição. As varreduras horizontais e verticais são, em certo sentido, o conteúdo manifesto da forma inscrita no dispositivo que informa o filme, e todos os pequenos eventos que diante dela se desenrolam, são elementos apresentados a fim de que o funcionamento deste dispositivo torne-se mais evidente, menos transparente.

Tal funcionamento é essencialmente o modo como a câmera se comporta - e já é possível arriscar alguma coisa sobre isso. Este comportamento repetitivo não é monótono, mas dinâmico. As alterações de velocidade reforçadas pelo ruído intermitente oferecem uma experiência visual rica, que constrói e desconstrói o espaço, ou ainda, a sala de aula. Estes dois aspectos estão intimamente associados à velocidade das repetições, que encaminham uma experiência de maior ou menor abstração. O percurso que é oferecido, neste sentido, é a transformação de algo que é reconhecível (figurativo, representação, mimese) e vai se tornando cada vez menos reconhecível (abstrato, não-representativo), ao ponto de tornar-se pura luz, ou pura superfície iluminada (a tela do cinema, o monitor da televisão, a tela do computador, etc.)

Contudo a trajetória não termina nas nuvens da abstração, ela volta para o ponto inicial e devolve um mundo reconhecível, organizado e relativamente estável. Esta trajetória dinâmica, ou cinética, é bastante familiar àquele tipo de experiência que se tem quando diante daqueles brinquedos de parques de diversão, onde somos jogados pra lá e pra cá. O percurso, na maioria deles, é estruturalmente o mesmo: começa lento, acelera até uma velocidade máxima; ali permanece durante um tempo; finalmente desacelera

até parar. É verdade que a experiência física do brinquedo não é exclusivamente visual e sonora, tal como no filme – há muitos outros componentes envolvidos, sobretudo fatores de propriocepção, equilíbrio, força centrífuga e centrípeta, etc. Mas ainda assim, a relação entre o divertimento e a modulação de velocidades que opera em ambos, permite associá-los como experiências viabilizadas pela articulação entre repetição e prazer, não sem atravessar limites (físicos ou perceptivos) que causam uma certa “exaustão” – tolerável, é verdade, mas que enseja um leve desconforto, pressionando vertigem ao corpo. Diante de tudo isso, resta uma questão: porque me atraiu este movimento repetitivo? Porque, para além da atenção, ele convoca a permanecer na experiência, ainda que exaustiva às vezes? O que há neste filme que, repetindo, engaja meu sistema psíquico e corporal? Porque há prazer de ver o que se repete – ou seria prazer de ver repetir?

Estas são meras impressões e, como tais, não possuem grande valor a não ser como simples registro do contato com o filme, destaques daquilo que ele provoca, evoca e afeta. Contudo, são estas impressões que semeiam algumas hipóteses iniciais: *Back and forth* pode ser tomado como um exercício de percepção fundamentado na repetição; tal exercício é experimentado na modalidade da exaustão e encaminhado formalmente pela exploração de três componentes: a modulação da velocidade, a descontinuidade temporal e a continuidade espacial. Mas para que tais hipóteses sejam melhor avaliadas, convém que apreciemos aspectos contextuais da criação e feitura do filme, passando para uma breve análise de seus aspectos composicionais e finalmente indicando possíveis apontamentos teóricos e críticos com as quais suas problemáticas se relacionam e colidem.

3.1.2 *Michael Snow vai-e-vem*

Os dados técnicos da feitura de $\leftarrow\rightarrow$ estão literalmente impressos no próprio filme. A cartela final indica que ele foi realizado em Madison (New Jersey, Estados Unidos), durante Julho de 1968 e Janeiro de 1969; filmado em 16mm colorido (Ecktachrome 7257) com uma Bolex H16 e com lente Kinotar 12.7mm, sonoro – montado e sonorizado em Nova Iorque. Em entrevista a Joe Medjuck em 1971, Michael Snow (1994, p.65-69) relembra que fora convidado para participar de um seminário de cerca de um mês na Fairleigh Dickinson University, em Madison no verão de 1968, no qual participaram também o compositor Max Neuhaus, o artista Allan Kaprow e o poeta Emmett Williams, dentre outros críticos, artistas, músicos, etc. que participaram como personagens ou figurantes do filme²¹⁵. Ele então aproveitou a ocasião para realizar este filme como parte de um projeto maior que vinha sendo desenvolvido a partir de filmes anteriores. Tal como ele indica, este projeto definiu-se por seu crescente desejo em explorar o que, em seu entender, constituía “o vocabulário básico” do cinema, a saber: movimentos de câmera, processos de revelação e impressão fotoquímica, articulação entre som e imagem, etc. A primeira parte deste projeto constitui o que alguns (MICHELSON, 1971; FARBER, 1970; DOWSKIN, 1975) consideram ser uma espécie de trilogia que materializa a pesquisa do artista sobre a câmera, e as possibilidades de captação que ela possibilita, enfatizando sua existência como uma entidade concreta, singular e expressiva a ser explorada sistemática e formalmente. Sob um certo aspecto, este tipo de abordagem “minimalista” que enfatizava aspectos materiais do aparelho cinematográfico, estava em ressonância com sua prática como artista visual e alinhado com o que outros artistas trabalhavam paralelamente em outros meios e materiais naquele mesmo contexto, como já vimos no capítulo anterior.

Além de $\leftarrow\rightarrow$, fazem parte da trilogia *Wavelength* (1967) e *La Region Centrale* (1971) – filmes que considerados marcos fundamentais no campo do cinema experimental. O primeiro deles, *Wavelength* (1967) cuja fortuna crítica e analítica é muitíssimo expressiva, poderia ser resumido como um “longo zoom” de cerca de 40 minutos de duração, que atravessa uma sala com uma câmera fixa. O filme começa em um plano geral e termina em um super-close. A trajetória aparentemente “contínua” do macro ao micro, é acompanhada por um *glosando* eletrônico que começa em 50 ciclos e termina em 12 mil ciclos por segundo. A equivalência entre o *zoom in* e o crescente aumento de *Pitch*, é temperada por pequenos eventos “dramáticos” que se desenrolam na sala e por intervenções com filtros coloridos em frente a câmera (DOWSKIN, 1975, p.111). O resultado deste trabalho foi imediatamente reconhecido por seus pares e pela comunidade internacional de cinema experimental, premiado na quarta edição do festival de Knokke Le Zoute em 1967. Snow considerou este filme, uma espécie de meditação metafísica sobre o tempo e a luz, através do isolamento de técnicas de captação – no caso, o zoom.

O outro filme, *La Region Centrale* (1971) é o que finaliza a trilogia, concluindo de maneira “épica” seus estudos sobre a captação fotomecânica. Para Max Knowles (SNOW, 1994, p.65) este “monumento” do

215 Dentre os presentes, encontram-se: Joyce Wieland, Luis Camnitzer, Nancy Graves, Richard Serra, John Giorno, Alison Knowles, Jud Yakult, alunos do Programa *H.E.P.*, entre outros. Grande parte destas pessoas fez parte do circuito das artes de Nova Iorque, do qual Snow também participou ativamente durante as décadas de 1960 e 1970.

cinema experimental, que tem suscitado outro volume impressionante de análises desde seu lançamento, constitui-se como um “filme-paisagem” feito em uma remota localização do norte canadense, executado a partir de uma máquina construída especialmente para a feitura do filme. Em resumo, trata-se de um braço mecânico articulado e motorizado, que permitiu a captação de imagens em todas as direções possíveis, 360 graus. Posicionada em cima de uma montanha e na extremidade do braço mecânico, a câmera girou em três eixos e em todas as direções, registrando a paisagem durante cerca de quatro horas, auxiliada pelo acionamento remoto desenvolvido por Snow em conjunto com Pierre Abbeoos (engenheiro mecatrônico). Como sugere Annette Michelson (2019, p.84-85) o resultado é um filme absolutamente inovador, que coloca a câmera-olho-sujeito como protagonista do filme e encaminha uma experiência limítrofe do assujeitamento, onde um olho sem corpo flutua no espaço, varrendo o mundo natural alheio à presença e ação humana, revelando suas intenções metafísicas e transcendentais. Como o próprio Snow disse, neste filme “eventualmente não há gravidade. O filme é uma fita cósmica (*cosmic strip*).” (SNOW, 1994, p.58)

É no meio destes dois filmes que \leftrightarrow se encontra - tanto do ponto de vista cronológico quanto estrutural. Como Snow coloca, a realização de *Wavelength* abriu um vasto campo de possibilidades para explorar a câmera como aparelho central (literalmente) da experiência fílmica, e foi partindo daí que ele então debruçou-se sobre os movimentos repetitivos de câmera.

After finishing *Wavelength*, which is in its entirety a single camera movement (a zoom), I realized that the movement of the camera as a separate expressive entity in film is completely unexplored. In 1967 I made diagrams and wrote plans for sets of possible camera movements and made a short film (Standard Time, 8 minutes) as a first investigation of the effects of a particular set of repeated camera movements. After that I started on ideas for a longer film using a repeated scanning back-and-forth pan and a repeated up-and-down pan as the only camera movements.²¹⁶ (SNOW, 1994, p. 53)

Como uma espécie de “balão de ensaio”, *Standard Time* (1968) foi concebido como um teste inicial para experimentar com a repetição de movimentos de varredura horizontal²¹⁷. O filme é uma sequência contínua de panorâmicas circulares a partir de um ponto fixo. Centralizada no apartamento de Snow em Nova Iorque, a câmera gira a uma velocidade média e permite “mapear” o cenário doméstico do artista – pia cheia de louças, estante de livros, guarda-roupas, cadeiras, janela, televisão e rádio. Este pequeno espaço é repetidamente registrado com o mesmo movimento horizontal circular que, segundo Snow, sugeria uma curiosa experiência visual para o espectador estimulando-o em níveis psicofisiológicos.

216 “Depois de ter terminado *Wavelength*, que é composto de um único movimento de câmera (um zoom), eu percebi que o movimento de câmera como uma entidade expressiva separada em filmes era completamente inexplorado. Em 1967 eu fiz diagramas e escrevi diversos planos para conjuntos de movimentos de câmera possíveis e fiz um curta (*Standard Time*, 8 minutos) como uma primeira investigação dos efeitos de um conjunto de movimentos de câmera específicos. Depois dele, eu comecei a trabalhar em ideias para um filme mais longo usando panorâmicas repetidas para frente e pra trás e panorâmicas pra cima e pra baixo como os únicos movimentos de câmera” (tradução nossa)

217 Max Knowles descreve o filme: “*Standard Time is the DNA of two subsequent major works: \leftrightarrow (1968-69) and La Region Centrale (1970). Amongst the many satisfactions of this film are the pulsing fluctuating audibility of the sound [a radio talk program about dance], creating an aural sense of near and far that turns against and with the visual near and far of the continuous circular pans [sometimes back and forth, sometimes up and down] imaging the Snows’ loft home and its domestic paraphernalia.*” (KNOWLES in SNOW, 1994, p.63)

Standard Time had the germ of the idea. When I saw what happened with the continuous circular, horizontal pans I realized there was a lot to be done with it. If properly orchestrated it can do some powerful physical-psychic things. It can really move you around [...] If you become completely involved in the reality of these circular movements it's you who is spinning surrounded by everything, or, conversely, you are a stationary centre and it's all revolving at you.²¹⁸ (SNOW, 1994, p.58)

Os resultados de *Standard Time* foram sistematizados e reduzidos a um esquema que deu origem a \leftrightarrow . Neste caso, ao invés das panorâmicas 360° contínuas, Snow optou pelo raio de 180° para criar um movimento de arco que possibilitava mais agilidade na manipulação da câmera e conseqüentemente mais controle na modulação da velocidade dos movimentos. Para a execução dos movimentos repetidos e semi-circulares (horizontais e verticais), posicionou a câmera no fundo da sala em cima de um tripé adaptado, a cerca de 1.5m de altura. Sua ideia original era utilizar um mecanismo motorizado (motor, controlador remoto e engrenagens) para controlar a cabeça do tripé, garantindo um aspecto automático na execução dos movimentos, ou seja, performando as panorâmicas repetitivas com fluidez e regularidade. Contudo, o desenvolvimento do mecanismo não teve sucesso e foi substituído por uma adaptação semi-artesanal de acionamento mecânico-manual. Defletores²¹⁹ foram afixados na cabeça do tripé limitando sua rotação horizontal que, por sua vez, foi executada manualmente pelo próprio artista através de um braço mecânico. Para guiar a execução dos movimentos e estabelecer a regularidade de suas repetições, um metrônomo foi acoplado ao sistema, indicando acusticamente os *tempi* de cada movimento. Assim, os ruídos ouvidos no filme são provenientes destes dois elementos: o mais agudo e regular (o que foi chamado anteriormente de "relógio") é produzido pelo metrônomo; o mais grave e espaçado (o "estalo") é produzido pelo impacto do braço da cabeça do tripé, no defletor. A cada vez que o movimento chega em numa das extremidades (nos defletores) sofre um pequeno impacto mecânico que produz o ruído grave, acompanhado pelo ruído ininterrupto do metrônomo durante todo o filme. Tal como Snow explica, a utilização deste aparelho tradicionalmente desenvolvido para auxiliar treinos ou performances musicais, visou emular o aspecto automatizado originalmente intencionado, conduzindo a variação da velocidade a fim de produzir os *accelerando* e *ritardando* previstos em seus esquemas e diagramas iniciais.

Em certo sentido, a produção de tais esquemas prévios e o emprego de aparelhos que garantissem uma determinada precisão mecânica temporal, revelam de saída o caráter objetivo e lógico de \leftrightarrow , componente fundamental na poética de Snow deste período. Estes aspectos ficam evidentes quando lemos

218 "Standard Time foi o gérmen desta ideia. Quando eu vi o que acontecia com as panorâmicas contínuas circulares e horizontais, eu percebi que tinha ainda muito a ser feito. Se você orquestrar devidamente este procedimento é possível produzir efeitos psico-físicos poderosos. Ele pode de fato mover você [...] Se você se envolver completamente nele, na realidade destes movimentos circulares, é você que passa a girar enquanto as coisas ao redor estão paradas, ou ao contrário, você passa a estar parado enquanto todas as coisas giram ao seu redor." (tradução nossa)

219 Um defletor é uma peça sólida que visa interromper ou desviar o fluxo material que circula num determinado sistema. Geralmente é utilizado para corrigir ou desviar correntes de ar, fluxo de óleo, chumbo, carvão, etc. No caso de Snow, o defletor serviu para limitar o movimento panorâmico horizontal e vertical, a 180o e a 120o respectivamente.

frases como: “*If Wavelength is metaphysics, than \leftrightarrow is physics.*”, “*Wavelength was like a song, but with \leftrightarrow I wanted to do something that emphasized rhythm*”. São testemunhos que indicam as intenções de Snow por uma poética mecânica, automática, objetiva e *minimal*, tanto quanto possível, alinhada com o que estava sendo criado em outros campos da arte naquele período, especialmente em Nova Iorque – onde Snow morou durante 1962 e 1971. Embora heterogênea, esta poética, como já vimos, fora direcionada pela reação contra à ênfase na expressividade subjetiva, optando por um caminho que valorizava os aspectos concretos dos suportes e/ou materiais empregados, assim como do processo de feitura das obras, tanto pela via da indeterminação quanto pelo emprego de princípios lógico-matemáticos. Não por acaso a *première* de \leftrightarrow foi em uma icônica exposição no Whitney Museum, acompanhada de outras obras que navegavam na mesma direção. A *Anti-Illusion: Procedures/Materials* aconteceu entre Maio e Julho de 1969, no Whitney Museum em Nova Iorque, organizada por Marcia Tucker e James Monte, e integrou obras de artistas como Carl Andre, Robert Morris, Michael Asher, Joel Shapiro, Robert Ryman, Eva Hesse, entre outros. Para os curadores, as obras destes artistas apontavam na direção do desenvolvimento de uma poética que mergulhava na concretude, a fim de extrair das características próprias aos materiais e meios envolvidos a potência estética que caracteriza a arte como experiência.

Factors such as material disintegration or physical change contained are integrally number. Taken within the objects combination, singly or in the procedural alone factors seriously call how question should be into art seen, what should done with it and finally, what is and art experience.²²⁰ (MONTE e TUCKER, 1970, p.17)

Tal tipo de exploração era orientada basicamente pelo afastamento dos códigos do figurativismo e pela recusa de recursos narrativos, definindo um postura “anti-ilusionista”, ou seja, negando a arte como representação de algo que não ela mesma. Contudo, como sugerem os curadores, esta postura não repetia àquela já tomada nos anos 1950 com o expressionismo abstrato - para além da exposição conceitual ou de um formalismo hermético, as obras selecionadas tinham a potência de sugerir um vínculo entre arte e vida através da incorporação das falhas, dos erros, das divergências, das irregularidades e contingências que toda matéria está sujeito no mundo real, ou seja, no tempo e no espaço. Para Tucker, em alguma medida esta postura indicava a reintrodução de questões como a indeterminação e o acaso na produção artística daquele período, mas sem abrir mão do rigor formal e, assim, sintetizando uma nova postura dialética entre ordem e desordem, entre equilíbrio e entropia (MONTE e TUCKER, 1969, p. 33). É neste contexto que o filme de Snow foi recebido e apresentado, estabelecendo um diálogo direto com esculturas, performances, composições musicais, coreografias, instalações e outros filmes que captavam o espírito daquele tempo.

Como parte de *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, um programa paralelo chamado de *Extended Time Pieces* exibiu durante alguns dias obras que, como o título indica, lidavam com aspectos

220 “fatores como a desintegração material ou a transformação física são partes integrantes da obra. Tomado dentro das combinações do objeto, singular ou no processo sozinho, fatores certamente indicam como a proposição de questões pode ser vista como arte, o que deve ser feito com isso e, ao fim, o que é a experiência artística.” (tradução nossa)

fundamentalmente temporais, evidentemente implicados no programa “anti-ilusionista”, ou seja, tratados sob uma perspectiva não-convencional para a arte de então. Ao lado de obras de Steve Reich, Philip Glass, Richard Serra e Bruce Nauman, \leftrightarrow foi exibido juntamente com *One Second Montreal*, também de Snow, alcançando desde então um status de “obra fundamental para o cinema experimental” (FARBER, 1970). Para Tucker (1970, p. 35) todas as *extended time pieces* exibiam a marca da orientação “anti-ilusionista” principalmente pelo emprego de um expediente em comum: a repetição. No caso de Glass e Reich, este recurso servia como procedimento de dissolução do tempo narrativo musical, desfazendo a ilusão do passado e do futuro (caro ao desenvolvimento narrativo musical) e permitindo o isolamento da materialidade do som em um presente contínuo. A ideia deste presente teria sido congelada e materializada nas obras de Serra, como registro de um gesto e de um processo não ilusório, mas concreto e real como as leis naturais. Seria este também o efeito da repetição dos gestos mínimos de Nauman, esvaziando seus significados e submetendo-os a um tempo sem dimensão, instantâneo, sem desenvolvimento nem conflito. Por fim, com Snow, especialmente em \leftrightarrow , o expediente da repetição reforçava esta atitude anti-ilusionista em relação ao tempo, implodindo os eventos narrativos em benefício de um presente contínuo e inescapável. Ao fazer isso, Snow tomava o filme concretamente como um dispositivo físico capaz de tornar o espectador consciente de seus próprios processos de percepção ao assisti-lo, submetido a um presente aprisionado pela repetição.

Do ponto de vista historiográfico, a exibição de \leftrightarrow na mostra *Anti-Illusion* apenas endossou Snow como um realizador que conseguiu conciliar as preocupações formais características das práticas artísticas de seu tempo, com a exploração das especificidades do cinema. Contudo sua abordagem distinguiu-se das demais por apresentar um balanço inusual à época, criando uma identidade muito própria e distinta de seus pares como Hollis Frampton, Paul Sharits, Ernie Gehr, etc. Sua poética certamente encaminha preocupações formais com o dispositivo, sistematizadas e organizadas racionalmente para o encaminhamento de uma experiência sensorial visual e sonora, mas o faz sem deixar de tensionar conteúdos narrativos e registros figurativos, esboçando um jogo entre ilusionismo e anti-ilusionismo.



Michael Snow no catálogo da "Anti Illusion: Procedures/Materials" Whitney Museum (1969)

Tal como gostaria de sugerir, no caso de \leftrightarrow este jogo é encaminhado pelo uso da repetição, expediente central na criação do filme e responsável pela articulação entre a continuidade espacial e a descontinuidade temporal. Modulada em sua intensidade, a repetição dissolve o espaço-tempo, e encaminha uma experiência que passa pela exaustão. O uso que Snow faz deste expediente denota, por um lado, uma obsessão pelo movimento, e por outro, a existência de uma compulsão de repetição, inscrita no aparelho (tripé-câmera). A vontade de repetir somada à possibilidade de fazê-lo, possivelmente indicam a agência de uma pulsão que circula no dispositivo, entre a máquina e o artista, e impele a repetir - repetir até a exaustão, até a dissolução, até o limite. Mas não se trata de um fenômeno irreversível, ao contrário, Snow, o tripé e o metrônomo modulam a velocidade do movimento, apresentando uma repetição que, no fim das contas, é controlável e reversível.

3.2 Filmar: O que se repete?

Se já se sabe em que condições o filme foi feito e quais foram suas intenções iniciais - não que isso deva guiar completamente sua apreciação - convém aprofundar sobre seus aspectos composicionais, sem perder de vista o principal foco desta investigação, a saber, a repetição. Iniciemos com a tentativa de identificar o que se repete no filme. Esta pergunta será central para o desenvolvimento da reflexão sobre a repetição neste e nos outros filmes a serem apresentados nos próximos capítulos. Pensemos portanto, após assistir $\leftarrow\text{----}\rightarrow$: o que se repete?

3.2.1 O movimento repetido: *Pans, Tilts e Panoramas*

De maneira muito sucinta, o que se repete no filme de Snow é fundamentalmente apenas uma só coisa: *o movimento*. Como já vimos, não se trata do movimento de algum personagem ou elemento “em cena”, mas do movimento da câmera, do aparelho técnico de representação. Embora haja diversos elementos e personagens que compõem as cenas do filme, a *pan* da esquerda para direita e o *tilt* de cima para baixo, são os elementos que correspondem ao coração do filme e lhe conferem sentido. Ao que parece, trata-se de uma investigação das possibilidades da mobilidade da câmera, utilizando para isso o expediente da repetição de forma sistemática, simples e exaustiva.

O próprio título indica e destaca a problemática mobilista do filme. O símbolo $\leftarrow\rightarrow$ evoca, a um só tempo, a dupla direção do movimento, e também sua natureza repetitiva. Em entrevista a Sitney, Snow revela que havia imaginado o filme sem nenhum título, mas a possibilidade de utilizar um símbolo lhe pareceu mais adequada, tanto quanto sua tradução “falada”. O termo “*Back and forth*” que corresponde ao título, é uma expressão que indica movimento e repetição - algo como “*vai-e-vem*” em português. De saída, portanto, o termo sintetiza a estrutura e a forma do filme, colocando em destaque o movimento.

Como já colocado, $\leftarrow\rightarrow$ foi a consequência das pesquisas de Snow com processos de captação e da investigação da câmera como um instrumento de registro e análise do movimento. Após a experiência com o movimento óptico de *Wavelength*, onde estava em jogo a manipulação da lente zoom, o artista voltou sua atenção para os movimentos de câmera restritos à dimensão mecânica, exclusivamente. Para ele, as possibilidades criativas deste expediente da captação ainda não haviam sido exploradas em profundidade, nem mesmo no contexto do cinema experimental, no qual estava imerso.

Since I'm sure nothing has been done in this area, perhaps I should clarify the sense in which I can say that camera movement is an unexplored potentially rich part of cinema: camera movement has generally been allied to the dictates of the story and characters being presented and follows what has been assumed to further these things, e.g., someone leaves the room, the camera follows this action. I give the camera an equal role in the film to what is being photographed.²²¹ (SNOW, 1994, p.53)

221“Uma vez que eu tenho certeza que nada foi feito nesta área, talvez eu deva esclarecer o sentido no qual eu posso dizer que o movimento de câmera é uma parte riquíssima do cinema ainda inexplorada: os movimentos de câmera tem

A declaração de Snow deixa claro o papel da câmera no filme - trata-se de uma “personagem” que ocupa lugar de destaque e seu comportamento é o que confere forma à obra. Do ponto de vista materialista, este comportamento é essencialmente mecânico, ou seja, é a variação de posição física no espaço concreto. Contudo esta variação não é aquela do deslocamento da câmera no espaço, mas sim de sua rotação no eixo horizontal e vertical, individualmente. Dito de outra forma, portanto, a repetição que existe no filme é aquela do movimento de rotação da câmera em dois eixos separadamente – o que se traduz visualmente pelos movimentos de *pan* e *tilt*.

Apesar de Snow ter assegurado que nada de relevante havia sido feito neste campo, é impossível ignorar o trabalho de artistas como Maya Deren e Stan Brakhage, com os quais Snow certamente devia estar familiarizado à época da criação de seu filme. É evidente o papel de destaque que os movimentos de câmera têm na poética de ambos os artistas, ainda que os utilizassem como recurso essencialmente expressivo, evocando estados de consciência dos personagens ou do artista-autor. É difícil também não relacionar, no plano estrutural, o uso de panorâmicas circulares em outros filmes do contexto experimental²²² como *All my Life* (1965) de Bruce Baillie, e embora tenham sido feitos posteriormente a \leftrightarrow , *La Chambre* (1972) de Chantal Akerman, *Riddles of Sphinx* (1981) de Laura Mulvey e Peter Wollen ou *Triolets* (1981) de Dora Maurer. Todos estes exploram cuidadosamente movimentos circulares ou semi-circulares, visando destacar o trabalho da câmera na situação pró-fílmica em detrimento do conteúdo visual das cenas apresentadas. Contudo, nenhuma destas obras explora a mobilidade da câmera tal como Snow.

O trabalho do artista, ao contrário destes outros filmes, consiste no isolamento dos movimentos de rotação horizontal e vertical (aspecto formal) e em sua insistente repetição (aspecto dinâmico) sob variadas velocidades. Trabalhando com estas variáveis, Snow parece distorcer, questionar e problematizar a funcionalidade do movimento da câmera, revelando de maneira sistemática e objetiva sua compulsão de repetição, acoplada à sua obsessão pelo dispositivo. Antes que investiguemos como o artista procede em repetir à exaustão, vale destacar qual funcionalidade ele questiona e problematiza.

geralmente sido aliados da contação de uma estória e dos personagens e é empregada para acentuar estes termos, por exemplo, alguém sai da sala e a câmera a acompanha esta ação. Eu dou à câmera um papel igual àquilo que está sendo filmado.” (tradução nossa).

222 O leitor poderá lembrar de outros inúmeros casos de movimentos circulares, sobretudo no âmbito do cinema narrativo, por exemplo, desde a cena de *Ordet* (1955) de Carl Dreyer ou das panorâmicas circulares de *Le Crime de monsieur Lange* (1936) de Jean Renoir, até os movimentos circulares usados por Rainer Werner Fassbinder em *Martha* (1974), *Chinesisches Roulette* (1976) e *Berlin Alexanderplatz* (1980). Nestes movimentos, a câmera não mantém o eixo geográfico, mas apenas visual. O deslocamento é feito ao redor do eixo visual, externo à câmera.

Movimentos de câmera na história

Historicamente, a mobilidade da câmera parece ter sido uma consequência de uma vontade bastante simples: estender o campo de visão. Desenvolvida ainda na era do primeiro cinema, a ideia de uma câmera móvel acompanhou o desenvolvimento do cinema como uma arte de capturar o movimento *em* movimento. Trata-se de um campo de intensa exploração tanto do ponto de vista prático quanto teórico. Em sua interessante investigação sobre o movimento de câmera no cinema narrativo, Jakob Isak Nielsen (2007) destaca que o tema tem sido estudado à exaustão desde os primeiros teóricos do cinema, e é comum sempre haver um capítulo dedicado ao assunto nos mais convencionais manuais de cinematografia e/ou de introdução à práxis fílmica – razão que nos impede de aprofundarmos sobre ele em demasia, restando senão um brevíssimo comentário.



Figure 1: Panorama of the Grand Canal, Venice [1896] - Alexander Promio

Rudolf Arnheim (1960) em seu regaste das ideias que deram origem ao cinema enquanto meio técnico, atribui a um personagem pouco conhecido uma das mais antigas soluções para captar imagens *em* movimento de que se tem registro. Consta que Antonio Promio, repórter cinematográfico e operador de projeção, ao viajar pela Europa com o recém inventado aparelho de Lumière em 1896, teria intuído sobre a possibilidade de não apenas captar formas em movimento a partir de um ponto de vista fixo, mas o exato inverso, captar coisas paradas a partir de um ponto de vista em movimento. Como ele registra em suas memórias, a ideia teria lhe surgido durante uma viagem a Veneza, quando num passeio de barco viu os

edifícios se deslocarem à medida que o barco avançava. Decidiu experimentar colocar a câmera em veículos móveis e registrar algumas cenas, como ele mesmo conta: “Fiz algumas imagens e mandei o filme a Luis Lumière, para que desse sua opinião. A reação foi positivamente favorável.”. Para Arnheim, ainda que não fosse historicamente nova, as experiências de Promio poderia ser considerada como um claro exemplo de que o cinema permitiu a formulação explícita do princípio da relatividade, ou seja, de que no filme o movimento não é absoluto, mas sempre relacionado e sujeito ao ponto de vista do observador, qual seja, à posição da câmera (MUSSER, 1990, p.143). É certo que incorporação deste princípio mencionado por Arnheim não deve ser tomada senão como um espelhamento que intuições como as de Promio estabeleceram com um novo repertório teórico, emergentes dentro de um contexto de crescente mobilidade e que impulsionaram o cinema para seu desenvolvimento enquanto arte autônoma. Como parte integrante deste processo de emancipação, a introdução da câmera como um elemento ativo e não mais passivo de captura de imagens em movimento, colaborou para afirmar a originalidade do cinema dentre outras artes, estabelecendo o movimento uma de suas propriedades mais fundamentais e expressivas, descolando-se do modelo de apresentação teatral (ARNHEIM, 1960, p.189).

A ideia do movimento de câmera como um código expressivo do cinema passou a ser importante sobretudo dentro do contexto do cinema narrativo na medida em que este foi se desenvolvendo e se consolidando ao longo do tempo, a partir de meados de 1906 conforme avalia Jon Gartenberg (1980) e Charles Musser (1990). Dentro deste campo tornou-se consensual a asserção de que todos os movimentos de câmera desempenham primordialmente uma função narrativa e expressiva – eles dão ênfase dramática para a cena, dirigem a atenção do espectador, conferem coesão para uma sequência, promovem a alteração de enquadramentos dentro de uma mesma tomada e, em resumo, concorrem para a trama do filme, ou seja, ao modo pelo qual uma estória está sendo contada (NIELSEN, 2007, p.58). Seguindo nesta linha, Bordwell e Thompson (2008, p.198-202) destacam que, para além das funções mencionadas, os movimentos de câmera em muitos casos podem também ajudar a constituir um certo estilo na medida em que são repetidos e alternados. Estes processos criam determinados padrões visuais-cinéticos que o espectador intuitivamente absorve, e através do qual o realizador cria expectativas, tensão, resolução, suspense, etc. Tais avaliações de alguma maneira incorporam a máxima de Alexandre Astruc da *caméra-stylo*, segundo a qual a câmera era tal como uma caneta/pena através da qual o cineasta-autor escreve seu texto, visando a expressão de ideias e sentimentos íntimos e complexos (XAVIER, 2003, p.131). A manipulação da câmera num sentido quase literal, portanto, evoca o gesto do autor, deflagrando seu estilo e definindo a maneira pela qual constrói seu texto-filme, como uma espécie de recurso retórico. É esta a tradição teórico-crítica que identifica na obra de célebres diretores, de F.W. Murnau, Max Ophüls e Jean Renoir, a Otto Preminger, Orson Welles, Alfred Hitchcock, etc.²²³, a primazia do movimento de câmera na constituição do estilo autoral e na definição do cinema enquanto linguagem artística autêntica e autônoma.

223 De fato a lista é interminável porque a exploração criativa dos movimento de câmera torna-se cada dia mais complexa com as novas tecnologias, que deixaram as câmeras e seus suportes mais leves, menores, mais flexíveis e resistentes (na maioria dos casos).

Via de regra, todas as avaliações descritas acima compartilham da ideia de que os movimentos de câmera desempenham uma função básica: a manipulação criativa do campo de visão de acordo com as necessidades da história narrada - seja em benefício da manutenção da atenção em determinado elemento da cena, seja em função da criação de uma expectativa com elementos extra-campo. Ora, ao que parece, é esta função que Snow quer problematizar e questionar, pelo modo com que explora a repetição. O uso que faz deste expediente segundo a lógica do excesso e da saturação, interdita a sujeição do movimento às determinações do enredo, elevando-o à condição de recurso autônomo, emancipado e, como veremos, autocrático.

É preciso lembrar, todavia, que o movimento de câmera não esteve sempre subordinado às questões narrativas. Flavia Cesarino Costa (2005, p.145) ao rever as pesquisas de Tom Gunning, Charles Musser, Noel Burch, Andre Gaudreault e outros historiadores do “primeiro cinema”, relembra que até 1906-07 os movimentos de câmera, ainda que limitados, funcionavam segundo o regime de “mostração” e eram utilizados como uma espécie de chamariz dentro de várias formas do chamado “cinema de atrações”. Como Gunning define:

[...] this is an exhibitionist cinema [...] a cinema that displays its visibility, willing to rupture a self-enclosed fictional world for a chance to solicit the attention of the spectator.²²⁴ (GUNNING, 2006, p.382)

Na qualidade de apenas uma das demais atrações dentro de um contexto caótico e de alta excitação sensorial (feiras, espetáculos de variedades e parques de diversão onde eram comumente exibidos os primeiros filmes) estes filmes, com toda sua heterogeneidade e instabilidade, tinham como desafio chamar atenção do espectador causando-lhe algum tipo de espanto, divertimento, fascinação – o movimento se demonstrou como uma das boas estratégias para isso. Tom Gunning (2005; 2009) deixa claro que *pans* e *travellings*, por algum tempo foram consideradas, por si só, fatores de fascínio em variados *trick films*, *gags*, filmes de perseguição, paisagens panorâmicas, etc. Sua função nestes casos, era menos estruturar o bom encadeamento de uma história e mais provocar o fascínio e a surpresa de público ainda “não domesticado”. A este respeito, Gartenberg (1980) e Costa (2005) concordam ao destacar que especialmente os movimentos panorâmicos desempenhavam esta função de encantamento, tanto no contexto dos filmes de atualidades, com o registro de paisagens exóticas ao redor do mundo; quanto nos filmes de perseguição, protagonizados por veículos dos mais variados. A despeito das micro-narrativas, ambos os casos poderiam ser considerados meros pretextos para a exibição das surpreendentes capacidades do cinematógrafo, entretendo o público o sentido mais enérgico e agitado do termo.

No caso dos filmes-paisagem, Costa destaca que os movimentos de câmera horizontais possivelmente magnetizavam o olhar de um público essencialmente irrequieto por simularem um percurso já conhecido. Para a pesquisadora, o impacto visual das *pans* dirigia aos espectadores uma experiência

224 “[...] esse é um cinema exibicionista [...] um cinema que mostra a sua visibilidade, esperando romper com um mundo ficcional auto-centrado por uma chance de solicitar a atenção do espectador” (tradução nossa)

física análoga àquela dos panoramas, atrações bastante comuns da época e que lidavam justamente com a sugestão da mobilidade da vida moderna (SCHWARZ, 1995, p.311). O passeio por extensas paisagens era contudo modificado por uma novidade – com o cinematógrafo, era a imagem que se movia e dentro dela, outras coisas também apareciam animadas. Dentro deste contexto, se o público se sente atraído, é porque

[...] a atração vem tanto do movimento das pessoas, máquinas e objetos que a câmera consegue captar, quanto do próprio deslizamento horizontal da objetiva, que ao varrer a paisagem com seu ângulo limitado de visibilidade, imita o movimento de olhar do observador dos panoramas, mas potencializado pela animação. As panorâmicas destes filmes exibem as coisas e ao mesmo tempo sua própria presença como olhar sobre estas coisas. Elas exibem portanto a sua capacidade de varrer o mundo com a sensibilidade fixadora da película. (COSTA, 2005, p.157)

No caso dos filmes de perseguição, como indica Gartenberg, os movimentos panorâmicos operavam sob uma outra lógica, ainda que também evocassem experiências com os quais os espectadores já estivessem relativamente acostumados. O movimento de traslado ou de *pan*, para o pesquisador, estaria no mesmo registro das experiências viabilizadas pelos novos meios de transporte – trens, automóveis, motocicletas, bondes, etc. Expandindo as intenções de Promio, os movimentos de câmera enquanto atrações válidas por si só, se firmaram como espetáculos *do* movimento *em* movimento, captando o espírito de uma era móvel e ágil, protagonizada por máquinas :

Panning seemed inextricably linked to the machine age. In film after film, cars, trains, and trolleys move throughout image after image, and the camera, a machine itself, also engages in the sensation of movement²²⁵. (GARTENBERG, 1980, p. 14)

Neste sentido, os movimentos panorâmicos poderiam ser tomados como a incorporação de uma sensibilidade em transformação, profundamente marcada pela ênfase na mobilidade em seu aspecto mais concreto e físico. Como relembra Ben Singer (1995) e Leo Charney (1995) trata-se de um período da emergência de uma nova sensibilidade, tal como testemunhada e teorizada por pensadores como Walter Benjamin, Georg Simmel e Siegfried Kracauer, por exemplo. Estes pensadores, cada um a seu modo, vislumbraram nas novas tecnologias de representação visual, como o cinema, o retrato prototípico da modificação das relações sociais no fragmentário contexto urbano, e da produção de novas subjetividades marcadas pela “intensificação da vida nervosa” (SIMMEL, 2005, p.579). O cinema de atrações estava no centro desta intensificação e se oferecia como um espetáculo dirigido à atenção de um espectador ativo e vivo, tal como num espetáculo de circo ou num brinquedo do parque de diversões (CHARNEY, 199 p.288).

Entretanto, este caráter intenso e até anárquico que dominou os primeiros anos do cinema foi cedendo espaço aos espetáculos mais duradouros, encadeados e lineares da narrativa. Este processo de cristalização do cinema em torno dos códigos da narrativa literária e teatral, como sugere Costa (2005), teve

225 “As panorâmicas podem ser vistas inextricavelmente conectadas com a idade da máquina. Em muitos filmes, carros, trens, e bondes se movem em imagem após imagem e a câmera, a máquina ela mesma, também se engaja nesta sensação de movimento” (tradução nossa)

como consequência uma espécie de apagamento das “atrações”. Os movimentos de câmera, em específico, deixaram de ser espetaculares demonstrações do potencial do cinematógrafo para tornarem-se expedientes úteis na construção de um espaço homogêneo e um tempo contínuo. Neste sentido, *pans, travellings e tilts*, “desapareceram” na fluidez da narrativa, viabilizando a ideia do cinema como um meio essencialmente transparente. É verdade, como sugere Gunning (2006), que o lado fascinante e encantador do dispositivo como “atração” não tenha de todo desaparecido, mas é evidente que a crescente institucionalização do cinema enquanto produto da indústria cultural, fez com que seus recursos se tornassem cada vez menos visíveis – como se os filmes, como produtos ou obras, tivessem suplantado o cinematógrafo, como máquina. A este respeito o pesquisador relembra que muito provavelmente as primeiras exhibições de cinema tinham como atração o próprio cinema, e não o filme. O deslumbramento e interesse pelo aparelho foto-mecânico e não tanto a apreciação do filme como algo separado da máquina que motivava as pessoas se reunirem para ver imagens em movimento – o que era comumente anunciado nos cartazes e propagandas era o *Cinematographe*, o *Biograph* ou o *Vitascope* e não o *Déjeuner du Bébé*, ou o *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (GUNNING, 2006, p.383)

O trabalho de Snow, neste sentido, poderia ser lido como tanto a distorção ou problematização desta forma cristalizada, quanto a recuperação de um regime visual mais antigo e arcaico, “camuflado” pela narrativa e pela tradição. Poderia arriscar que se trata de uma obra que visa revelar o que se convencionou ser velado – ainda que de maneira oblíqua e por vezes impermanente (Snow não se furta de, aqui e acolá, sugerir “atrações” narrativas, invertendo a equação). Este exercício de recuperação do primeiro cinema pelos filmes experimentais, propositado ou não, em alguma medida amplia uma ideia já relativamente consolidada nos estudos de cinema que estabelece um forte vínculo entre as vanguardas e o primeiro cinema (GUNNING, 2006; TESTA, 1992; WEES, 1993). Para estes autores, as formas experimentais do cinema encabeçadas pelas vanguardas históricas, identificaram no primeiro cinema a consolidação da renovação da sensibilidade e percepção modernas, elevado a nova arte à condição de prática “revolucionária”, ainda que não completamente consciente. Evidentemente as explorações que se seguiram, seja pelo lado dos soviéticos ou dos futuristas, dadaístas e surrealistas, foram mais cuidadosas e preocupadas em algum tipo de formalização dos impulsos “exibicionistas” do cinema de atrações – e é neste sentido que pode-se evocar o exemplo de Snow.

Embora esteja distante histórica e criticamente das vanguardas históricas, Snow certamente representa a continuidade de uma tradição de experimentação iniciada com artistas do início do século, e por conseguinte, pode ser lido à luz do vínculo com o regime que emergiu com o cinema de atrações, mas não sem mutações. No caso específico de \leftrightarrow , a forma pela qual o artista explora o movimento panorâmico da câmera é bastante mais sistemática e objetiva (e irônica?) do que os exemplos do primeiro cinema, mas ainda assim é possível identificar a manutenção do compromisso com a intensidade e energia cinético-visual, características do cinema de atrações. É neste sentido que o movimento de câmera em \leftrightarrow é reintroduzido como “atração” em sua potência visual e dinâmica, tornando-se aparente, opaco, e

consolidando-se como centro da experiência fílmica. Fazendo assim, Snow também parece reafirmar a condição material do espetáculo, convidando o espectador a fruir, ainda que com um viés investigativo, a máquina que produz imagens *do* movimento *em* movimento.

Se há um retorno aos regimes visuais do primeiro cinema, é lícito destacar que isso se dá sobretudo pelo modo como Snow utiliza um expediente já destacado como central na experiência do filme: a repetição. É ela que dissolve as funções historicamente consolidadas do movimento de câmera, e que reforça sua existência como “atração” autônoma. Para além disso, como o próprio Snow coloca, a obsessiva repetição do movimento impõe à cena registrada uma lógica inversa de subordinação – ao contrário do que se poderia supor no contexto narrativo e figurativo, o movimento não acompanha nem respeita o que está sendo colocado na cena, mas segue uma ordem (pulsão?) própria que, no limite, se resume à repetição (SNOW, 1994, p.58). Tal como gostaria de sugerir, este comportamento compulsivo que emerge do encontro do artista com a máquina, distorce o princípio teleológico do movimento de câmera e lhe restitui sua potência “exibicionista”. Neste caso, se Snow (1994, p.44) fala de um desejo em aprofundar e desenvolver criativamente os poderes “expressivos dos movimentos de câmera”, ele parece referir-se menos à expressão de algum conteúdo psicológico ou emocional autoral, e mais a um modo de “exibição” das potencialidades inscritas no próprio aparelho. É esta exibição, apresentação ou “mostração” que a repetição permite e sugere.

3.2.2 Quadro ou chicote – baixa ou alta velocidade

Iniciei esta parte da investigação na tentativa de identificar o que se repete em \leftrightarrow - e a resposta revelou-se bastante fácil: o movimento de câmera. Contudo convém destacar alguns desdobramentos desta resposta. É verdade que o que se repete no filme é o movimento de câmera, mas é também verdade que, ao fazê-lo, o filme se desdobra em outros elementos que também se repetem. Note-se que o movimento de câmera repetido, o vai-e-vem, é sempre o mesmo do ponto de vista estrutural, mas não dinâmico. Embora o movimento seja mantido enquanto um mesmo percurso espacial – e isso vale para as três situações de movimentos de câmera: as panorâmicas horizontais externa e interna, e o *tilt* vertical interno – há o componente da variação de velocidade que, a depender de intensidade, enseja a repetição de dois outros elementos fílmicos: o enquadramento e a transição. Estes desdobramentos, vale dizer, são secundários, e só serão incorporados aqui brevemente, a fim de que se levantem as possibilidades reflexivas do filme.

Em baixa velocidade, o movimento faz com que se repita o mesmo enquadramento, ou os mesmos planos, se considerarmos que as duas extremidades do percurso do movimento definem dois “quadros” distintos. No primeiro caso, pode-se falar de um mesmo enquadramento panorâmico ou seja, os limites esquerdo e direito do movimento (marcados pelo estalo sonoro) compõem um mesmo quadro, e o movimento de rotação sob um mesmo eixo é “apenas” a forma de percorrê-lo. Em certo sentido, este modo de avaliar o movimento de câmera incorpora àquilo que Bordwell e Thompson (2005, p.194-197) chamam de “enquadramento móvel”, ou seja, um quadro que se modifica dentro de uma mesma tomada, gerando a

possibilidade de múltiplos planos em continuidade, sem “cortes”. Este tipo de operação inclui variados tipos de movimentos físicos da câmera no espaço: *pans*, *tilts*, *travellings*, *gruas*, *Steadicam*, câmera na mão, etc., sendo o caso mais radical o plano-sequência. Levando ao limite a ideia de continuidade espacial e temporal, este tipo de enquadramento móvel torna a própria definição de “plano” um tanto elástica, porquanto comporta diferentes enquadramentos dentro de um mesmo *continuum* tempo-espacial, organizando um ampliado campo de visão. Neste sentido, poderíamos considerar \leftrightarrow uma espécie de plano sequência? Talvez não. Apesar da mobilidade do enquadramento e de sua fictícia continuidade temporal (sobre a qual discutirei mais adiante), o expediente da repetição nos obriga adotar uma outra abordagem. Sob um certo aspecto, o deslocamento da câmera a partir de um mesmo eixo, ou seja, sua rotação de forma insistentemente repetitiva, sugere menos a ideia de um enquadramento móvel do que seu exato oposto – um quadro fixo. A mobilidade da câmera, neste sentido, poderia ser tomada apenas como uma forma de visualizar, apresentar ou revelar um quadro que, em tese, é estável, estático e imutável. É neste sentido que podemos compreender a argumentação de Snow (1994, p.58) ao tratar os movimentos de câmera de \leftrightarrow como processos de “escaneamento” ou “varredura” (*scanning*) de um determinado espaço físico, sugerindo a ideia de que, na realidade, trata-se de apenas um só plano panorâmico e contínuo espacialmente. O giro da câmera é, portanto, uma contingência da janela do aparelho, qual seja, quadrada – e o filme passa a ser a resposta concreta ao desafio de “colocar um largo retângulo dentro de um quadrado”. Apenas o movimento é capaz de fazer esta operação, uma vez que inclui na equação geométrica o tempo. A repetição, neste sentido, se desdobra como manutenção do mesmo enquadramento.

Por outro lado, pode-se dizer que ainda em baixa velocidade (mas já caminhando para velocidade média) as panorâmicas repetidas sugerem basicamente a repetição dos mesmos dois planos. Localizados nas extremidades do movimento panorâmico – sobretudo no caso da *pan* que compreende a maior parte da duração do filme, aquela dentro da sala de aula – estes planos são contíguos e delimitam o campo de visão, o qual é varrido pelo movimento da câmera. É através destes planos que a ilusão tridimensional é sustentada, e não seria absurdo apreciá-los segundo o modelo sugerido por Noel Burch (2015). Como sabemos, a construção do espaço cinematográfico para este teórico poderia ser compreendida pela relação dialética entre dois espaços: a tela (o que se vê) e o fora-da-tela (o que não se vê). Conforme esta lógica, o que se vê tende a sugerir o que não se vê, ou seja, os limites da tela sugerem a extensão do espaço visível para fora de seus limites, sob a hipótese de existência de um só campo. Como bem destaca Xavier (1984, p.14) esta dialética tende a ser mais ou menos intensa a depender do tipo de composição utilizada. No caso de Snow, tratando-se de um espaço arquitetônico bastante simples (uma sala de aula retangular), esta dialética entre o dentro e fora parece ser forte pela posição da câmera (que reforça as linhas de fuga do espaço) mas também pela repetição dos mesmos “planos” na extrema esquerda e direita. O fato do movimento ser interrompido dois pontos determinados – no lado esquerdo, o limite é estabelecido no meio da lousa, alinhando a porta de entrada da sala no centro do quadro; no lado direito, o limite do quadro é alinhado com a parede do fundo, onde localiza-se outra porta – acaba sugerindo e intensificando a existência

de um espaço fora-da-tela. Mas o fato destes dois quadros extremos serem conectados por um movimento, leva a crer que o espaço “fora de tela” é apenas relativo. Na realidade, este espaço que não se vê se divide em dois – um potencial, ou imaginário, e outro concreto. O primeiro é aquele que está efetivamente para além do que se vê na tela durante todo o filme, ou seja, a porção esquerda e posterior da sala (o contracampo da sala, constatando que a câmera mantém o mesmo eixo e desenha uma espécie de arco de 180° que abrange a metade da sala). O segundo, todavia, é o próprio espaço que a câmera varre entre um plano e outro. Trata-se de um espaço visível mas que se torna “invisível” na medida em que se alternam os planos, ou seja, quando a câmera se movimenta. É neste sentido que se pode dizer que o movimento “transforma o espaço ‘fora-da-tela’ em espaço diretamente visado pela câmera” (XAVIER, 1984, p.15). Esta transformação, contudo, é intermitente e ordenada pela repetição, ou seja, é uma transformação reversível. O mesmo espaço que se torna visível, torna-se invisível; volta a ser visível, mas torna a ser invisível, etc. Trata-se da modulação entre aquilo que Burch chamou de espaço fora-de-tela “concreto” e “imaginário” (BURCH, 2015, p.50-53). Quando a câmera varre o espaço entre os dois planos, ela está, ao mesmo tempo, tornando concreta uma porção daquele espaço, mas também tornando outra imaginária – este é o jogo de visibilidade do filme²²⁶, e Snow o joga em velocidade. Como sabemos, um corpo não pode ocupar dois lugares distintos no espaço ao mesmo tempo, e daí dizer que, num regime “monoscópico” restrito à da captação²²⁷, não se vê dois espaços concretos num mesmo enquadramento - ao menos sob condições normais de velocidade. Snow, todavia, experimenta fazê-lo (TURIM, 1985, p.119) . O aumento da velocidade dos movimentos repetidos visa tornar possível a concreção de dois espaços imaginários – mas neste contextos já não parece mais adequado falar de enquadramento, plano ou espaço tridimensional.

Como já assinalado, em baixa ou média velocidade, repetem-se planos ou o mesmo enquadramento. Em alta velocidade, contudo, os enquadramentos são “dissolvidos”, unificados e, no limite da velocidade, a imagem abdica de representação figurativa, como registro espacial, para adquirir um outro caráter – o de transição. Este caráter, como vejo, parece estar vinculado àquilo que comumente chamamos por “efeito visual” e que tem por função algo da ordem do decorativo, alusivo, do truque (PIERSON, 2002, p.17). No caso de \leftrightarrow este efeito parece ser àquele que convencionou-se chamar por “efeito de transição” ou mas especificamente, de “chicote” (*whip pan*). Trata-se de um movimento de câmera super rápido que tem como função genérica a transição de um plano (ou take) para outro, conferindo algum tipo de sensação de continuidade ou de homogeneidade. Os efeitos de transição do tipo chicote tornaram-se bastante comuns

226 À exceção do espaço que corresponde à última linha do espaço cinemático defendido por Burch, qual seja, aquela linha localizada na parte do “fundo do espaço” registrado. Aqui acontece uma operação curiosa. Porque o filme começa com a varredura do espaço externo da sala, quando entramos para dentro dela, aquele espaço “ao fundo” (inclusive visualizado parcialmente através das janelas da sala) é um paradoxal fora-de-tela imaginário e concreto. Há um efeito retroativo do primeiro plano para o segundo, mas a tendência é que sua concretude vá se dissolvendo na medida em que o filme se desenrola, em sua duração, dentro da sala.

227 Evidentemente esta proposição pode ser contestada sob a alegação de que processos como fusão ou tela dividida podem juntar dois espaços diferentes, ou sugerir que a utilização de espelhos, vidros ou outras superfícies reflexivas proporcionam também esta junção de dois pontos de vista distintos num mesmo espaço. Contudo, irei desconsiderar estas possibilidades, sobretudo a segunda.

nos anos 1960, sobretudo por ocasião da incorporação das técnicas de cinema pela televisão, transformando-as em códigos televisuais.

No caso do filme de Snow, todavia, da mesma maneira que faz com os movimentos de câmera, estes efeitos são distorcidos e problematizados pela repetição excessiva. Ao contrário de um chicote comum, os chicotes de $\leftarrow\rightarrow$ não funcionam como passagens de um plano para outro, mas de um chicote para outro. A função da transição parece descartada em benefício do aproveitamento de seus resíduos visuais – os borrados luminosos ocasionados pelo movimento rápido para direita ou para esquerda. No limite, estes chicotes repetidos acabam criando, o achatamento do espaço tridimensional e transformando a imagem em uma abstração luminosa plana (NIELSEN, 2007, p.222). É neste sentido que já não se pode mais falar de plano no sentido tratado por Burch, nem incorporar o paradigma baziano da tela como uma “janela aberta para o universo” (BAZIN, 1991, p.48) A alta velocidade e a repetição insistente que prolonga a duração, dissolvem a figuratividade e interditam as tensões centrípetas e centrífugas do quadro, porque este já não é mais estruturado conforme suas bordas. Consequentemente, a impressão é de que não há mais dentro ou fora de tela, mas uma superfície contra a qual se aplica uma força – no caso, uma força lateral para esquerda ou direita, coma o rastro de um vetor cujas características principais são a intensidade e a direção. O que importa, neste contexto, é a direção do movimento da “massa luminosa” e menos a varredura do espaço tridimensional. Sob a lógica da exaustão, as repetições dos “chicotes” colapsam a função do movimento de câmera, mas também a possibilidade de transição, apresentando o movimento de câmera como uma “atração”, válida e interessante por si só, ainda que esvaziada de função, como uma espécie de movimento “inútil”, um gesto absurdo.

3.2.3 O gesto

A repetição utilizada exaustivamente por Snow, portanto, parece dissociar as funções dos elementos fílmicos e permitir que sejam apreciados em sua “inutilidade”. Isso significaria dizer que, no limite, o que se repete no filme não é exatamente o movimento de câmera, ou o quadro, mas o gesto através dos quais são realizados. Como já vimos, é sempre um pouco arriscado falarmos em repetição como um substantivo – trata-se essencial e predominantemente de uma ação, de um verbo, de uma atitude que se desenvolve no tempo e no espaço. Ora é esta a impressão que tenho quando penso no que de fato parece ser repetido no filme de Snow: em outras palavras, o que se repete é, para além do movimento de câmera e do quadro/chicote, o gesto, a ação de girar a câmera, para um lado e para outro. É fundamentalmente este gesto que dá forma ao filme e que o coloca como testemunho da relação que artista estabelece com a máquina – a saber, uma relação particularmente obsessiva, mencionada por Snow em diferentes ocasiões, na qual a repetição desempenha um papel curioso e predominante. O movimento é neste caso, tão somente o registro, a manifestação, a marca concreta de um gesto mediado pela máquina, mas cuja potência motriz devém do artista.

E que gesto é esse? Como vimos, trata-se de uma ação simples: a de girar repetidamente de um lado para outro, com variadas velocidades ou intensidades. Do ponto de vista técnico, girar é o resultado da conjugação da força motriz do artista com a mobilidade do tripé – pressão de deslocamento aplicada sobre um eixo fixo. Se a força motriz é linear, a mobilidade do tripé é circular. Como já discutido, o equipamento de sustentação da câmera oferece a possibilidade da mobilidade horizontal ou vertical a partir de um eixo fixo que, portanto, condiciona a aplicação da força e transforma-a num deslocamento essencialmente circular – é desta relação de forças que emerge o movimento “panorâmico”.

Se por um lado a repetitividade do movimento chama atenção para as condições técnicas do dispositivo, por outro lado também destaca o gesto do realizador como a energia motriz da obra. Isso implica refletir acerca da repetição para além dos limites mecânicos ou maquinais, ou seja, incluir a dimensão humana neste filme que, ao contrário da primeira impressão, revela-se cada vez menos automático e maquinal e cada vez mais humano. Esta dimensão humana, tal como vejo, está presente menos nas implicações subjetivas ou psíquicas da repetitividade do movimento, e mais no gesto físico que o provoca que, no limite, é uma afirmação do corpo. É como extensão do corpo do realizador que o giro pode ser entendido e, talvez, como desejo obsessivo do corpo que sua repetição pode ser também problematizada. Ao lado, ou melhor, atrás do mecanismo, é o corpo (mãos e braço) que se apresenta como a causa da repetição (conjugada com a máquina) mas também o *locus* deste fenômeno. Em última análise, é o gesto do corpo que se repete em ←-----→.

É importante lembrar que o contexto de produção e exibição do filme de Snow já se encontrava mobilizado por práticas artísticas onde a dimensão corporal ocupava um lugar de destaque. Como vimos no capítulo 1, durante os longos anos 1960 foram observados vários fenômenos no campo das artes que encontraram na exploração do corpo humano uma via de acesso à discussão de questões sócio-políticas, culturais e, no caso de Snow, questões “científicas”. A presença física do *performer*, do autor ou do espectador possivelmente constituiu uma tendência na criação de obras que refletiram, às vezes temática e outras formalmente, a adesão a uma abordagem que visava privilegiar o somático ao psíquico, o corporal ao mental. A atenção às modalidades de percepção visual, sonora ou háptica deixou de ser um domínio exclusivo dos minimalistas e passou a ser incorporada pelos artistas do “processo” e da *body art*. Como indica Benjamin Buchloh (2000, p.09-13), é neste contexto onde diferentes artistas encontraram nas tecnologias de reprodução de imagem e som (especialmente filme e vídeo) um meio de explorar esta problemática no tempo e no espaço. Pense-se nas obras de Vito Acconci, Bruce Nauman, Carolee Schneemann, Valie Export, dentre outros muitos artistas que passaram a incorporar a imagem em movimento a fim de expandir reflexões sobre o presença do corpo na arte. Ou por um outro viés, pense-se nos trabalhos em filme de Richard Serra. Realizados entre 1968 e 1969, os filmes de Serra são obras que por um lado certamente refletem a perspectiva processual enfatizada por Buchloh no âmbito da escultura, mas também incorporam o corpo e o gesto humanos como elementos centrais na reflexão do cinema experimental. Um filme como *Hand Catching Lead* (1968) poderia ser tomado como um exemplo

fundamental desta articulação entre escultura e filme, por um lado expandindo a ideia da escultura como ação de manipulação de um determinado material, e por outro tensionando a ideia de filme como uma matéria a ser concretamente manipulada, ou ainda, “esculpida”. A presença do corpo, neste caso, foi determinante para a consecução da articulação entre a matéria fílmica e o ato escultórico – razão pela qual os filmes de Serra tenham sido lidos por Buchloh como um tipo bastante especial de “filmes escultóricos”²²⁸.



Hand Catching Lead (1968) Richard Serra

Tal como descrito de maneira bastante sucinta no início deste capítulo, em *Hand Catching Lead* a tentativa repetida da mão agarrar pedaços de chumbo jogados da parte superior do quadro, às vezes com sucesso às vezes não, parece primeiramente apontar para as contingências das quais a transformação da matéria pelo gesto do artista depende, destacando o acaso como uma parte fundamental deste processo. Mas em segundo lugar, o modo como é articulado este gesto parece mimetizar a própria estrutura de

²²⁸ Esta proposição de Buchloh é trabalhada no artigo *Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra* originalmente publicado em 1978. Para o teórico, os filmes de Serra seriam casos limite onde as fronteiras entre escultura e filme foram temporalmente dissolvidas, representando o “ponto mais alto da reflexão escultórica, onde a escultura como um fenômeno concreto é transcendida e transformada” (BUCHLOH. 2000, p.13). Esta transformação, para ele, era bastante clara no modo como o objeto escultórico foi desmaterializado e seus sub-produtos inscritos, com Serra, Graham e outros, na dimensão temporal – daí a ênfase nos processos, ações, movimentos e gestos, e da adesão a meio de base temporal como o cinema e o vídeo.

funcionamento do dispositivo cinematográfico. Como sugere Krauss (2007) há neste trabalho de Serra uma inovadora conjunção entre filme e escultura, que enseja o redirecionamento da “escultura moderna” para novos caminhos, mas sobretudo sobre a relação entre o corpo e a máquina que o cinema essencialmente sugere. Tal como vejo, é este último aspecto que se encontra presente no filme de Snow .

Não é novidade que ambos os filmes, o de Snow e de Serra, estejam conectados e exemplifiquem a adesão a um tipo de estética vinculada à ênfase na materialidade e na processualidade – para além das conexões históricas que entrelaçam a biografia e a produção de ambos os artistas²²⁹ (MICHELSON, 2000). Ambos são exemplos interessantes do impulso pós-minimalista em explorar a materialidade e especificidade dos meios, não sem deixar de afirmar a presença do corpo no processo de criação e formação da obra (por mais “neutra” ou desumana que possa parecer) e mais especificamente da importância do gesto. Ambos são pertinentes na discussão da tensão entre escultura e filme – tensão esta negada aparentemente por Serra (MICHELSON, 2000, p.43-45), mas por outro lado enfatizada por Snow. Lembre-se que este último encarava ←-----→ como um filme basicamente dotado de qualidades “escultóricas” (SNOW, 1994, p.44).

Seja quais forem as opiniões sobre a validade da associação entre escultura e filme, o que convém aqui destacar é que o modo como ambos os filmes manipulam e incorporam o dispositivo (respectivamente Snow e Serra) permite que seja destacado não apenas suas qualidades materiais, mas também a afirmação do corpo e do gesto como elementos centrais na apreciação das obras, conjuminando forma e conteúdo. Em ambos é o gesto que informa os conteúdos formais da obra e que explora as qualidades plásticas do meio. Mas o fundamental é que não se trata de qualquer gesto. Como vimos, trata-se fundamentalmente de gesto repetitivo, insistente, que executa a mesma ação ininterrupta e incessantemente. É no âmbito da repetição que os gestos formam e modelam o meio, o que leva a crer que apesar de serem obras que exploram primariamente as especificidades do mecanismo do cinema, são, no fundo, trabalhos estruturados sob o gesto e sob o corpo. O que neles se repete é essencialmente o gesto.

Ainda que exista uma fundamental diferença entre ambos - no filme de Serra o que vemos em cena é o gesto das mãos, no filme de Snow, é a cena em si que é vista através do gesto das mãos – é evidente que ambos os gestos caracterizam-se por serem fundamentalmente repetitivos e insistentes. São obras que compartilham do mesmo *pathos* da repetitividade que caracterizou as obras discutidas no *paideuma* do capítulo 1. A insistência da mão em tentar agarrar repetidamente as folhas de chumbo, parece ser a mesma daquela que gira, da esquerda para a direita, de cima para baixo, a cabeça móvel do tripé.

229 Em entrevista a Annette Michelson, Richard Serra conta de sua amizade com Snow, que moravam no mesmo bairro em Nova Iorque durante os anos de 1968-1969 e que trabalhavam bastante próximos, interagindo diariamente. Serra revela que seu contato com os filmes experimentais, especialmente os de Snow e particularmente os experimentos de Yvonne Rainer, o levaram a incorporar filme em sua prática como artista. Sua série de “*hand films*” foi originalmente exibida na exposição *Anti-Illusion* no Whitney Museum, em 1969, ao lado justamente dos filmes de Snow, *Wavelength* e ←-----→. Consta ainda que Serra tenha sido um dos principais responsáveis pela difusão da obra de Snow na Europa, levando consigo cópias dos filmes do colega canadense para serem exibidos em museus e galerias na Holanda, Bélgica, França, etc.

Se fôssemos investigar as possíveis razões para este comportamento um tanto obsessivo, poderíamos chegar a crer que trata-se do reflexo do momento crítico, angustiante, de intensas transformações que passou a cultura daquele período, naquele contexto. Contudo, desviando momentaneamente das veredas psicanalíticas, seria possível dizer que esta insistência em repetir o mesmo gesto, do ponto de vista formal, pode ter derivado daquilo que Rosalind Krauss (2007, p.291-295) enxergou ter sido uma das características centrais na produção do pós-minimalistas – a imitação de processos de automação a fim de evitar e minimizar os efeitos do “racionalismo”. Para a teórica, o que a insistência de agarrar pedaços semelhantes de um mesmo material revela (como outros tantos atos repetitivos performados por Snow, Reich, Sharits, Conrad, Rainer etc.) é a tentativa de encaminhar a experiência estética para além dos domínios da racionalidade, reclamando a já discutida autonomia da arte. A ênfase na repetição, portanto, seria uma espécie de estratégia de dissolver a estruturação da obra segundo princípios racionais, quais sejam, de equilíbrio, contraste, ou quaisquer tipos de organização que impliquem necessariamente a relação entre partes (KRAUSS, 2007, p.293). No lugar das relações - leia-se, composição estruturada teleologicamente - a apresentação simples e “neutra” de “uma coisa depois da outra”, tal qual a sugestão de Donald Judd.

Visto no contexto da imagem técnica, este ímpeto não-racionalista encontrou nas máquinas e nos processos de automação importantes aliados. Daí que, para Krauss, os gestos de Serra imitem os gestos repetitivos do mecanismo de captação cinematográfica – e não seria absurdo considerar da mesma maneira os gestos de Snow, senão exatamente imitações, são algum tipo de incorporação do mecanismo de captação. Em ambos os casos, a adesão a esta estética aparentemente “neutra” não significa a desumanização, mas pelo contrário, a afirmação do corpo como peça chave na experiência maquinal. É através dele, do corpo, que experimentamos o resultado da conexão com o mecanismo, com a máquina. A produção de uma experiência que visa esquivar-se do racionalismo, portanto, significa a incorporação²³⁰ da lógica do mecanismo - o qual é sabidamente desprovido de volição e, no fim das contas, de intenção. Seria esta uma possível justificativa para o injustificável gesto repetitivo.

Note-se que esta possível afirmação do corpo, contudo, não está vinculada à ideia da expressividade subjetiva do artista. No caso de Snow e Serra trata-se mais de um corpo sem consciência, que age tal qual um mecanismo, um autômato. E é a repetição que torna este corpo “inconsciente”, ou seja, que apresenta o gesto como uma ação desprovida de racionalidade, como um movimento sem propósito, como um gesto, no limite, inútil. No caso do filme de Snow, esta relação fica bastante evidente quando percebemos que o movimento giratório não visa outra coisa senão permanecer ativo – sua finalidade é basicamente continuar a repetir. Como vimos, não parece correto afirmar que a panorâmica é executada para mostrar este ou aquele personagem, para enquadrar este ou aquele elemento cênico, nem tampouco para apresentar o espaço tridimensional no qual ações dramáticas se desenrolarão. Nem ainda para “passar” de uma cena a outra, como os “chicotes” de transição. O gesto de girar para um lado e outro, repetidamente, visa talvez tão

230 Tome-se incorporação no sentido mais literal do termo – “dar corpo” “tornar corpóreo, material, concreto”.

somente a repetição – a volta a um mesmo lugar, a reprise de uma mesma trajetória, a manutenção de um mesmo deslocamento. Sendo assim, apresenta-se como gesto desprovido de finalidade, afinal a repetição em si não se justifica como um fim. Trata-se de um claro exemplo da repetição como ação que desafia a racionalidade, estratégia para dissolver a utilidade, intencionalidade ou finalidade em benefício de um comportamento automático, maquinal. É como se o corpo, ao adotar a lógica do mecanismo, esvazia-se da racionalidade para manter o gesto como o foco central da obra. A questão passa a ser de onde vem esta vontade de repetir ainda que atravesse a inutilidade? Seria um ato de puro desperdício, um movimento de intenções obscuras?

Convém destacar que a discussão sobre a intencionalidade dos gestos e de sua relação com a racionalidade é bastante recente. Na tentativa de aprofundar a análise sobre este fenômeno tão singular, Vilém Flusser, por exemplo, decidiu destacar os gestos como peças fundamentais para a estruturação de uma nova forma de conhecer o mundo, uma “teoria geral dos gestos”. Para o filósofo tcheco-brasileiro o gesto seria o fenômeno capaz de viabilizar uma teoria fundamentalmente interdisciplinar, antiacadêmica, anti-ideológica e anti-histórica – e portanto encaminhar o desenvolvimento de uma disciplina atualizada para as novas problemáticas. Ainda relativamente pouco conhecida e difundida, a ficção-filosófica de Flusser ambiciona ler através dos gestos, modos de existir no mundo, modos de agir na história. Para ele, os gestos são o fundamento da existência humana e por isso deveríamos prestar mais atenção a eles – dos mais simples aos mais complexos – porque no fundo todos eles revelam problemas fundamentais para o homem. Neste sentido, diz Flusser, devemos buscar não as causas do gesto, mas o modo como ele se constrói e o que nele se articula, afinal de contas:

[...] gesto é um movimento no qual se articula uma liberdade. Embora seja o gesto, enquanto movimento que é, tão determinado e explicável quanto qualquer outro movimento, tais explicações não satisfazem porque não atingem a liberdade que se articula no gesto. (FLUSSER, 2014, p.16)

Como fica evidente, para o filósofo não interessava a busca por explicações dos gestos, mas a tentativa de compreender suas motivações para, delas, destacar formas de existir no mundo. Por exemplo, apesar de um gesto simples como o levantar de um braço seja explicável em diferentes níveis (mecanicamente, sociologicamente, culturalmente, economicamente, etc.) nenhum deles parece satisfazer a busca pelo que há de “essencial” no gesto – a saber, suas motivações. O paradoxo é que a teoria dos gestos se dedica a buscar as motivações de uma ação que se define por ser deliberada, livre (ibid, p.113). É no campo da liberdade que a “essência” do gesto deve ser investigada uma vez que os gestos nada mais são do que expressões de liberdade. Sendo assim, não são exatamente explicáveis, mas tão somente interpretáveis. Caso fossem explicáveis deixariam de ser livres – porque, segundo o filósofo, a liberdade não pode ser “satisfatoriamente explicável”.

Uma das questões mais interessantes colocadas por Flusser e que se dirige exatamente ao problema que estamos investigando no contexto do gesto repetido por Snow é que, se o gesto é expressão

da liberdade, como compreender gestos que aparentemente estão sujeitos ou determinados por regras ou técnicas? A resposta, segundo o filósofo, é relativamente simples porquanto a técnica não pode ser entendida como limitação da liberdade, mas como um modo de expressão da mesma.

[...] aparentemente, um movimento que obedece a regras técnicas deixa de ser “livre”. Mas argumentar assim seria ingenuidade, porque gesto não é um movimento livre, mas um movimento no qual a liberdade se exprime “de alguma maneira”. E “de alguma maneira” significa tecnicamente. (FLUSSER, 2014, p.28)

Nesse sentido, seria necessário compreender o gesto de Snow como uma ação deliberada que, através da técnica, se exprime de maneira repetida, insistente. Trata-se, talvez, de um modo de gesticular bastante próximo daquilo que Flusser enxergou como um fenômeno observado no campo das artes no qual o “gesticular torna-se consciente de sua própria tecnicidade” (ibid., p.22). O gesto repetido passa a ser a expressão de uma liberdade aderida à máquina e à técnica, e que conscientemente decide submeter-se à um comportamento não-racional. Esta repetitividade é portanto a expressão de uma liberdade que anseia desviar da causalidade, da narrativa, da finalidade. Sendo assim, o gesto repetido afirma através da adesão à técnica e ao mecanismo, um modo de estar no mundo – modo este possivelmente novo, porque se envolve a instrumentos recentes, como é o caso do cinema, ou mais precisamente, dos instrumentos que compõem o dispositivo.

Atento ao modo como os novos instrumentos modificam, alteram e norteiam a produção de novos gestos, Flusser identificou nos mecanismos de reprodução de imagem e som (cinema e vídeo) forças capazes de desencadear ações libertadoras e transgressoras, as quais permitiriam ler concretamente “a crise existencial pela qual estamos passando”(ibid, p.79). Pense-se nos gestos de Snow e de Serra. Ambos são gestos repetitivos, condicionados e abrigados dentro do mecanismo, mas expressados pelo corpo. São ações deliberadas que se amparam na técnica para, talvez, expressar a liberdade de ser “como uma máquina” e destacar a crise existencial que este evento representa. Em sua insistência e repetição, são gestos inovadores porquanto expressam, no modo como incorporam os instrumentos, novos modos de existir num contexto social, político e cultural densamente afetado por diferentes tipos de repetição, como já vimos nos capítulos 1 e 2. Sob forma de filme, os gestos de Snow e Serra articulam uma maneira de estar no mundo que, segundo Flusser, se caracteriza

[...] por nova concepção do tempo e do espaço, por nova concepção dos vários níveis de realidade, por nova concepção dos vários níveis de realidade, por nova concepção da verdade (mais intersubjetiva e menos objetiva do que a tradicional), por nova concepção da função da arte, por nova concepção da história e por nova concepção da situação humana no mundo. (FLUSSER, 2014, p.79)

Os gestos repetidos, neste sentido, seriam expressões de um novo modo de estar num mundo em crise. Este modo de estar, talvez, caracterizou-se por colocar a racionalidade deliberadamente em xeque,

sugerindo assimilar a repetitividade da máquina, o retorno ao mesmo, a volta ao idêntico ao próprio corpo – ainda que isso seja, de fato, praticamente impossível e se constitua como uma “ficção” senão filosófica, uma experiência que afirma a liberdade do artista. Repetir, neste caso, é uma ação de libertação e transgressão. Mas é importante dizer que esta ação não se dá no plano das ideias, mas essencial e fundamentalmente no mundo real, na obra do artista, ou ainda, em seus gestos e corpo. É o gesto que expressa e compreende esta liberdade, misturando corpo e máquina, repetindo até o dissolver a razão.

3.2.4 A sala de aula

<—> is sculptural. It is also a kind of demonstration or lesson in perception and in concepts of law and order and their transcendence. It is in/of/depicts a classroom.²³¹
(SNOW, 1994, p.44)

Em alta ou baixa velocidade, é evidente que a repetição de $\leftarrow\rightarrow$, para além do plano, do movimento panorâmico e do gesto, coloca em destaque uma etapa fundamental da práxis cinematográfica: a captação. Sob certo sentido, é esta etapa da realização que Snow explora no filme e é através da repetição que ele a investiga com a câmera em movimento. Como já vimos, em diversas vezes o artista menciona a obsessão que tinha (ou ainda tem?) pela câmera como um instrumento útil à investigação artística e, principalmente, como um mecanismo de visão capaz de ampliar o conhecimento sobre o mundo e seus fenômenos. Como ele mesmo faz questão de pontuar, desde os trabalhos iniciais com fotografia, a câmera ocupava um papel central em sua pesquisa sobre o fenômeno da visão e na maneira pela qual as imagens são formada em nossos sistema psicofísico. Neste sentido, é conveniente dizer que as obras deste período (1965-1974) não são trabalhos que utilizam a câmera, mas investigações acerca da câmera - são obras que refletem a relação desta máquina (a câmera, o tripé, as lentes, etc.) com nosso olhar.

Este trabalho de reflexão já implica, de saída, que não se tome a câmera como um recurso de expressão, mas como uma máquina que auxilia numa espécie de “investigação semi-científica”. É neste sentido que Snow (1994, p.43-48) destaca seu interesse pela câmera muito mais como um instrumento descritivo do que expressivo. No caso de $\leftarrow\rightarrow$ torna-se evidente a utilização da câmera com suas funções “descritivas” corroborando o paradigma segundo o qual este filme estaria mais próximo “de Vermeer do que Cezanne” (SNOW, 1994, p. 35). A câmera, neste filme funcionaria como um instrumento de análise, útil para compreender o espaço e o tempo e, na fronteira da metáfora do filme-como-mente tão presente nas discussões sobre a obra de Snow²³², uma ferramenta para avaliar nosso próprio modo de conhecer as

231 “ o filme é escultórico. É também uma demonstração ou uma lição sobre percepção e sobre os conceitos da lei e ordem, e sua transcendência. É sobre/dentro/representa uma sala de aula” (tradução nossa)

232 Pense-se principalmente nos textos de Annette Michelson acerca de Snow – *Toward Snow* (1971) e *About Snow* (1979) nos quais, dentre outras coisas, a teórica desenvolve esta analogia entre processos cognitivos e processos fílmicos, indicando a possibilidade de receber alguns filmes “estruturais” (como os de Snow, Frampton, Sharits) como exercícios de epistemologia.

coisas, organizar ideias, perceber como construímos o conhecimento sobre o mundo. A câmera, como deixa claro Snow, é um instrumento que facilita compreendermos como nosso cérebro isola, destaca e analisa determinados segmentos do mundo, e enseja a produção de um conhecimento sustentado por estes procedimentos de diferenciação.

The result of framing in photography is always a fragment, making the camera potentially analytical, an epistemological tool. That's to say (to repeat?) that out of the universal field, knowledge isolates, selects and points out unities or differences which were not previously evident. Identification, definition is a matter of limits, of recognition of limitations, bounds, boundaries. There are ways of indicating the depth of implication of this human viewer instrument between us and the rest of the universe.²³³ (SNOW, 1994, p.222)

Mas ainda que o artista destaque este potencial quase científico e, portanto, racionalista da câmera, não se pode negar o fato de que ele mesmo discuta os limites e as condições sob as quais esta perspectiva necessita para se fazer completamente verdadeira. Dito de outra maneira, o filme de Snow exhibe que se é verdade que exista algum tipo de relação entre a construção do conhecimento e a produção de imagens técnicas, ela varia e, em determinadas ocasiões pode frustrar os modelos teóricos que temos acerca da realidade. Pense-se por exemplo no modo como, através da repetição em alta velocidade, o artista dissolve o espaço tridimensional. As alterações nas impressões do tempo e do espaço sugerem modos alternativos de conceber o *continuum* espaço-temporal, modificando a forma de pensar, sentir e perceber a realidade – formas que, como vimos, Flusser destacaria no campo dos novos modos de existir. Há nisto certamente a marca de uma abordagem que critica e problematiza os limites do saber científico, e por extensão do racionalismo (as noções de estabilidade, continuidade, homogeneidade, etc.) ainda que sempre operando dentro dos limites da arte.

Sob esta lógica crítica, não parece fortuita a escolha daquele espaço cênico, a sala de aula, para a consecução da experiência de repetição. Neste sentido, não seria abusivo destacar que, para além dos outros elementos identificados como aqueles que Snow efetivamente repete, é este espaço específico que também se repete no filme. É a sala de aula que viabiliza a experiência da dissolução do espaço, tanto quanto de sua re-formação quando as panorâmicas voltam a ser executadas em baixa velocidade. É este espaço que abriga a repetição dos movimentos da câmera, a qual se apresenta como um olho-mente disposto a conhecer o que se apresenta na sua frente. Mas que também é a sala de aula que se torna a matéria plástica para a transformação do espaço organizado segundo coordenadas horizontais e verticais, numa massa luminosa sem profundidade.

Em termos gerais é mais ou menos claro que a sala de aula é um dos exemplos mais evidentes de um espaço no qual o conhecimento objetivo e racional é organizado, cultivado, difundido. Se adotássemos

233 “O resultado do enquadramento em fotografia é sempre um fragmento, fazendo a câmera potencialmente analítica, uma ferramenta epistemológica. Isso é querer dizer (repetir?) fora do campo do universal, o conhecimento isola, seleciona e aponta semelhanças ou diferenças que não eram evidentes previamente. Identificação, definição é uma questão de limites, reconhecer limites, bordas, fronteiras. Existem formas de indicar a profundidade da implicação deste instrumento de visualização humano entre nós e o resto do universo.” (tradução nossa)

uma perspectiva foucaultiana, poderíamos dizer que se trata ainda de um espaço de disciplina, controle e poder. São conhecidas as análises que Michel Foucault (2014, pp.165-168) fez sobre a escola. Em *Vigiar e Punir*, por exemplo, grosso modo a escola foi destacada pelo filósofo como uma instituição análoga à prisão, ao manicômio, ao exército, à fábrica, no modo como visa disciplinar o corpo e a mente dos sujeitos, a fim de cultivar as relações de poder do qual o racionalismo depende. Para ele, a escola moderna representaria, no âmbito da sociedade civil, a combinação mais explícita entre poder e saber – relação desejada no núcleo do racionalismo.

Refletindo sobre o modo como o espaço escolar é explorado no filme de Snow, contudo, estes caracteres de poder, disciplina, ordem são, no mínimo, questionados quando colocados à prova da repetição. No limite, ao dissolver o espaço tridimensional e figurativo da sala de aula, Snow parece também dissolver a relação poder-saber que se articula neste espaço, e que impõe a ele um determinante significado simbólico. Neste sentido, a repetição é novamente empregada como recurso de transgressão que visa esvaziar o discurso racional e transformar a experiência num exercício de repetição exaustiva e “inútil”. Por extensão, poder-se-ia dizer que a repetição dissolve também o significado do espaço escolar como um espaço de controle, vigilância e disciplina – transformando-o não mais num espaço, mas numa superfície colorida, luminosa e borrada. A escolha deste espaço simbólico, portanto, indica a inflexão crítica da obra de Snow (1994, p,76-77), dirigindo um questionamento bastante pertinente frente àqueles atributos destacados por Foucault como estruturantes no campo do ensino institucionalizado.

Curioso destacar que, circunstancialmente ou não, o espaço escolar tornou-se uma espécie de abrigo para a produção artística de vanguarda durante os longos anos 1960. Especialmente no contexto estadunidense e britânico, o vínculo entre a produção experimental e a reflexão teórico-crítica, notadamente de base acadêmica, formou gerações de artistas que, como Snow e seus pares, utilizaram os equipamentos e instalações de instituições de ensino (escolas, Universidades, centros de pesquisa) para criar seus filmes. Paradoxalmente, foi este espaço que – tal como exemplifica o filme de Snow – viabilizou a crítica do racionalismo e de seus subprodutos. Em consonância com a postura anti-racionalista identificada por Krauss como a marca de uma geração de artistas da qual Snow fez parte, este espaço institucional de alguma forma concorreu para a sua própria problematização, favorecendo o desenvolvimento de linguagens transgressoras a fim de encaminhar novos modos de conhecer e perceber o mundo, possivelmente distantes do controle, da vigilância e do poder, ao menos indicando suas insuficiências e instabilidades quando colocadas à prova de estratégias como a repetição.

Contudo, não somente o expediente da repetição dissolve o espaço e suas conotações simbólicas – ela introduz a possibilidade de apreciar, neste espaço, a repetição como “atração”. Neste sentido, o que Snow faz com suas repetições é transformar o espaço da ordem e do racionalismo, num lugar de fruição, da desorientação e do lúdico. No limite, isso significa dizer que o artista usa a sala de aula como palco de apresentação de um espetáculo típico do teatro de variedades. Lembre-se ao reintroduzir a “atração”, Tom Gunning (2006) estava originalmente resgatando um termo utilizado por Eisenstein no contexto do teatro e

que cujas origens remontavam aos parques de diversão. O impacto sensorial ao qual o termo se refere parece particularmente pertinente no caso da obra de Snow que, como vimos, enfatiza através da repetição as potencialidades cinéticas da imagem em movimento, exibindo a mobilidade da câmera como uma verdadeira “atração” – ainda que apresentada dentro de um cenário simbolicamente marcado pela ordem, pela disciplina e controle. A experiência do filme, contudo, interdita temporariamente estes significados simbólicos, afirmando o cinema não apenas como uma máquina de cognição, como enfatizou Michelson (2006), mas fundamentalmente também como um brinquedo, mais próximo do corpo do que da mente – se é que esta divisão ainda tenha alguma validade no tempo presente. Neste caso, ensino e brincadeira ocupariam o mesmo lugar e afirmariam o caráter paradoxal da repetição – ao mesmo tempo que ela pode significar uma técnica de disciplina e controle, pode também servir à simples fruição de uma brincadeira.

É verdade que estas aproximações entre ensino e brincadeira são reflexões que levam muito adiante os aspectos críticos da obra de Snow, mas é inegável que a experiência de assistir ao filme sublinhe a possibilidade desta aproximação através do cinema. Como relatado, a primeira impressão de ←-----→ é de que se trata de uma experiência tal como uma volta numa montanha russa, ou qualquer brinquedo típico de um parque de diversões – Trata-se de um cinema que, a despeito de seu *setup* ordenado, rigoroso e institucional, revela-se tal como um brinquedo de chacoalhar, de forte apelo sensorial. Assim, ainda que dentro da sala de aula, o filme-brincadeira coloca o corpo como o centro da experiência, e parece resgatar aquilo que hoje se encontra diluído no cinema industrial e que como vimos, remonta às experiências do primeiro cinema, no qual a imagem em movimento estava sujeita a um contexto disperso, descompromissado e se quisermos, lúdico. Coube ao artista resgatar esta potência lúdica, cinética, e afirmá-la à exaustão através da repetição, dissolvendo o espaço de poder na direção de um não-espaço, temporário, elástico, onde não cabe senão fruir sem finalidade, horizonte ou objetivo. Seria mais promissor, neste âmbito, falar menos em “prazer de ver”, do que no “gozo de repetir”?

Hall

Hall

Capítulo 4 – *Hall (1968)*

4.1. O Filme: Hall

Sigamos no percurso assinalado, agora na etapa de montagem do filme – é nesta dimensão que a repetição é explorada na obra de Peter Gidal.

4.1.1. Descrição do filme

O filme começa. Soa um alarme, de relativa intensidade – parece um daqueles alarmes de incêndio, mecânicos, cujo tilintar é bastante agudo, rápido e estridente. O acionamento do alarme é acompanhado de uma cartela onde se lê: “*A film by Peter Gidal*”. A cartela dura pouco menos de cinco segundos e é sucedida por uma tela branca. O alarme continua soando. A tela branca dura menos de três segundos e aparece o primeiro plano do filme. A imagem é em preto-e-branco. O alarme continua soando. Um plano geral registra um espaço doméstico. Não há nem pessoas nem movimento na cena – a casa está vazia.

O enquadramento é aberto o suficiente para permitir que se veja, do chão até o teto, dois ambientes desta casa: um primeiro, em primeiro plano, tem iluminação bastante precária e não se vê muita coisa; e um segundo, ao fundo, é bastante iluminado, com paredes brancas e alguns objetos dispostos no chão e nas paredes. Este segundo ambiente é visualizado através de uma porta aberta que divide os cômodos – seu batente cria uma moldura que delimita o campo de visão da sala e delimita a área escura do primeiro plano, da área clara, do fundo. Esta porta está aberta para a esquerda na direção do cômodo escuro do primeiro plano. Este cômodo é limitado pelos limites do enquadramento – à direita, vê-se um pedaço da parede que termina no batente da porta; à esquerda, não há parede, mas a metade de uma cadeira, da qual se vê apenas o encosto, apoiado na quina da porta. A iluminação da sala ao fundo é bastante forte e sugere a presença de alguma janela posicionada no lado esquerdo, considerando a intensidade da luz nesta área e a direção algumas sombras dos elementos dispostos na sala. Desta sala vê-se apenas a parede frontal e um pedaço do chão. Na parede encontra-se uma porta que provavelmente dá acesso à casa, e é possível que este cômodo seja uma espécie de entrada – um *hall*. A porta, lisa e branca, está fechada. Do seu batente, vê-se apenas a porção direita e superior, no limite do enquadramento. Na porção inferior do quadro, vê-se um pedaço do chão da sala e o início da porta. Sua fechadura-maçaneta está, portanto, alinhada no centro do quadro. Ao lado direito da porta encontram-se algumas fotografias fixadas na parede, também branca e lisa. Abaixo delas, uma pequena mesa de apoio de madeira, onde estão dispostas algumas frutas (laranjas e bananas?). Embaixo desta mesinha, há um pequeno aparelho que aparenta ser um ventilador, cujo fio está estendido para a esquerda do quadro, paralelamente à porção inferior da porta. Pendurado na maçaneta da porta de entrada, há um objeto que aparenta ser um guarda-chuva retrátil e compacto. O chão da sala parece ser de carpete, com um tom acizentado. A considerar pelas dimensões dos objetos descritos em

relação aos detalhes da porta aberta, no primeiro plano, seria possível arriscar que a distância entre o cômodo escuro e a sala é de aproximadamente três metros.

Esta descrição só é possível porque o tempo de duração do plano geral é relativamente grande, algo em torno de um minuto. A imagem é estável e não há nenhum movimento, nem do enquadramento nem dos objetos em cena. O alarme continua soando. De súbito, corta para um plano próximo – me parece ser o detalhe de uma das fotografias fixadas na parede. Tão logo começo a tentar identificar a imagem da fotografia, o filme corta novamente para outro detalhe, ainda mais próximo, de outra fotografia que também dura muito pouco, sendo sucedido por uma rápida inserção do plano geral e novamente deste último plano detalhe. A sucessão destes planos é muito curta. Com a duração maior, o *close-up* enquadra a porção da parede onde duas fotos estão fixadas, uma na parte superior e outra na inferior. A foto de baixo é impossível de ser reconhecida - se vê apenas a borda superior. A foto de cima é mais fácil de ser identificada – trata-se da imagem de uma mulher, jovem, loira, de olhos claros e cabelos encaracolados, com uma espécie de pingente de cristal entre as sobrancelhas. A parte inferior esquerda da imagem está rasgada na diagonal e parece acompanhar uma parte saliente da arquitetura da sala. O enquadramento impede que esta foto superior seja vista completamente, ocupando a porção superior direita da imagem. O alarme continua soando e após cerca de cinco segundos deste plano detalhe das fotografias, volta para o plano geral. É o mesmo enquadramento anterior, já descrito, e dura cerca de vinte segundos. Novamente, de modo muito imprevisível, o filme corta para um plano aproximado de outra das fotografias, depois para um close de uma delas, volta para o plano geral, e então fixa-se no close. Desta vez a foto ocupa quase todo o quadro e é fácil identificá-la: trata-se de uma imagem publicitária onde se vê Jean-Luc Godard agachado, circundado pelos Rolling Stones. Os quatro membros da banda estão de pé, ao fundo, e cada um olha para uma direção e com poses diferentes. A duração deste plano é não muito longa, cerca de seis segundos, após os quais novamente vê-se o plano geral.

Desta vez a duração do plano geral é um pouco menor, aproximadamente quinze segundos, e logo em seguida a sucessão de planos curtíssimos é novamente apresentada. Agora os detalhes correspondem à cesta de frutas em cima da mesa. Primeiro aparece um plano médio/próximo, depois um close, depois o plano geral da sala, e finalmente o close de novo. São bananas e laranjas dentro de uma vasilha metálica que reflete a superfície da mesinha e alguns pedaços de jornal que estão do lado direito. Uma das laranjas está fora da vasilha, e seu reflexo parece multiplicar a quantidade de frutas em quadro. O close dura menos que dez segundos e é sucedido novamente pelo plano geral. O alarme continua soando, mas parece ter perdido um pouco de intensidade – soa mais distante. Mais alguns segundos no plano geral para que uma nova sucessão de planos curtos apareça, enquadrando desta vez o pequeno objeto debaixo da mesinha. A sequência de planos acompanha a mesma lógica anterior – plano médio, detalhe, geral e detalhe. Com o detalhe é possível comprovar a natureza do objeto: realmente trata-se de um pequeno ventilador, com hélice quádrupla e grade frontal metálica, cromada. A duração é um pouco menor. Sucede-se novamente o plano geral. Neste ponto do filme, aos cerca de dois minutos e meio, já é possível deduzir sua estrutura

básica: inserção de detalhes contidos dentro de um plano geral básico, precedidos por uma sucessão rápida de planos.

O alarme continua soando e após alguns segundos no plano geral, e a rápida sucessão de curtos planos, fixa-se no detalhe do fio do ventilador, no chão da sala. Ao contrário do que parecia no quadro geral, o fio está cortado e desencapado – o ventilador não deve funcionar. O enquadramento permite ver esta interrupção no fio na extremidade esquerda do quadro. O aspecto maleável do fio contrasta com a rigidez da parte inferior da porta, que se vê cruzando o quadro numa leve diagonal inclinada para a direita. A duração deste detalhe é praticamente a mesma do detalhe do ventilador. Em seguida, novamente o plano geral, a sucessão rápida e um novo detalhe: um pedaço do encosto da cadeira em primeiro plano, no cômodo escuro, e uma parte da porta aberta. O quadro é quase abstrato, não soubesse de onde partiu. A volta para o plano geral é ainda mais curta, e o próximo detalhe é ainda mais abstrato: uma mancha escurecida no centro do quadro, sob fundo branco. O alarme continua soando, agora bem mais distante e baixo. Plano geral, curta duração. Sucessão rápida de planos e um novo detalhe: a fechadura da porta aberta. É uma fechadura simples, de trinco metálico, e vê-se com maior clareza a parte da porta voltada para a luz, ou seja, a porção direita. O detalhe é curto, sucedido pelo plano geral, pela rápida sequência progressiva de planos até que um novo detalhe é exibido – desta vez trata-se de um desenho provavelmente fixado na porta da sala, fechada. A porta branca e o papel branco se confundem. O desenho é enquadrado de modo tal que apenas uma boca humana pode ser identificada no limite superior do quadro, alinhada ao centro. Esta pequena boca está flutuando em um espaço neutro – o quadro é quase todo branco. O plano geral que vem em seguida volta a ter uma longa duração, cerca de trinta segundos, durante a qual o alarme é reduzido a um nível tal que não pode ser mais ouvido. Em silêncio, o plano geral é sucedido por um plano detalhe de um desenho num papel fixado na porta. O papel ocupa a porção lateral esquerda do quadro – identifico sua borda superior e lateral direita. Na parte de cima, constato que é um papel retirado de algum caderno espiral – ele traz aquelas rebarbas típicas de encadernações com espiral. No canto inferior esquerdo do quadro, que corresponde ao centro do papel, localiza-se o desenho. Ao que tudo indica trata-se da figura de um homem – mas apenas o lado direito de seu rosto é retratado. Estão desenhados seu olho direito, o nariz inteiro, a boca inteira e parte da bochecha esquerda. O desenho é feito a lápis, está incompleto e a boca se parece muito com a àquela já vista no detalhe anterior. Este plano dura pouco – uns quatro segundos; e ao contrário dos anteriores, não é sucedido pelo plano geral, mas interrompido pelo *leader* do filme. Vêem-se letras e rabiscos correrem a tela horizontalmente de maneira muito rápida. Esta “piscada corrente” é sucedida então pelo mesmo plano detalhe do desenho, novamente. A duração desta segunda inserção parece ser a mesma da anterior. Ao término deste detalhe, voltamos ao plano geral do começo.

O enquadramento inicial desenrola-se em completo silêncio – o alarme já parou e contabilizam-se cerca de quatro minutos de filme. Este plano dura uns trinta segundos e subitamente é interrompido por um curtíssimo detalhe – aparentemente outro close de uma das fotos da parede. A duração é tão curta que não é possível identificar exatamente do que se trata a imagem, que então é sucedida pelo mesmo plano

anterior. Este quadro geral, em silêncio, idêntico ao inicial, dura por mais cerca de quarenta segundos, após os quais a tela fica preta e, depois de três segundos, fica branca. O filme acaba. Em silêncio.

O filme acaba? A tela branca é bruscamente interrompida por um som de alarme, de relativa intensidade – parece um daqueles alarmes de incêndio, mecânicos, cujo tilintar é bastante agudo, rápido e estridente. Vê-se uma cena já vista – o plano geral da casa, dois ambientes ligados por uma porta aberta, seu vão. Ao que me parece, a cena é exatamente igual à do começo – sua duração também. De súbito, aparece um plano detalhe – parece ser o close de uma das fotografias fixadas na parede. Ele é sucedido por uma sequência de planos close, geral, e close novamente. O close é das mesmas duas fotografias já vistas. Tudo se desenrola como se já tivesse sido exibido, já visto – ao menos é o que parece. A suspeita da repetição idêntica do filme é confirmada na medida em que correm os mesmos cinco minutos aproximadamente. Os mesmos detalhes, o mesmo plano geral, as mesmas transições, a mesma ordem, as mesmas durações. O alarme vai sendo atenuado, diminuído, até chegar ao silêncio. Novamente o plano geral interrompido pelo *leader* com letras rápidas e, finalmente, com o mesmo enquadramento inicial, em silêncio, a tela fica preta. Em silêncio, novamente mas em definitivo, o filme acaba.



Plano detlahe de Hall (1968) - Peter Gidal

Primeiras impressões

A experiência de assistir *Hall* pela primeira vez é confusa. Embora os primeiros cinco minutos deixem relativamente claro a proposta do filme, qual seja, um exercício formal de observação de um ambiente doméstico; o resultado total da experiência é estranho. A repetição idêntica inicialmente encoraja que se busque por alguma falha técnica, algum erro ou distração que permitiu que o filme recomeçasse “sem querer”. Não estamos acostumados a uma reprodução exata de algo que não obedeça aparentemente a alguma forma rítmica, como o caso de *Snow*. Esta repetição *da capo*, ao menos no contexto do cinema, é bastante rara.

Afora esta estranha sensação de falso *déjà vu*, o transcorrer do filme na “primeira parte” encaminha sensações curiosas. A alternância entre plano geral e detalhe, desestabiliza sua apreciação como fluxo contínuo. O desequilíbrio entre as durações gera uma tensão que não se resolve facilmente. A sensação é de que não se pode prever exatamente o que vai acontecer, embora a lógica rigorosa do filme implique teoricamente algum tipo de previsibilidade. Sobretudo pelo modo de apresentação dos detalhes, a imagem aparece sempre como algo fugaz, fugidia, como se fosse algo escorregadio, movediço, difícil de pegar. Apesar de saber como um novo detalhe será apresentado, não há conforto em saber por quanto tempo aquela mesma imagem poderá ser vista. E se a repetição exata do filme poderia indicar que na segunda vez esta sensação é amenizada, pelo contrário. É uma confluência de saber o que vai acontecer com não saber quando vai acontecer – e esta parece ser uma das forças do filme. A expectativa e a atenção são colocadas em primeiro plano, através da apresentação de uma cena trivial e doméstica. O que está em jogo é menos *o que se vê* e mais *como se vê*.

Neste ambiente doméstico, predomina a sensação de intimidade, quietude, silêncio – embora o alarme “grite” durante a maior parte do tempo. A gradual perda de intensidade deste ruído colabora para esta sensação – ele não soa como um alerta de urgência, mas como um guia para a observação cuidadosa dos detalhes da sala de estar. Os objetos, as frutas e principalmente as fotografias servem como sustentação deste exercício de observação. A rigidez e estaticidade dos planos, embora em contraponto com a dinâmica veloz das transições entre plano geral e detalhe, ensejam esta apreciação atenta. Parece claro que a escolha do espaço doméstico e da cena retratada são bastante adequadas a este exercício. Há nelas a marca da redução do conteúdo em benefício da forma, procedimento comum aos artistas deste período conforme já vimos no capítulo 1. Esta redução enseja uma atitude observacional, incorporada no modo pelo qual Gidal dispõe seu *setup* básico. A câmera fixa a uma altura aproximada de 1,5m, a abertura e a distância focal da lente escolhida, sugerem um campo de visão bastante próximo daquele do olho humano e reforça o tropo da “câmera subjetiva” - *como se* o espectador estivesse naquela posição, a observar a mesma cena segundo proporções que lhes são naturais²³⁴. Mas este encaminhamento “subjetivo”, no caso de Gidal, paradoxalmente apresenta uma atitude bastante objetiva. Além do *setup* escolhido para a construção do

234 É verdade que esta relação de proporção varia de acordo com o tamanho da tela em que o filme está sendo exibido. Todavia, como veremos mais adiante, é preservada a relação de proporcionalidade devido principalmente à distância focal e profundidade de campo empregadas no filme.

plano geral, tal atitude é reforçada pelo emprego dos detalhes. Como fragmentos de um todo já apresentado, estes detalhes enriquecem a observação cuidadosa, atenta e objetiva da cena no decurso do tempo. Num gradiente crescente, a cena é escaneada, esquadrinhada, mapeada – não como no filme de Snow, que embora sugira inicialmente uma atitude igualmente objetiva, emprega a da varredura em movimento. No caso de Gidal, é o enquadramento e a montagem que constituem a objetividade do filme e ditam um ritmo muito próprio, porquanto imprevisível e aparentemente irregular. Esta imprevisibilidade e irregularidade rítmica, ao contrário do que poderia se pensar, são forças que indicam a objetividade do filme, chamando atenção para seu modo de construção e apresentação, ou seja, para sua forma.

O baixo coeficiente de ação dentro da cena, a aparente irregularidade rítmica e imprevisibilidade da duração dos planos garantem que a estrutura, o sistema, ou a forma do filme emerja. Na medida em que o filme repete os planos e também varia sua duração, torna-se cada vez mais evidente o modo como eles são articulados, e então o endereçamento do espectador passa a ser central. Não parece ser um endereçamento predominantemente sensorial, visual ou sonoro – mas algo ligado à atenção e à observação do ponto de vista racional, cognitivo. O curso das repetições e alternâncias permite ao espectador construir uma imagem mental de da estrutura do filme: plano geral > transição > plano detalhe > plano geral ...Este aspecto cíclico e regular da montagem, embora com duração bastante variada, sugere à mente a adoção de um certo hábito encaminhando-a a esperar a manutenção de um mesmo comportamento. Tal criação de expectativas é regulada pela repetição, que modula a atenção do espectador entre o presente e o futuro, ou seja, entre o acontecimento presente e a possibilidade de um novo evento, cujo momento é aguardado mas não exatamente previsto.

Mas a repetição, contudo, não opera apenas na estrutura de montagem do filme, mas também de sua “reprise” ao final dos cinco minutos. Isso leva a crer na existência de dois níveis de repetição em *Hall*: um infra-estrutural, e outro macro estrutural. O primeiro relacionado a uma estrutura de montagem e o segundo correspondente à reprise do mesmo filme. O que gostaria de avaliar é que ambas concorrem para a apreciação do filme como um exercício de observação e atenção, endereçado às capacidades cognitivas do espectador. Em modalidade dual, a repetição não apenas organiza a observação da cena em si, mas também do sistema formal do filme e, por extensão, do dispositivo. Em outras palavras, ela é o expediente através do qual se examina a construção do sentido circulante entre espectador, realizador e filme – imprimindo à obra uma atitude auto-reflexiva na qual o observador é convidado a observar a própria ação de observação. Considerando o modo como Gidal enquadra e constrói *Hall* com repetições, são os processos de construção de sentido e identificação que são colocados em cena, permitindo que o espectador examine não apenas a sua relação com o filme, mas também seus próprios processos de percepção, atenção e observação.

A partir destas primeiras impressões de *Hall*, seria possível sugerir uma primeira hipótese: a repetição enseja uma experiência reflexiva, essencialmente cognitiva, racional e mental, segundo um modelo de revisão, reprise ou rememoração. Mas o que de fato nos afeta quando revemos, reprisamos, rememoramos uma mesma coisa? Seria possível repetir o mesmo de fato? Ou cada experiência é única e,

portanto, essencialmente diferente? São questões como essas que me parecem ser levantadas pela obra de Gidal, e que serão avaliadas a seguir, não sem antes levantar brevemente as circunstâncias pelas quais o artista foi levado a criá-la e as estratégias que empregou em sua construção.

4.1.2 Peter Gidal e o cinema doméstico

Tudo desde sempre. Nunca outra coisa. Nunca ter tentado. Nunca ter falhado. Não importa. Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor.

Pioravante Marche, Samuel Beckett, 1983

Hall foi realizado durante os anos de 1968 e 1969, no *flat* que Gidal havia acabado de se mudar, em Londres. Consta que o recém-chegado artista tenha utilizado uma câmera Bolex, bitola 16mm, com o auxílio de um tripé simples – parte de seu equipamento pessoal, e parte tomada em empréstimo da *London Filmmaker's Co-Operative* (LFMC). Esta cooperativa, como veremos neste e nos demais capítulos, foi central para a produção e distribuição do cinema experimental no Reino Unido, cumprindo o papel também de satélite da produção independente norte-americana e européia. Inicialmente copiando o modelo da cooperativa sediada em Nova Iorque aos cuidados de Jonas Mekas, a LFMC foi oficialmente fundada em 1966 e permaneceu ativa até meados de 1997. Como sugere David Curtis (2001, p.25-27) sua criação teria sido intencionada por um grupo heterogêneo (poetas, escritores, jornalistas, artistas visuais, escultores, músicos, etc.) que partilhava o desejo comum de reunir-se para assistir filmes experimentais. Os contatos de Bob Cobbing com Jonas Mekas, auxiliado e mediado por cineastas americanos que estavam se estabelecendo em Londres como Stephen Dwoskin e Andy Meyer, permitiram-no estabelecer em sua loja *Better Books* um centro de distribuição especializado em filmes experimentais e, com a contribuição de Simon Hartog e Ray Durnat, a LFMC foi criada (REES, 2008, p.79-80). Tão logo, somaram-se outros esforços, dentre os quais o mais significativo foi o de Malcolm Le Grice por meio de sua atuação no *Arts Laboratory* – um espaço de experimentação artística que tinha como compromisso principal a *praxis* fílmica. Ficou definido desde então o eixo pivotal da LFMC: a articulação entre distribuição, exibição e fundamentalmente criação de filmes. Ao contrário da “matriz” novaiorquina, a cooperativa de Londres definiu-se pela ênfase na criação e por adotar um modelo coletivo de produção independente e auto-suficiente, tanto quanto foi possível. Além de uma boa coleção de filmes, a cooperativa aos poucos construiu um laboratório experimental muito bem equipado (moviola, impressora óptica, tanques de processamento e revelação, câmeras, lentes, tripés, etc.) por meio do qual seus membros puderam viabilizar tecnicamente os mais variados projetos fílmicos. O acesso irrestrito a tais equipamentos, permitiu uma abordagem menos institucionalizada e hierarquizada dos meios técnicos, ensejando aos artistas a manipulação formal e concreta de diferentes níveis do processo de realização e exibição de um filme, fator determinante para a

constituição da poética “estrutural-materialista” por meio da qual a LFMC tornou-se conhecida e sobre a qual tratarei adiante.

Foi este ambiente favorável à artesanaria e experimentação que Gidal encontrou quando chegou em Londres. Conforme ele mesmo relata (WEBBER, 2016, p.78), após ter exibido seu primeiro filme *Room, Double Take* (1968) em uma sessão livre no *Arts Lab* em Julho de 1968, passou a frequentar o espaço assiduamente e em pouco tempo associou-se à cooperativa, tornando-se um de seus membros mais ativos e principais representantes. A criação de *Hall*, portanto, deve ser avaliada neste contexto e apreciada como um segundo passo de um jovem cineasta que, dispondo de meios e auxílio técnico mais adequados, pôde dar seqüência à sua pesquisa artística de maneira mais consistente. Assim, aquilo que já havia sido ensaiado em *Room, Double Take*, foi sistematizado e organizado em *Hall*, ou seja, o exame minucioso das condições de observação através do aparato cinematográfico. Ambos os filmes foram realizados em apenas um quarto e numa mesma posição, embora *Room* empregue a câmera na mão e *Hall* ela permaneça fixa no tripé. Além disso destaca-se que no primeiro filme a montagem é feita na própria câmera (procedimento típico da época, sobretudo com os modelos como a Bolex) e não há variação de lentes – é uma *pan* relativamente contínua e manual da direita para a esquerda, com breves interrupções de planos detalhe que não se repetem, mantendo a lógica de continuidade do movimento. No segundo filme, por sua vez, não há movimento, a montagem é mais elaborada do ponto de vista estrutural, e a variedade dos planos sugere a utilização de diferentes objetivas. Entretanto, além das questões técnico-estilísticas, a principal diferença entre ambos os filmes reside no fato de que em *Hall* a atitude formal e objetiva da observação do espaço diminui a apreensão do conteúdo “narrativo” da cena, enquanto que em *Room* esta atitude é bem menos evidente, impondo ao filme um teor predominantemente auto-biográfico e mais “carregado” narrativamente. A presença de elementos como livros, discos, roupas, alucinógenos, fotografias, as ações de um “personagem” e também a expressividade dos movimentos de câmera, tornam difícil a apreciação do filme exclusivamente como um exercício formal.

Certamente esta diferença pode ser tomada como testemunho do processo de cristalização de uma poética que marcou a obra de Gidal desde seus primeiros filmes. A adoção de um estilo cada vez mais austero e ocupado com formalização dos processos de construção de sentido por uma via materialista parece ter sido delineada de forma definitiva a partir de *Hall*. Na época das primeiras exibições deste filme, críticos já observavam a direção que Gidal caminhava, atribuindo a ele a missão de aprofundar um cinema “cujo objetivo final é a cabeça do espectador [...] o modo como racionaliza o que vê, e o processo de análise da própria experiência.” (RAYNS in WEBBER, 2016, p.150). Para Le Grice (1971, pp.121-130) as obras iniciais de Gidal, das quais *Hall* faz parte, demonstram sua sólida e constante preocupação com a percepção e o olhar no contexto das simples ações e cenários do cotidiano, aplicando um modo quase científico, analítico, metódico, que ambiciona tornar o espectador consciente, senão do funcionamento da percepção, então de sua complexidade.

O exercício de uma poética reativa às convenções narrativas, carregada de auto-reflexividade e anti-ilusionismo, e principalmente muito informado pelas teorias de cinema com ênfase na recepção que circulavam então, definiram o projeto “estrutural-materialista” de Gidal e, por extensão, da LFMC. Como mais um fator de diferenciação da cooperativa de Nova Iorque, a adoção de um posicionamento político-ideológico alinhado ao marxismo revisitado por Louis Althusser, marcou a produção da LFMC conferindo-lhe ares cada vez mais “teóricos”. Como indica Rees (2008, p.83), este aspecto evidenciou-se sobretudo na produção de Gidal - tanto “prática” quanto “teórica”. O caso mais emblemático pode ser encontrado na coletânea *Structural Film Anthology* organizada por ele por ocasião da realização um festival de filmes de vanguarda promovido pela LFMC em Londres em 1976. O ensaio de abertura “*Theory and Definition of Structural/Materialist Film*” formaliza o programa teórico e prático do artista, sintetizando sua ambição (ou obsessão?) em desmistificar a produção de filmes, tomando-os e criando-os “como registros (não representação, nem reprodução) de sua própria feitura”. Segundo o tal “credo”:

Structural/Materialist film attempts to be non-illusionist. The process of the film's making deals with devices that result in demystification or attempted demystification of the film process. But by 'deals with' I do not mean 'represents'. In other words, such films do not document various film procedures [...] The structuring aspects and the attempt to decipher the structure and anticipate/recorrect it, to clarify and analyze the production-process of the specific image at any specific moment, are the root concern of Structural/Materialist film.²³⁵ (GIDAL, 1976, p.1)

Ainda que Gidal tenha sugerido por diversas vezes (GIDAL, 1975, p.43; Le Grice, 1977, p.36) que a prática deve vir sempre antes de qualquer teoria, é difícil crer que seus filmes não sejam guiados por qualquer *a priori* teórico-crítico. Ao menos do ponto de vista biográfico, sua trajetória tipifica àquela de tantos outros que desenvolveram suas atividades artísticas a partir de um ambiente essencialmente acadêmico, ou seja, favorável à preservação de conceitos, ideias e metodologia crítico-científica. Nascido na Suíça em 1946, Gidal graduou-se duplamente em psicologia e estudos literários entre universidades da Alemanha e dos Estados Unidos. Tendo se estabelecido em Londres em meados dos anos 1968, atuou ativamente da comunidade acadêmica britânica como professor do Royal College of Art, no qual lecionou até meados dos anos 1980. Paralelamente às atividades como professor e artista, também colaborou regularmente com revistas como *Studio International*, *Artforum*, *Screen* e *Time Out*, além de ter organizado mostras e congressos e ter escrito, até hoje, oito livros, orbitando sobre os temas da literatura, das artes visuais e certamente do cinema. Se colocarmos ao lado desta produção teórica seus mais de 30 filmes, teremos uma boa representação da mobilidade e confluência entre a teoria e a prática exercitada pelo professor-artista. O projeto estrutural/materialista parece ser um destes casos, ainda que, justiça seja feita, alguns filmes o tenham precedido - sendo *Hall* um deles.

235 “O filme estrutural/materialista tenta ser não-ilusionista. O processo da realização do filme lida com expedientes que resultam na desmistificação do processo fílmico. Mas por “lida com” eu não quero dizer “representa”. Em outras palavras, estes filmes não documentam os variados processos fílmicos [...] Os aspectos estruturantes e a tentativa de cifrar a estrutura e antecipar/corrigi-lo, para esclarecer e analisar o processo de produção de uma imagem específica num dado momento, são as raízes da preocupação dos filmes estruturais/materialistas.” (tradução nossa)

Neste projeto encontram-se sistematizadas ideias trabalhadas por Gidal em seus filmes, tanto quanto de outros colegas como Malcolm Le Grice, Stephen Dwoskin, William Raban, Roger Hammond, Gill Eatherley, Fred Drummond, Chris Welsby e, para além da LMFC, Michael Snow, Hollis Frampton, Peter Kubelka, Paul Sharits, etc (GIDAL, 1976, p.15). Através de um longo e sinuoso trajeto informado por ideias de Althusser, Lacan, Foucault e Derrida, Gidal identifica nos filmes destes artistas componentes que, em seu entender, colaboram para a consecução de uma práxis fílmica que combate os mecanismos de ilusão da representação, evidenciando suas condições de produção do ponto de vista material e, com isso, jogando luz sobre os processos de construção de sentido, em última instância, dependentes de certos mecanismos ideológicos de uma sociedade capitalista burguesa. Arguindo contra o “cinema dominante” que impõe ao espectador uma condição necessariamente passiva reforçada por sistemas de identificação operantes na lógica da narrativa (op. Cit., p.4-5), Gidal elege algumas estratégias adequadas para o encaminhamento de uma outra práxis, capaz de criar filmes “verdadeiramente ‘estrutural/materialistas’”. Dentre tais estratégias gostaria de destacar uma em especial: a repetição.

Through the usage of specific filmic devices such as repetition [...] one is forced to attempt to decipher both film's material and film's construct, and to decipher the precise transformations that each co/incidence of cinematic techniques produces.
²³⁶ (GIDAL, 1976, p. 2)

Como estratégia útil ao projeto “estrutural/materialista”, a repetição encontra-se presente em *Hall* tanto quanto em *Room*, *Double Take*, e também em muitos dos filmes de Gidal, dos já citados *Clouds* (1969), *Room Film 1973* (1973), até seus mais recentes filmes *Volcano* (2002) e *Coda II* (2013). Stephen Heath (1981, p.168-169) já assinalou que a repetição é certamente um expediente fundamental para a constituição da poética de Gidal, ainda que não qualquer repetição. Os alertas acerca da utilização deste recurso são ostensivos no *credo* “estrutural/materialista” – para Gidal a repetição deve preceder à adoção de qualquer forma específica (*specific shape*), a fim de não servir como mero reforço estilístico nem colaborar para a fetichização das formas ou sistemas, como faziam, segundo ele, os chamados “filmes estruturais”, ao menos tal como foram definidos por P.A. Sitney (2002, p.343). Este expediente deveria funcionar como uma espécie de ferramenta de interdição à estetização do filme, e como instrumento de investigação do próprio dispositivo e das relações que nele circulam, definindo um comprometimento essencialmente materialista.

Deke Dusinberre (1976, p.110) também reconheceu a importância do expediente e tratou-o como um dos mais relevantes para o redirecionamento da prática do cinema estrutural no Reino Unido. Para ele, o cinema de Gidal e da LMFC destacava-se por reforçar esta postura materialista e por obstruir uma antiquada postura “analógica e metafórica” comum aos filmes experimentais. As perspectivas da estrutura do filme como processo mental, da forma do filme como metáfora das leis naturais, ou do sistema do filme como analogia de um determinado sistema lógico, etc., teriam abafado uma potência criativa que, no seu

236 “Através do uso de expedientes fílmicos como a repetição [...] se é forçado a tentar decifrar tanto a materialidade do filme quanto seus constructos, e decifrar as transformações que cada co/incidência que técnicas cinematográficas produzem.” (tradução nossa)

entender, poderia significar a verdadeira autonomia do cinema. Como laboratório de cultivação de tal potência, a produção britânica fomentava a uma nova articulação não mais metafórica ou analógica, mas sintética, ou seja, do filme-como-filme.

O paradigma do “filme-como-filme”, que circulou também em outros contextos da produção experimental, foi tratado por Gidal como um dos objetivos centrais do projeto estrutural/materialista. Mas ele mesmo reconheceu que a questão não era simples – haviam dentro desta própria postura uma tendência a confundir o material com o materialista. O filme-como-filme não deveria explorar tão somente o que há de físico, concreto e material no suporte (a película, a tela, o projetor, etc.) mas também os processos de construção do filme, da captação à projeção (GIDAL, 1989, p. 20-21). Para ver a coisa como ela é, o filme-como-filme, seria necessário utilizar expedientes de criação capazes de absorver estes dois aspectos, processual e material, e indicar sua natureza primordialmente ambígua e contraditória. Como já indicado, Gidal vislumbrava a repetição como este instrumento retórico-estético, capacitado para imprimir no filme este modelo materialista, possibilitando ao espectador decifrar imagem e estrutura, matéria e processo, exercitando cérebro e olhos num circuito dialético.

Repetition takes you, as subjective-viewer, back to attempt to see “what is” and back into, and out from, the process of material-effects-in-film [...] as a result of (post-)structural/materialist strategies, the viewer is no longer situated as consumer or imagined producer. The demands of the film-work and the demands of the viewer cannot be seen congruous or homogenous but in material opposition and subversion.²³⁷ (GIDAL, 1989, p.148)

A proposição de Gidal denota esta complexa postura materialista, que não permite isolar uma coisa apenas em um nível, mas prescinde sempre de uma tensão dialética, contraditória, aberta e irresoluta. Isso certamente está implícito no modo como utiliza as repetições em seus filmes, em especial em *Hall*, deixando em aberto seus significados por assumir que uma coisa pode ser simultaneamente mais do que uma, ainda que sem deixar de sê-la. No momento em que o espectador apreende que aquela mesma imagem, plano, ou sequência é a mesma e não é a mesma, daí então apreende o conflito e, por conseguinte, uma visão de mundo materialista.

For me materialism always was the fact, on the simplest level, that “it” is simultaneously always more than one. Not a “thing.” In the moment when it is a more than one then there is the object, the screen image, the light, the thought; there is already a conflict²³⁸ (GIDAL, 2015, p.261)

237 “A repetição toma você, como um espectador-subjetivo, de volta para a tentativa de ver ‘o que é’ e de volta para dentro, e para fora de, do processo dos efeitos materiais no filme [...] como resultado das estratégias (pós)estruturais/materialistas o espectador não é mais situado como um consumidor ou um produtor imaginado. As demandas da obra e as demandas do espectador não podem ser vistas como congruentes ou homogêneas mas em oposição material e subversão”. (tradução nossa)

238 “Para mim o materialismo sempre foi o fato de que, no nível mais simples, que “isso” é simultaneamente sempre mais do que um. Não uma “coisa”. No momento que isso é mais de uma coisa, então existe o objeto, a imagem da tela, a luz, o pensamento, então há sempre o conflito” (tradução nossa)

É este aspecto conflituoso, quase num nível ontológico, que Le Grice (1977) destaca como uma das mais interessantes contribuições por parte de Gidal, em seus filmes. Para ele, a repetição é um fator decisivo na exploração deste aspecto, oferecendo ao espectador a possibilidade de reexaminar uma imagem e processo já vistos, exercitando suas capacidades auto-reflexivas e ampliando sua percepção do filme-come-filme. Mas como notou Dusinger (1977, p. 112-113) esta proposição não poderia ser encaminhada sem sacrifícios – a redução do conteúdo visual, a interdição dos códigos narrativos, a restrição dos recursos estilísticos, tornaram a poética de Gidal igualmente mais restrita, hermética e possivelmente tautológica. Daí que a sensação de assistir a qualquer um de seus filmes, a menos a mim, encontra-se no limiar de algo que aproxima, mas ao mesmo tempo, que afasta; de algo que instiga mas ao mesmo tempo restringe. A repetição, neste sentido, é ao mesmo tempo um convite ao reexame, mas também ao enredamento do tédio. Entretanto, longe de ser uma má contradição, esta tensão parece ter sido (e ainda ser) um dos objetivos de Gidal, insistindo no fato de que não se trata de algo fácil de ser obtido – é frequente tomarem-no por “mal-sucedido” em seu projeto estrutural/materialista (GIDAL, 1980, p.35). Ele mesmo sugere, em seu estilo vertiginosamente aforístico e contraditório, que “pouquíssimos filmes são bem sucedidos nisso tudo. Falhar melhor. Poucos filmes tentam o insucesso, desprazeres, lutas, resistências; poucos filmes são, em resumo, exercícios.”²³⁹ (GIDAL, 1989, p.148).



Plano detalhe da foto de Godard e os Rolling Stones - "Hall" (1968) - Peter Gidal

Tal como gostaria de sugerir, há no filme a marca da compulsão de repetição, que o coloca no mesmo campo de ação daquela já mencionada “estética” intensificada nos longos anos. Ao que parece, esta compulsão, que age no dispositivo no nível concreto (montagem), pode ser tomada como resultado da obsessão de Gidal pela duração, experimentada como reprise, como um “de novo”. Esta compulsão e obsessão, por fim, levam a crer na agência de uma pulsão que impele a máquina, e o artista, a repetir,

239 “[...] very films “succeed” at any of this. Fail better. Few films try for the unsuccess, unpleasures, struggles, resistances; few films are, in short, practices.”

ensejando um exame, ou melhor, um exercício crítico de revisão. Prossigamos, portanto, para tentar avaliar como o exercício de *Hall* funciona, ou melhor, falha, e falha de novo para ver melhor.

4.2 Montar: O que se repete?

Se já se sabe em que condições o filme foi feito e quais foram suas intenções iniciais (não que isso deva guiar ou direcionar completamente a apreciação do filme) convém aprofundar nos aspectos composicionais do filme sem perder de vista o principal foco desta investigação, a saber, a repetição. Antes de mais nada, contudo, convém tentar responder a pergunta: o que se repete em *Hall* ? A primeira impressão é de que repetem-se duas coisas: o filme como um todo e, dentro do filme, os planos. Trata-se de dois tipos de repetição - o primeiro que chamarei de macro-estrutural, e o segundo, de micro-estrutural. Começemos pela micro-estrutura, avaliando-a sob a premissa dos 5 primeiros minutos do filme, ou seja, desconsiderando a repetição macro-estrutural.



O plano geral de "Hall" (1968) - Peter Gidal

4.2.1 Repetição Micro-Estrutural

Como já destacado, *Hall* é articulado como uma espécie de exercício observacional estruturado predominantemente através da repetição de planos. A repetição alternada de plano geral e planos detalhe permite dizer que a obra é fundamentada de maneira privilegiada na montagem, ou seja, é nesta etapa da fatura do filme que o expediente da repetição é utilizado e, como gostaria de sugerir, colocado em destaque. Avaliando mais cuidadosamente a montagem do filme e tentando identificar como procedem repetições e alternâncias entre planos, é possível distinguir fundamentalmente dois tipos de repetição micro-estruturais: a repetição da mesma imagem (plano geral); e a repetição da mesma estrutura (transição entre plano geral e plano detalhe).

No primeiro caso trata-se de uma repetição bastante simples que deriva da alternância entre o plano geral e os planos detalhe. Durante o filme são apresentados 10 detalhes diferentes no total, o que implica na repetição do plano geral por 11 vezes – o filme começa e termina com ele. Mas uma ressalva merece ser feita antes de prosseguir. Considerando a situação que o filme apresenta (o retrato estático de uma sala vazia) é difícil dizer se as repetições de que tratarei a seguir são efetivamente repetições – no sentido de “cópia” de uma mesma matriz, repetindo o mesmo tempo-espaço – ou se são iterações de uma situação semelhante, onde não repete principalmente o mesmo tempo. Contudo, diante deste “impasse” proponho adotarmos uma premissa: a suposição de que, sim, as repetições que *Hall* apresenta no nível micro-estrutural e concernentes ao plano geral, são repetições do mesmo tempo-espaço. A estabilidade da câmera, a invariância da luz, da distância focal e da abertura, e a ausência de mudanças na cena, levam a crer que a imagem seja exatamente a mesma em todas as suas 11 inserções. Esta repetição, portanto, muito provavelmente opera sob a lógica da cópia, do “idêntico” ou do “mesmo”. Do ponto de vista da duração da obra, a repetição deste plano que abre e fecha o filme, parece desempenhar uma função de estabilidade para o exercício de observação, garantindo um retorno regular e previsível ao mesmo lugar/origem. Do ponto de vista espacial, por sua vez, o modo como é composto este enquadramento geral e a relação que estabelece com os outros planos, também oferece um tipo de estabilidade (visual-espacial) ao fornecer uma imagem de totalidade, a partir da qual os planos-detalhe se originam. Nesta lógica “todo - partes” poder-se-ia falar em um efeito secundário de repetição. No limite, os detalhes/partes poderiam ser tomados como repetições (ampliadas, aproximadas, recortadas) de um mesmo geral/todo. Daí a repetição do geral, seu retorno regular, funcionar como um expediente de estabilidade tempo-espacial, tal como um tipo de “pontuação” utilizada a fim de que não se perca esta relação entre o todo e suas partes.

No segundo caso, por sua vez, a repetição também parece exibir uma função de pontuação que tem por objetivo a transição entre plano geral e plano detalhe. Observada com atenção, esta transição se mantém inalterável por 9 vezes, repetindo estruturalmente a mesma forma e desempenhando a mesma função –ao contrário do caso anterior, a repetição não é feita a partir das mesmas imagens, mas da mesma forma, de um mesmo padrão. Este padrão é bastante simples, ainda que inusitado dentro do contexto em

que é usado, e corresponde à rápida alternância de planos conforme o esquema ²⁴⁰: G-M-D-G-D-G. A repetição idêntica deste padrão reforça a sugestão de uma espécie de progressão visual, do geral para o detalhe, tal como um *zoom-in*) muito embora fraccionada em pouquíssimos passos. Ainda que sejam poucos os passos, a repetição do padrão de transição é suficiente para imprimir o efeito de aproximação no filme e atuar também como uma “pontuação” através da qual o espectador guia suas expectativas. Esta função cria as condições para a formação e ampliação de um repertório durante a experiência de visualização do filme, regulando-o como um código facilmente decifrado pelo espectador.

Note-se que em ambos os casos, a menção ao papel de “pontuação” da repetição parece destacar a montagem em sua função “sintática”, naquele sentido proposto por Aumont et. al (2006, p. 67). Para os autores, esta função visa basicamente garantir “relações ‘formais’ detectáveis como tal, mais ou menos independentes do sentido, entre os elementos que reúne”. A repetição, tal como vejo, é um dos recursos centrais para a criação e manutenção destas relações formais, desempenhando a mesma função sintática que exhibe em outras as artes de base temporal – como a música, poesia, dança, etc. É neste sentido que Bordwell e Thompson (2005, p.66-65) afirmam que “como o ritmo está para a música e a métrica está para a poesia” a repetição está para a montagem no cinema, porque funciona como facilitadora da execução de um “código” ou “linguagem” (daí a ideia da sintaxe e de “pontuação”), operando com critérios de recorrência e redundância, e agindo em prol da consecução do “processo de significação e construção de sentido”.

A maneira pela qual a repetição é manipulada na montagem, no nível sintático, varia de acordo com o programa estético e com o estilo adotado por este ou aquele realizador. Há casos em que é utilizada fundamentalmente no nível estrutural, articulando os padrões rítmicos através da construção do espaço fílmico, com relações do tipo: plano geral – plano detalhe; campo – contracampo, ponto de vista – observador; etc (PEARLMAN, 2009, p.46). Mas há casos em que tais relações também utilizadas como um recurso expressivo, ensejando conotações “sintático-semânticas”, como é o caso de muitos filmes da escola soviética, proposta por Henry Keazor (2018) como aquela que explorou este expediente de maneira mais radical e profunda. Como teóricos e também realizadores, os soviéticos reconheceram o poder da repetição na montagem destacando sua relevância tanto para “a criação de um todo orgânico” quanto como um meio de intensificação da experiência, como queria Eisenstein (2008, p.67), ou ainda, como método de reiteração (*leitmotiv*) a fim de “impressionar o espectador” e dirigir sua atenção no curso do filme, como precisou Pudovkin (2003, p.65).

240 Leia-se; G – Plano Geral; M – Plano Médio; D – Plano Detalhe.



Plano detalhe das frutas - "Hall" (1968) - Peter Gidal

Sob um certo aspecto *Hall* exhibe as características de uma exploração sintática relativamente expressiva. A maneira como as repetições das transições e do plano geral são utilizadas, denotam a ênfase no aspecto sintático da montagem, relevando a estrutura de construção do filme. Esta dimensão contudo, extrapola àquela avaliada nos programas estéticos mencionados que, via de regra, estão situadas dentro de contextos e propósitos narrativos – e esse não parece ser o caso de *Hall*. Na realidade, como veremos mais adiante, Gidal parece distorcer as intenções narrativas da montagem, ainda que dentro do campo sintático, problematizando-as essencialmente através da repetição. Possivelmente num gesto crítico e irônico, o artista revela a centralidade paradoxal deste expediente para o processo de construção de sentido, revelando a fina linha que separa inteligibilidade e redundância.

Afora o caso de Gidal, seja qual for o estilo ou programa estético adotado, de maneira geral parece ser claro que, ao menos do ponto de vista sintático, a repetição é um expediente de montagem imprescindível na garantia da inteligibilidade, legibilidade, comunicabilidade, expressividade, etc, do filme. Salvo raras exceções, ela tem sido utilizada como um recurso de condução narrativa desde meados de 1916, respeitando princípios que se tornaram culturalmente hegemônicos, como a continuidade temporal e homogeneidade espacial que caracterizam a ilusão de verossimilhança de ações fluidas. A sujeição a tais princípios, como sabemos, é parte de um complexo processo de desenvolvimento da própria montagem na história do cinema, no qual a repetição ocupa um lugar de destaque dentro do que Machado (2008) chamou de "linearização da narrativa". Ao que parece, o vínculo entre repetição e montagem está na própria "gênese" desta técnica cinematográfica, razão pela qual devemos voltar rapidamente nossa atenção para ela, a fim de tentar identificar como alguns dos modos do primeiro cinema se relacionam com o uso que Gidal faz da repetição na montagem de *Hall*.

Primeiro cinema, montagem e repetição

Do ponto de vista historiográfico, a repetição apareceu como uma questão intrínseca às primeiras experiências de junção de planos - modo mais elementar de conceber a montagem. Já se sabe de casos célebres como o de Edwin Porter com *The Life of an American Fireman* (1903) onde a junção de dois planos de uma mesma cena com ângulos diferentes, resultou naquilo que Musser (1990) chama de “repetição temporal”. No clássico exemplo que definiu a pesquisa das possíveis “origens” da montagem e da criação de séries sintagmáticas, a ação do bombeiro que entra no prédio em chamas para salvar mãe e filho é repetida duas vezes, uma do interior e outra do exterior. Esta montagem que apresenta o mesmo evento integralmente mais de uma vez, é um exemplo do efeito de “repetição temporal”, ou seja, o resultado da tentativa dos realizadores pioneiros de lidar com questões de simultaneidade, contiguidade espacial e continuidade temporal. Não é necessário dizer que a sensação de ver uma mesma ação repetida, duplicada, é quase inconscientemente estranha. O olhar culturalmente condicionado pela narrativa clássica parece não comportar este “erro”. Ao que tudo indica, a institucionalização de alguns códigos a partir da hegemonia do cinema narrativo clássico, como a continuidade tempo-espacial, levou-os à condição de *a priori* – e hoje nos esforçamos para assistir exemplos como este com “naturalidade”. Portanto, para o espectador desavisado, a repetição das ações de Porter soa como “erro”, “defeito” ou mau uso das técnicas de montagem. Contudo, como esclarecem Musser (1990) e Machado (2008) este é apenas o reflexo de um modo diferente de compreender a representação do tempo-espço pelos meios cinematográficos que caracterizou grande parte do primeiro cinema (1900-1907), razão pela qual não é justo tratá-los como “erros”. Machado esclarece que se há repetição em filmes como os de Porter,

[...] não se trata de uma repetição pura e simples: cada um dos planos repetidos apresenta uma temporalidade que se pode considerar distinta e complementar [...] a repetição nunca é exatamente o *replay* da cena sob um outro ângulo de visão: há elipse de partes da ação já mostradas ou revelação de detalhes não colocados anteriormente. (MACHADO, 2008, p.107)

Ou seja, o que parece haver não é exatamente uma dificuldade de Porter em construir um tempo-espço contínuos e contíguos, mas nossa inabilidade em assistir a filmes como esses a partir de um olhar envolvido com outros referenciais. Para Machado (*ibid*, p. 106), é necessário entender que os pioneiros estavam operando com outros códigos e convenções, como àquela da cena teatral (frontalidade, unicidade e constância de ponto de vista) misturada ao *vaudeville* (quadro “confuso”, multiplicidade de pontos de vista e concomitância de ações) que nos leva a crer que as regras tão “naturais” a nós como as de continuidade temporal, *raccord*, e contiguidade espacial, “ainda não haviam sido produzidas” - ou melhor, inventadas.

É neste sentido que pode-se tomar a repetição não como erro ou mau uso da montagem, mas como o residual casual das experiências de pioneiros como Porter. Como relembra Costa (2005, p.91) os responsáveis por empreender estas experiências não intencionavam “descobrir a linguagem cinematográfica”, mas tão somente testar possibilidades que acabaram levando-os para caminhos

desconhecidos. Convém destacar, portanto, que a montagem em seus primórdios parece ter sido articulada menos como uma ferramenta exclusivamente narrativa, e mais como um dos recursos para amplificar e intensificar o cinematógrafo enquanto espetáculo. Por isso é possível supor que as repetições não foram inicialmente tomadas como ruídos para a continuidade narrativa, mas como mais uma das “atrações” que o cinema era capaz de produzir.

A sensação de um mesmo evento repetido duas ou mais vezes, apareceu em outros contextos de utilização da montagem. Como destaca Tom Gunning (2006), além da mudança de planos a fim de ampliar o espaço cinemático conforme o estabelecimento de relações do tipo campo/contracampo como no caso de Porter, o destacamento de uma ação ou detalhe com a inserção do *close-up* também foi uma das características das primeiras experiências com a montagem. Exemplos, como *Next!* (1903) *Mary Jane's mishap, or don't fool with paraffin* (1903), *The Gay Shoe Clerk* (1903) demonstram o uso da inserção do plano detalhe novamente em “desacordo” com os códigos narrativos, desafiando especialmente a continuidade temporal. A repetição da ação no plano geral e no plano detalhe – marca de filmes do tipo “buraco de fechadura” – é mais um indicador do modo pelo qual os pioneiros pensavam e percebiam o corte. Ao que tudo indica, este recurso não era empregado como uma passagem entre duas perspectivas em continuidade no tempo-espaço, mas como um expediente de reapresentação de um evento ou ação “já vistos” (COSTA, 2005, p.188). Para Noël Burch, esta “reapresentação” que interdita o fluxo narrativo, poderia ser entendida na chave do modo primitivo de representação, onde as mudanças de plano e principalmente a inserção de *close-ups*, “funcionam de um modo descritivo e para satisfazer a pulsão escópica, [e portanto] em sentido estrito, não são narrativas” (BURCH *apud* COSTA, 2005, p.169).

As repetições presentes em filmes como os de Porter, dos buracos de fechadura e poderíamos pensar ainda em outros tantos exemplos dos filmes de perseguição e outros tipos de “atrações”, parecem estar articuladas antes à necessidade de ver imagens do que à vontade de ouvir histórias. O desejo pela visualização de um mesmo evento, ação ou movimento, materializou-se na montagem do primeiro cinema como a definição de sua finalidade “exibicionista”, para além de qualquer função narrativa. É dentro deste regime de “mostração”, que privilegia a intensidade da experiência visual em detrimento do encadeamento lógico e causal de eventos, que a montagem deve ser entendida. Trata-se de um recurso que inicialmente não hesitou em ser dirigido diretamente ao público, mostrando-se, ele mesmo, como uma atração reforçando o cinema enquanto um espetáculo de fascinação e ilusão.

Deixando aberta a ligação entre o mundo do espectador e a atmosfera exibicionista do mundo mostrado na tela, os primeiros filmes vão permitir que a própria montagem esteja a serviço do espetáculo e não da narrativa, e se mostre, por isso, explicitamente [...] a montagem dos primeiros filmes faz alarde de sua própria presença, da manipulação que esta presença revela e de sua vinculação à construção de uma ilusão. (COSTA, 2005, p. 174)

Poder-se-ia dizer que uma das marcas mais evidentes da auto-denúncia e do exibicionismo por parte da montagem é a repetição. O impacto da simples re-apresentação (“re-mostração?”) de um mesmo evento ou movimento na tela sob ação do corte, modula a apreciação do espectador e direciona sua atenção para a própria artificialidade da montagem, que não está ocupada em parecer ser fluida, contínua ou transparente. Ao contrário, a lógica do corte como “choque visual” é intensificada pela repetição, que serve intencionalmente ou não, à exibição da própria mecânica de funcionamento.

Como afirma Machado (2008) é apenas com o processo de linearização da narrativa, com a mudança do público e dos espaços de exibição de filmes, que a montagem passa a condição de subordinada, servindo como uma ferramenta essencial na construção da ilusão de continuidade temporal, homogeneidade espacial e, portanto, do jogo da verossimilhança que caracterizou o cinema narrativo em diferentes perspectivas. É a partir de então que ela passa a ser tratada mais propriamente como um recurso sintático, semântico e rítmico - definindo em muitos níveis a experiência cinematográfica.

* * *

Entretanto, convém destacar um fato: em quase todos os casos mencionados, seja que dentro do regime de “mostração” do primeiro cinema ou do cinema narrativo, clássico ou soviético, a montagem está predominantemente associada à algum tipo de movimento ou ação. Pessoas, objetos, animais ou qualquer elemento que execute algum tipo de movimento registrado pela câmera (ou performado por ela, como no caso de Snow) é reconstituído pela montagem sob diferentes aspectos - uns mais repetitivos, outros menos; uns mais expressivos outros menos. O *raccord*, desde seus exemplos mais antigos, geralmente visa acompanhar algum movimento ou ação. São raros os exemplos onde a montagem desdobra-se a partir de cenas inertes, sem movimento. Mas paradoxalmente é isso que parece estar em jogo no filme de Gidal. Em *Hall* não há movimento de coisas ou personagens em cena - a ação que existe no filme é aquela da própria montagem, ou seja, é o corte que se exhibe como evento ou ação mediante a qual um “movimento” (aproximação) é produzido. Neste sentido, o filme parece intencional isolar e exhibir a operação da montagem, quase como descrevendo os meios de sua construção tempo-espacial através deste recurso. Ao fazê-lo, endereça ao espectador a experiência do corte como um expediente que denuncia sua própria artificialidade - num esquema análogo ao do primeiro cinema, ainda que a razão para tanto não seja a existência de um movimento, mas sua ausência.

Esvaziado de conteúdo dramático ou dinâmico, *Hall* pode ser tomado como um exercício de observação das capacidades observacionais do cinema. Centralizado na montagem, este exercício é problematizado pela repetição para além de suas funções sintáticas - seja na repetição do mesmo plano geral, seja na repetição da mesma estrutura de transição para os planos-detalle. É bem verdade, contudo, que uma primeira apreciação do filme pode não captar tais questões, uma vez que ficam restritas ao nível micro-estrutural. Tal gostaria de sugerir, é principalmente no nível macro-estrutural que o jogo proposto pelo filme torna-se mais claro, proporcionando uma segunda leitura para o espectador recordar, repetir e

elaborar a experiência, fornecendo o instrumental para investigar as operações de montagem e como elas impõem ao filme seu status observacional.

4.2.2 Repetição Macro-Estrutural

Como já assinalado, para além das repetições micro-estruturais, há no filme um tipo de repetição bastante singular, operante no nível macro-estrutural. Em resumo, trata-se da repetição integral e idêntica da mesma sequência correspondente aos cinco primeiros minutos do filme. Ao que parece, trata-se de uma cópia, um duplo, um *replay* exibido imediatamente após o falso “final”. Não seria arriscado considerar este expediente fundamentalmente como uma manobra de montagem – copia-se e cola a mesma sequência, uma depois da outra. Gidal escolhe reapresentar uma segunda vez o “já visto”, sem alterações nem claras intenções. Sob um certo aspecto, a “revisão” parece sublinhar o jogo sintático proposto pela montagem no nível micro-estrutural e cristalizar a repetição como uma chave de leitura do filme. Para Le Grice (1977), trata-se de uma chave que dirige o filme para o campo da meta-linguagem, sugerindo ao espectador uma atitude reflexiva, atenta, consciente de seus próprios mecanismos e funcionamento.

In Hall, systematic editing from long, mid and close shots of a hall and its objects again encourages the viewer to predict what will be shown. The complete repetition is a device for a second ‘look’ at material which has already been the subject of a predictive, reflexive process, this time through memory with a view slightly ahead of the next development.²⁴¹ (LE GRICE, 1977, p.113)

Avaliada por este ângulo, a “reprise” parece abdicar a função sintática da montagem para encaminhar uma problematização “semântica”, qual seja, a da reflexão sobre os processos internos de construção de sentido, abrindo para o espectador a possibilidade de observá-los atenta e pacientemente, como numa atividade de revisão. A repetição macro-estrutural, portanto, permite avaliar uma vez mais o filme e deslocar a atenção para a problematização de sua própria montagem (micro-estrutural) enquanto processo fundamentado na repetição. Mas este direcionamento semântico (metalinguístico e auto-reflexivo) é apenas sugerido, ou seja, aparece como desdobramento da repetição em seu aspecto “negativo”. O deslocamento da atenção para a montagem do filme e suas repetições é menos por conta de uma insistente, positiva e expressiva repetição, como no caso dos soviéticos, por exemplo; do que por seu aspecto mecânico, neutro, inexpressivo e automático. O uso econômico e sintético que Gidal faz deste expediente, ao mesmo tempo reforça a dimensão auto-reflexiva do filme e enfraquece a montagem como uma operação “criativa”, no sentido positivo do termo. A repetição direta e integral do filme, denota a intransigência da máquina e amplifica sua presença na condução do filme – sente-se menos a “mão” do artista do que o “programa” do mecanismo. Trata-se de algo análogo àquele movimento já descrito no capítulo 1 de dissolução do sujeito

241 “Em *Hall*, a montagem sistemática de planos longos, médios e closes de uma sala e seus objetos novamente encorajam o espectador a prever o que será mostrado. A repetição idêntica é um expediente para uma segunda “vista” do material que já foi sujeito de um processo preditivo, reflexivo, esta vez através da memória com uma visão ligeiramente à frente do próximo desenvolvimento” (tradução nossa)

como autor controlador das ações do filme, em benefício do protagonismo dos processos automáticos do dispositivo, e com isso, uma experiência que se projeta neutra, objetiva, impessoal e, especialmente no caso de Gidal, anti-ilusionista. É através da adoção desta postura que, em tese, o espectador se vê desimpedido para partilhar do exercício de observação do filme-come-filme, sendo esta sua principal “atração”.

Na direção contrária da repetição como um expediente de coesão ou expressividade, portanto, a exibição da cópia idêntica em *Hall* desarticula a montagem como expediente narrativo, interditando a ideia de progressão ou desenvolvimento da história em troca da ênfase na redundância da experiência observacional. A reprise, tal como apresentada no filme, denota a inflação das informações já apresentadas, diminuindo o coeficiente de “diferença” que geralmente se faz necessário à qualquer processo de significação - o que força o discurso voltar-se para si mesmo, como num exercício de auto-análise. Neste sentido, a repetição desloca a atenção do espectador para a revisão dos processos de montagem que, em última análise, distorcem as funcionalidades deste expediente criativo discutidas anteriormente. Tal como dito, é esta a “atração” que o filme oferece, ou seja, a revisão das “redundâncias” colocadas em jogo pela montagem. Sob um certo aspecto, não seria absurdo considerar esta “revisão redundante” como um tipo atividade esportiva análoga àquela discutida no contexto do primeiro cinema.

É sabido que o regime de mostraçã, situado para além das preocupações narrativas, tinha por objetivo encantar e fascinar o público através da exibição das propriedades do cinema. É isso que *Hall* faz, ainda que de maneira distorcida e revisitada. Evidentemente que no caso do primeiro cinema, o uso da montagem não parece ter finalidades críticas como no filme “estrutural/materialista” de Gidal. Contudo, a maneira direta pela qual a repetição é exibida em ambos os casos, através da montagem, permite situá-los num mesmo campo de experiência. Em ambos, o que parece estar em destaque são as particularidades do cinema enquanto mecanismo de representação visual, chamando atenção para o modo específico de construção do tempo-espaço experimentado, como em nenhum outro meio, através da repetição.

Entretanto, é evidente que, se no caso do primeiro cinema (em especial o cinema de atrações) a intenção geral é de querer “mostrar alguma coisa” (GUNNING, 2006), no caso de *Hall* é possível arriscar que tal “coisa” seja o próprio modo como ela é exibida. Dito de outra forma, o que está em jogo no filme de Gidal é a “mostraçã do processo de mostrar”. A repetição macro-estrutural parece ser o expediente que torna explícita tal intenção, ao mesmo tempo exibicionista e revisionista, que impele a refletir sobre a forma como as imagens são articuladas no tempo, convidando o espectador não apenas apreciar as “atrações” que o cinema oferece, mas também a refletir sobre o processo de construção do filme. Não seria necessário sublinhar que este convite à observação reflexiva certamente joga luz sobre o lugar que o observador ocupa neste sistema de significação, tornando o exercício de observação um efetivo movimento de auto-análise. Trata-se de uma dupla exposição, uma dupla “mostraçã” endereçada diretamente ao espectador, a fim de confrontá-lo a ver e rever o filme com atenção, ou melhor, a ver e rever o filme com atenção.

A despeito dos encaminhamentos críticos intencionados por Gidal por meio deste expediente macro-estrutural, é válido lembrar que a experiência da repetição integral do mesmo filme, sua reprise, deita suas

raízes em práticas bastante antigas que tinham por objetivo tão somente entreter e divertir o público. Tanto nos modelos de exibição do primeiro cinema quanto nas condições técnicas das formas pré-cinematográficas, a repetição ocupou lugar central na experiência do cinema durante alguns anos, como destacam muito precisamente Dulac e Gaudreault (2006). Basta lembrar que a lógica dos brinquedos óticos era essencialmente repetitiva, muito em razão da condição circular de seus mecanismos - pense-se por exemplo nos fenacistoscópios ou praxinoscópios. Em ambos os casos, os efeitos de ilusão ativados pelo movimento mecânico, são estruturados pela circularidade do suporte (disco ou tambor), que certamente enseja o manuseio do brinquedo de maneira repetitiva, contínua, sem começo nem fim. Esta circularidade, como argumentam os autores, possivelmente foi responsável pela introdução de formas visuais que incorporavam a lógica da repetitividade, dando origem às transformações fluidas de imagens e a representação de movimentos capazes de intensificar a ilusão de um *perpetuum mobile* - sem interrupções nem cortes. A experiência com estes brinquedos, portanto, era (e ainda é) fundamentalmente repetitiva, tal como a lógica de tantas outras brincadeiras, guiando o desenvolvimento e criação de técnicas de animação visual a fim de intensificar a ilusão de movimentos contínuos essencialmente repetitivos. Como destaca Auerbach (2000) num raciocínio "benjaminiano", a possibilidade de uma repetição mecânica da experiência visual tal como sistematizada por essas formas pré-cinematográficas, acompanhava outras invenções como o fonógrafo e a fotografia, que intensificavam a possibilidade de repetir uma mesma experiência, viabilizando o que em poucas décadas se estruturou como um dos marcos da forma de perceber e sentir o mundo moderno - *replay*, *reprise*, o incansável retorno do mesmo.

Derivada da manipulação repetitiva dos brinquedos óticos, por outro lado, a exibição de filmes durante os primeiros anos de existência do cinema parece também ter funcionado sob a lógica da repetição. Costa (2005) relembra que o modo de exibição do cinema de atrações, imerso no contexto do *vaudeville* e do teatro de variedades, era de alguma maneira organizado por esta experiência de repetitividade - lembre-se que durante a fase inicial do cinema cabia ao exibidor/projecionista escolher quais e quantas vezes os filmes seriam projetados. A curta duração dos filmes, em razão da pequena metragem de celulóide suportada pelos carretéis da época, facilitava a reexibição dos filmes de modo quase imediato, visando atender o gosto de um público reativo que pedia *bis* das atrações que mais causavam espanto, medo ou gargalhadas. Na lógica de um consumo primitivo, os primeiros espectadores tendiam a lidar com o cinema tal como experimentavam os brinquedos, ou seja, desconsiderando a convenção da singularidade de um momento (ou acontecimento) privilegiado que não pode, ou não deve, se repetir. Na direção contrária do que se estabeleceu com a institucionalização do cinema - leia-se, a linearização da narrativa, a criação de uma indústria de entretenimento setORIZADA, a migração do contexto social de exibição para ambientes menos "caóticos", etc. - a experiência dos primeiros filmes admitia e valorizava a repetição especialmente porque o regime dos filmes também sugeria este modo de apreciação, operando segundo uma temporalidade circular, e portanto repetitiva. Neste sentido, tal como nos brinquedos óticos, a experiência reprisada

poderia ser apreciada tão somente como consequência do que já estava parcialmente programado tanto no meio técnico, quanto no peculiar modo de construção das imagens em movimento.

A articulação entre a experiência da repetição, a atividade espectral e a tecnologia do cinema, portanto, parece ter se formado desde os primeiros filmes, e é sobre ela que *Hall* se debruça. A reapresentação da mesma sequência pela segunda vez no filme de Gidal, guarda consigo algo da compulsão de quem brinca ou quer ver novamente uma coisa que é, concreta e potencialmente, repetível, porquanto forjada, técnica e mecanicamente, na repetição. Mas é importante destacar, de novo, que a experiência ensejada pela repetição macro-estrutural no filme de Gidal acompanha apenas parcialmente a repetitividade do primeiro cinema e dos brinquedos ópticos. Em primeiro lugar, embora seja observado o mesmo princípio de repetição imediata do idêntico, a reprise de *Hall* não parece aderir completamente à temporalidade circular destas manifestações primeiras do cinema. A maneira como se apresenta a repetição integral de uma mesma sequência uma vez mais, apenas, tende a ser absorvida menos como a reintrodução de um mesmo tempo-espaço apresentado do que a extensão da duração do já visto. Ao menos deste ponto de vista, embora pareça ser uma reprise como aquelas do primeiro cinema, a repetição de *Hall* impõe ao filme uma direção linear e não circular, consecutiva e não cíclica. Em outras palavras, somos levados a tomar a repetição da sequência como parte integrante de um todo (o “verdadeiro” filme, de cerca de 10 minutos), e não como o modo de existência deste todo – a repetição está assimilada dentro do filme, e não na forma como este pretende ser exibido, consumido, apreciado, etc.

Em segundo lugar, a estaticidade do filme de Gidal contrasta bastante com o frenesi visual comum ao primeiro cinema e aos brinquedos ópticos. Como já destacado, na contramão do cinema como um meio de representação de imagens em movimento, o uso da câmera fixa e a ausência de movimentos ou deslocamentos na cena da sala em *Hall*, encaminham uma experiência da repetitividade que se apresenta como problemática e paradoxal. Ao contrário dos filmes de perseguição ou do cinema de atração, nos quais os deslocamentos dos personagens era fator de destaque, o filme de Gidal não registra movimentos, muito embora os apresente através da mudança e repetição dos planos e tomadas – como já assinalado, o movimento é da montagem. Daí ser relativamente difícil precisar em *Hall* se os planos são realmente repetidos, ou se apenas são partes semelhantes de um mesmo fluxo temporal, fatiado e distribuído tal qual em qualquer filme narrativo.

Assim, em razão destes dois aspectos, é difícil dizer que *Hall* repete integralmente a experiência do primeiro cinema. A meu ver, eles possibilitam tomar o filme de Gidal como um exercício de problematização do cinema enquanto espetáculo, ou seja, como uma forma de expressão sonoro-visual para além dos domínios da narrativa. Esta problematização namora com a repetitividade do primeiro cinema naquilo que ela tem de confronto direto com o espectador, jogando com a valência pulsional deste sujeito, tanto quanto no que tem de exibicionista do ponto de vista técnico. Mas o flerte é simulado com certo distanciamento – se Gidal reprisa o filme, o faz como quem pensa em si mesmo, não em outrem. Em outras palavras, o artista parece preservar a repetição como atração, mas uma atração cujo núcleo são seus

próprios mecanismos de funcionamento. A fascinação pelo choque visual do primeiro cinema, neste caso, é redirecionada para um prazer distinto, porquanto crítico e ao mesmo tempo que sensual – é um prazer de observar-se observando, e como tal, apresenta-se como atividade que conjumina o prazer visual sensorial, com a reflexão intelectual. Fica em aberto se a preservação do exibicionismo típico primeiro cinema por parte de Gidal, é tingida intencionalmente por obsessões narcísicas. Quais sejam os possíveis desdobramentos psicanalíticos de *Hall*, é possível dizer que a repetição, micro e macro estrutural, é o expediente encontrado pelo artista para a consecução deste ambivalente exercício crítico auto-reflexivo, com alta valência racional, mas que não deixa de ser “atraente” e “fascinante” sensorialmente.

4.2.3 A cena doméstica

Parece claro o que se repete, micro e macro estruturalmente, em *Hall*: os planos (o mesmo plano-geral), a estrutura de montagem (plano geral – plano detalhe – plano geral), as transições; mas também a grande sequência. São estas repetições que possibilitam que a experiência seja ambivalente, crítica mas também divertida, atraente. Contudo, é interessante notar que existem outros fatores aliados à repetição que tornam a experiência ambivalente, e que cooperam na problematização do cinema como espetáculo. Para que sejam visualizadas como expedientes de auto-reflexividade, as repetições de *Hall* se valem de um regime visual que embora esteja associado à “mostração” do primeiro cinema, se diferencia por sua maneira peculiar de encaminhar a experiência do tempo-espaço.

Ao que parece, a escolha da cena doméstica, esvaziada de conteúdos dramáticos, corpos e movimentos, colabora para a reorientação da atenção do espectador para o modo de construção do filme, bem como de sua própria posição no sistema de significação. O posicionamento da câmera e sua rigidez, somados a uma montagem sistematicamente repetitiva, mas sem aparente expressividade, também colaboram para que a “atração” do filme seja sua própria forma, conferindo-lhe o já mencionado estatuto de exercício observacional. Sem personagens ou enredo, sem ações nem deslocamentos em cena, o filme passa a ser exatamente a observação de um exercício de observação, valendo-se do aparente vazio da cena para sublinhar os mecanismos de construção do tempo-espaço no filme (enquadramento, montagem, repetições, etc.). Mas o esvaziamento do filme de Gidal, ao contrário de alguns outros filmes experimentais que exploram o regime visual da abstração para semelhante efeito de esvaziamento, permanece no campo da representação figurativa. É a leitura clara da imagem como representação que nos permite experimentar o filme como exercício de observação, na medida em que coloca em destaque as condições de sua fatura.

É difícil assistir ao filme deixando de lado a imagem do artista/autor “solitário” em seu ateliê, casa ou estúdio, testando de maneira descompromissada as possibilidades oferecidas pelos materiais dos quais dispõe. Além de adequada e historicamente válida considerando a biografia de Gidal, tal imagem é também recorrente no contexto cultural em que *Hall* foi realizado – lembre-se que, como o filme de Gidal, tantos

outros “*studio films*”²⁴² foram realizados naquela mesma época, nutrindo um semelhante espírito experimental e observacional, como se apreende em algumas obras de Michael Snow, Ernie Gehr, Kurt Kren, Dora Maurer, ou mesmo do semi-solitário Andy Warhol. Muitos destes nomes utilizaram frequentemente seus espaços privados, em sua maioria também domésticos, como setup básico de seus filmes, sugerindo a exploração do cinema (especialmente a manipulação da câmera) como uma extensão/consequência de suas investigações artísticas. Lembre-se que, em sua maioria, estes realizadores eram artistas com formações não especializadas em cinema, e portanto tais investigações devem ser compreendidas fora do contexto industrial e “profissional” do cinema, na direção daquela abordagem “artesanal” ou “amadora” celebrada por Maya Deren ainda nos anos 1950, como o contraponto poético da indústria do cinema (SITNEY, 2002, p.37). No caso de Gidal, o ambiente doméstico (mais especificamente quartos e salas) foi declaradamente o espaço privilegiado de sua pesquisa artística, ainda que considerasse os aspectos formais e sistemáticos das obras, o verdadeiro núcleo de sua práxis.

Gidal stated: ‘My films all deal mainly with rooms. That is my subject matter. But this “content” is of secondary importance to me. It is the formal aspect of film-making which interests me.’²⁴³ (PAYNE, 2015, p.106)

É verdade que este aspecto da obra de Gidal parece representar um contrassenso quando lido à luz do ethos “cooperativo” da LFMC. Especialmente em filmes como *Hall* e *Room Film 1973*, é evidente o *modus operandi* do artista marcado pelo isolamento, independência e algum tipo de auto-suficiência – características para uma observação atenta. Nestes filmes o contexto doméstico aparece a um só tempo como o espaço para o exercício do ofício de artista, mas também como um de seus temas. Neste sentido, é impossível desconsiderar a alta valência subjetiva e biográfica das imagens de *Hall*, ainda que sejam consequências das contingências da feitura do filme. Especialmente os detalhes da decoração do apartamento, i.e. as fotografias, recortes de revista, o desenho, as frutas e eletrodomésticos, certamente informam o observador acerca da personalidade de quem habita aquele espaço e vive naquele tempo, conferindo uma nova camada de significação para uma obra que, em teoria, deveria privilegiar seus aspectos formais (GIDAL, 1989, p.). É desta camada “subjetiva” que se depreende o tom privativo da obra e

242 Trata-se de um fenômeno pouco analisado mas que corresponde a grande parte da produção experimental do período analisado. Em diferentes países, a utilização de espaços internos domésticos (salas, banheiros, cozinhas) e públicos (salas de aula, anfiteatros, corredores, etc.) marcou a produção de filmes experimentais, como uma espécie de adaptação do estúdio de cinema para o ateliê (estúdio de artista). Diferente do estúdio de cinema, estes filmes foram realizados no mesmo espírito que pinturas e esculturas de menor escala. O aspecto artesanal, a utilização de equipamentos semi-profissionais (sobretudo de iluminação e movimento de câmera) possivelmente permitiram um tipo de manipulação do material fílmico criativo e transgressor. Este aspecto é observado em quase todos os filmes de Gidal, mas também de seus contemporâneos William Raban, John Latham, John Smith; e no contexto norte-americano, em alguns filmes de Ernie Gehr, Michael Snow, Bruce Nauman, Dan Graham, etc. A respeito da intersecção entre os ateliês de artistas e a produção experimental, ver ESNER, Rachel et. Al (Eds) **Hiding Making, Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013

243 “Gidal declarou: ‘Todos meus filmes lidam principalmente com quartos. Esse é meu tema. Mas esse ‘conteúdo’ tem uma importância secundária para mim. É o aspecto formal da realização que me interessa’” (tradução nossa)

que permite tomá-la como um exercício de observação circunscrito pelo isolamento e quietude – marcas de qualquer perspectiva intimista, na qual a repetição exerce uma função de destaque, como veremos adiante.



Plano detalhe da maçaneta - "Hall" (1968) - Peter Gidal

Sob um certo aspecto, seria possível dizer que este tom de intimidade e observação, formal e contextualmente, definem *Hall* como uma obra vinculada a um regime visual bastante antigo (alguns diriam antiquado?) na história da arte, qual seja, o da "natureza morta". Não é preciso grande esforço para estabelecer a conexão entre o filme e este gênero da pintura – a imobilidade dos elementos retratados, a cena doméstica, a possibilidade de uma leitura simbólica de alguns objetos, a estabilidade da composição e o convite a um olhar atento aos detalhes, são aspectos comuns a ambos os casos. É evidente que esta aproximação pode parecer um pouco arriscada, considerando a ausência das dimensões temporal e móvel, inerentes ao cinema, na experiência da pintura. Contudo, lembre-se que, de modo diverso (ou antagônico) do que acontece em \leftrightarrow , em *Hall* não há nada que se desloca nem que se move em cena – a câmera permanece fixa e se há algum movimento, ele é deduzido "entre" os planos, e não percebido "dentro" deles. Esta aparente imobilidade permite que a dimensão espacial do filme se sobressaia - o arranjo das formas dentro de um espaço delimitado, viabiliza lê-lo na chave das naturezas-mortas. O plano geral e a relação complementar que estabelece com os *closes*, de alguma maneira evocam as composições de pintores do século XVII e XVIII, recuperando o modo contido e minucioso de apresentar uma determinada realidade, não sem enfatizar a própria técnica de representação (tinta a óleo sobre tela) como o núcleo duro da experiência visual.

Este modo de lidar com imagens, como sugere de maneira muito original Svetlana Alpers (1999), distinguiu-se fundamentalmente dos cânones da pintura italiana renascentista por privilegiar a descrição em detrimento da narração. Como marca central da arte holandesa no século XVII, o modelo descritivo

passou a ser adotado por artistas cada vez mais ocupados em desenvolver uma atividade independente das corporações, colocando o espaço doméstico como tema e palco para o exercício de seu ofício. Contra a representação de batalhas, coroações, cenas religiosas, passou-se a pintar cenas diminutas, atividades domésticas, bens de consumo, retratos que descrevem um tempo-espaço muito próprio, no qual a imagem suplantou a palavra, tomando o posto de fundamento do conhecimento, sobretudo o científico. Conhecer o mundo e as coisas deixou de ser uma atividade guiada pelo campo verbal para ser perseguida predominantemente pelo visual. Era o tempo da física óptica, das lentes, do microscópio, do telescópio, dos mapas, etc (ALPERS, 1999, p. 34-36). A ênfase nas condições de iluminação, nas propriedades materiais de tecidos, alimentos e metais, segundo Alpers, são indicadores da criação de uma nova visualidade no ocidente, diretamente associada com a racionalização do mundo e com a possibilidade de conhecer através das imagens.

Embora haja diversas ressalvas quando se insinua este tipo de aproximação, gostaria de sugerir que é dentro deste regime visual que *Hall* parece funcionar. O modelo descritivo impresso nas naturezas-mortas, que articula o conhecimento à visão e que torna a investigação da realidade uma atividade dependente da imagem, é resgatado e revisto no campo do cinema por alguns casos do cinema estrutural, em especial por *Hall*. Embora tenha sido pouco estudado, o vínculo entre este gênero da pintura e o cinema foi tratado de maneira sucinta por autores como David Curtis (2000) como um tipo de tendência do experimental que obteve destaque justamente na produção dos britânicos da LFMC. Filmes como *Academic Still Life* (1976) de Malcolm Le Grice, *Still Life With a Pear* (1974) de Mike Dunford, *Still Life* (1976) de Jenny Okun e alguns dos *Short Film Series* de Stephen Dwoskin, como *Tap*, *Metronome*, *Vermeer Still Life* (1975) são elencados por Curtis como exemplos de um tipo de apropriação deste gênero da pintura por realizadores experimentais, tendo permanecido, desde os anos 1970, como um tropo visual recorrente na já familiar intersecção entre o cinema e as artes visuais – como comprovam os trabalhos mais recentes de realizadoras como Sam Taylor-Wood e Sarah Pucill.

Como um exemplo muito particular desta tendência britânica, *Hall* poderia ser tomado como exemplo da apropriação do regime da descrição pode servir a um propósito anti-ilusionista, meta-linguístico e materialista, dentro do qual a repetição exerce uma função de enorme relevância. É evidente que, considerando o contexto e os subtextos do filme, não convém tratá-lo como uma simples aplicação deste regime visual consolidado no século XVII. Todavia, é possível dizer que o trabalho de Gidal assimila, de modo parcial e distorcido, algumas características deste gênero da pintura pelo modo como apresenta e constrói o filme, vinculando-o a um outro regime visual, este próprio do cinema em suas mais antigas manifestações. Lido desta forma, a originalidade de *Hall* parece estar o resgate torcido de dois regimes visuais (a descrição e a mostração), compreendendo esta torção (ou distorção?) como efeito da exploração de um expediente central para o filme: a repetição. Dito em outras palavras, o que gostaria de sugerir é que *Hall* transforma a descrição em uma atração do próprio processo de descrever, e o faz através da repetição. Tal como explorada na montagem, a repetição micro e macro estrutural, possibilita experimentar o filme como a

descrição de uma das atividades elementares do cinema, qual seja, a de descrever um determinado tempo-espaço. No caso de *Hall* este tempo-espaço é contido, detalhado e planejado, tal qual uma natureza-morta. Com isso o filme abre espaço não apenas para a percepção deste tempo-espaço em si, mas sobretudo para a observação do funcionamento do cinema como dispositivo de construção deste tempo-espaço e, por conseguinte, de um determinado sentido. De modo paradoxal e ambíguo, por fim, esta experiência que se fundamenta essencialmente na visualidade e na repetição, é apresentada tanto como um atraente exercício de observação, mas também como uma auto-reflexão que, ao reprisar e se torcer sobre si mesma, não se furta à redundância e a seu desdobramento mais primário, o tédio. Vejamos a seguir como opera a torção destes regimes visuais através da repetição, para então tentar identificar quais possibilidades que esta experiência repetitiva sugere.



Plano geral repetido - "Hall" (1968) - Peter Gidal

CAPÍTULO 05

T H H E F L I C C C K K E E E R R

Capítulo 5 – *Shutter: The Flicker (1966)*

5.1. O filme: *The Flicker*

5.1.2 Descrição do filme

O filme começa. Uma música do tipo *ragtime* inicia, e aparenta ser capturada de um disco 78rpm – ouve-se o ruído do disco de vinil e da fita magnética. É uma melodia alegre, meio circense ou de *cabaret* dos anos 20. Uma pequena orquestra de cordas acompanhada por um instrumento como banjo ou violão, definem um pulso sincopado, dançante. O contrabaixo marca o tempo *andante*, acompanhado por comentários dos metais – o arranjo tem bastante dinâmica. Assim que a música começa, a tela apresenta uma cartela de advertência sob fundo preto com letras brancas escritas manualmente:

ATENÇÃO. Os produtores, distribuidores e exibidores eximem-se de toda responsabilidade por possíveis danos físicos ou mentais causados pelo filme *The Flicker*. Este filme pode induzir ataques de epilepsia ou produzir sintomas leves de tratamento de choque em certas pessoas, portanto a permanência no cinema é de responsabilidade de cada indivíduo, assumindo seus riscos. Um médico deverá acompanhar a sessão.²⁴⁴

Após cerca de dois minutos da advertência, uma nova cartela surge. A música continua sem interrupções. Sob fundo branco o novo texto apresenta um grafismo emaranhado de linhas - uma espécie de título difícil de distinguir. As letras são vazadas, blocadas, preenchem a tela e se interpenetram, como num cartaz de alguma banda psicodélica. Ao que parece, está escrito: *Tony Conrad Presents*. Após uns trinta segundos, a imagem começa a ser fusionada com outra cartela, também sob fundo branco. A música continua, agora com um solo de trompete e surdina. A fusão dura cerca de 20 segundos e a nova cartela é finalmente apresentada. O estilo é igual ao anterior – é bastante difícil reconhecer o que está escrito. A imagem vai diminuindo, numa espécie de “zoom out” que melhora um pouco a identificação das letras: *The Flicker*. Parece a capa de um álbum de rock. O zoom out pára, a imagem se estabiliza, a música indica que vai terminar. A imagem começa a ficar “lavada”, embranquecida, e dá lugar a uma tela branca. A este ponto contabilizam-se uns 3 minutos e meio, e sob a tela branca, a música acaba.

Uma pequena pausa sem qualquer ruído e ouve-se um “clique”. A imagem ainda é branca, mas agora mais escura - apenas a iluminação do branco parece ter sido reduzida, sugerindo ser um outro tipo de branco. Após o “clique” um ruído é disparado. Sua frequência é relativamente aguda, puxando para as médias. Soa como um ruído eletrônico, bastante rico em textura, granulado e trêmulo – algo como um motor em média rotação, com curtíssimos intervalos que produzem um pulso. O som preenche a cabeça e parece ser estereofônico. Noto que o som da esquerda não é exatamente o som da direita, e portanto há um espaço criado virtualmente entre eles. Tão logo me detenho nas qualidades acústicas do ruído, noto que a

244 “WARNING. The producer, distributor, and exhibitors waive all liability for physical or mental injury possibly caused by the motion picture “The Flicker.” Since this film may induce epileptic seizures or produce mild symptoms of shock treatment in certain persons, you are cautioned to remain in the theatre only at your own risk. A physician should be in attendance”

tela branca está piscando a uma baixa velocidade. É uma piscada que deixa a tela preta por um tempo muito curto, impossível de ser completamente apreendido – é mais uma sensação do que uma certeza. Estas piscadas parecem obedecer a uma frequência regular – contabilizo uma por segundo. Este ritmo cronométrico vai aumentando, e aos 4 minutos e meio de filme, já parece ser o dobro do anterior, ou seja, duas piscadas por segundo. Ainda assim, a visão fica presa na qualidade do branco da tela. Efetivamente não é um branco puro, mas uma tela branca salpicada de pequenos pontos pretos, às vezes riscos e linhas, sugerindo que são partículas de poeira e sujeira depositadas na película ou no projetor.

O som continua e parece um pouco mais envolvente. Noto que há uma leve reverberação na esquerda, e isso faz com que o efeito de espacialidade se intensifique. As piscadas ficam um pouco mais rápidas e agora o som parece percorrer um percurso definido – da esquerda para a direita, com uma modulação de frequência muito tênue, sugerindo um efeito de *phasing* ou de *flanger*, contudo o tremular do som não muda, ele guia a experiência. A tela começa a piscar mais rápido – contabilizo aproximadamente 5 ou 6 piscadas por segundo. O som começa a ficar ainda mais “cheio” e novos sons parecem somar ao ruído de base. Soa como um conjunto de ventiladores velhos girando a uma mesma velocidade, mas posicionados em pontos diferentes de uma sala vazia.

As piscadas estão ainda mais velozes a cerca de 8 minutos e meio de filme, e um som de altura mais definida parece vir do fundo, da esquerda, para frente, e então de volta para o fundo, na direita. É como o som de microfonia, basicamente de frequências altas. Este som viaja pela cabeça durante uns dois minutos, e as piscadas parecem obedecer um novo padrão, talvez menos regular, mas ainda bastante rápido. Neste ponto a visão já não mais se fixa sobre a tela branca, e a impressão é de que não há mais sequer uma tela na frente. As rápidas piscadas começam a produzir imagens que flutuam no espaço entre a tela e os olhos. Inicialmente vejo um círculo verde e no centro um ponto luminoso que irradia luz para todas as direções.

Aos 11 minutos o ruído fica ainda mais complexo, e soa mais próximo do que antes. Há uma pulsação difícil de identificar dentro do som – como se estivessem sendo criadas diferentes camadas deste ruído granulado, gerando uma massa sonora complexa. Os olhos estão completamente perdidos dentro da luz. É impossível controlar para onde se olha, e a sensação é de que a imagem na verdade é uma atmosfera cintilante. As piscadas estão muito rápidas e dentro da atmosfera, no centro, uma bola de fumaça azul parece expandir lentamente, emitindo rajadas de fumaça para cima e para baixo. A tonalidade da bola começa a mudar, e predomina uma cor amarela. Lentamente percebo que é a superfície de um copo de água, visto de cima, que treme e gera pequenas ondas. O copo em si não treme, mas apenas a água dentro dele. O ruído sugere um aspecto dual: tanto o tremor que faz a água vibrar, quanto a textura da água corrente, que é granulada mas também agradável – uma espécie de chuva ou chuveiro.

Por volta de 15 minutos e meio ouço o tilintar de sinos, na direita e depois na esquerda. Soam como aqueles sinos acionados pelo vento, pendurados por barbantes. São delicados e não duram muito. A imagem de uma folha, com veios meio salientes, aparece e desaparece. Lentamente o ruído parece estar se definindo como um conjunto de três vozes distintas – uma vindo de cima, outra da esquerda e outra da

direita. As alturas são ligeiramente diferentes, mas em todas permanece o aspecto granulado e trêmulo, com uma mesma frequência e regularidade. Estas três vozes começam a se misturar no centro da cabeça, formando uma única voz e transformando-se numa frequência de altura definida, que novamente lembra uma microfonia. Este som sai do centro e migra para a esquerda e depois desaparece indo em direção ao fundo.

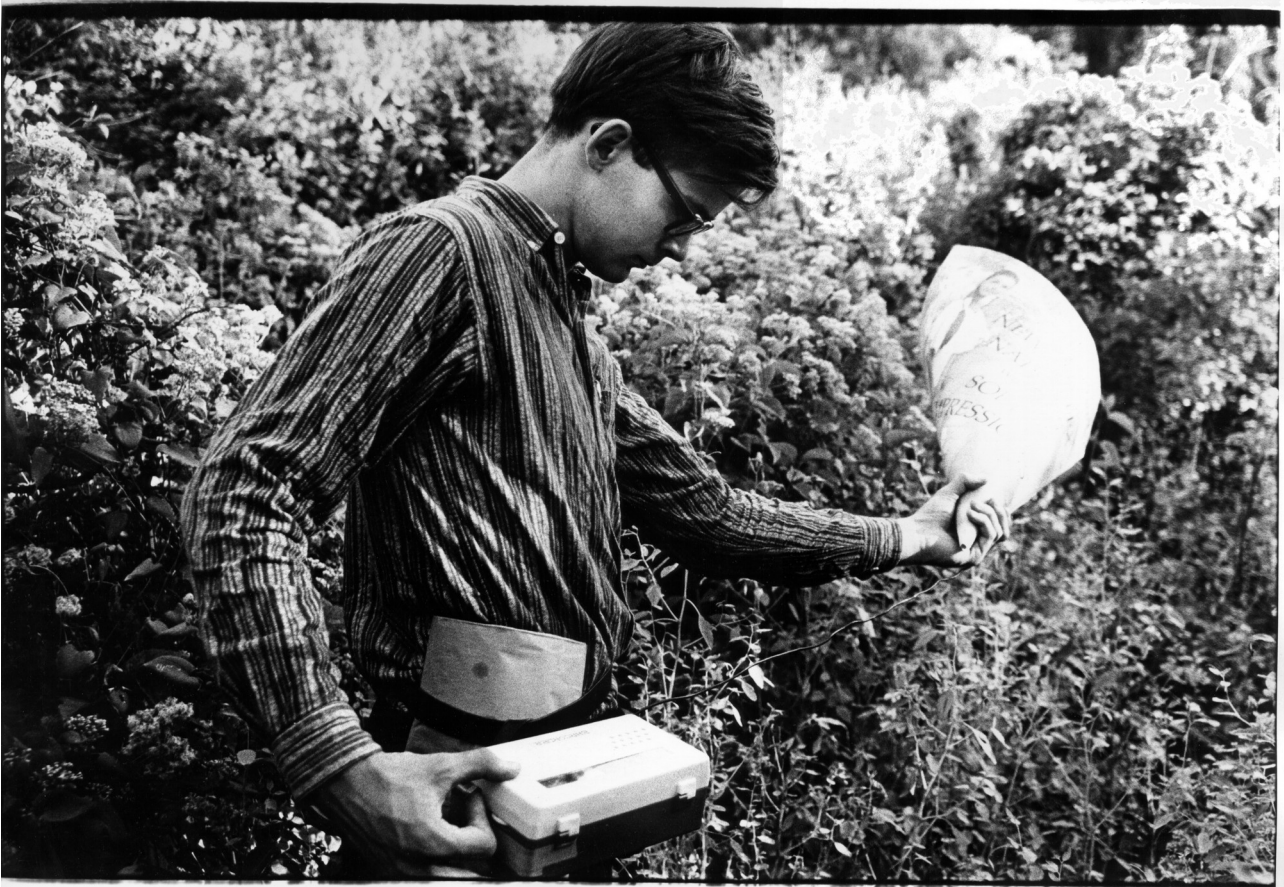
O pulso do som parece mais acelerado aos 19 minutos de filme, e as piscadas agora impedem que o branco seja visto como um elemento separado. O que se vê é a continuação da sensação atmosférica, com massas de nuvens eletrificadas, e não há um centro no qual o olho possa repousar. Noto que os olhos tendem a misturar suas direções, e a sensação de profundidade visual aumenta. A frequência do som parece estar aumentando e, associada à imagem difusa, sugere um percurso ascendente. A sensação de estar subindo aumenta, ainda que sinto o assento da cadeira um pouco duro. A luz pisca tão rápido que o espaço inteiro parece estar subindo, como num elevador. Um leve desconforto estomacal, mas não saberia dizer se é apenas uma impressão causada pelo som, ou de fato há algo físico na barriga.

A sensação ascendente vai diminuindo e cede espaço para uma nova região visual, amarelada. Aos 22 minutos de filme, esta região aumenta, a luz parece ter se tornado completamente amarela e pulsante. Diferentemente das sensações anteriores, o pulso da região amarela parece agora síncrono com o ruído. Este efeito de unidade entre imagem e som gera uma ambivalente sensação de gravitação em torno de um ponto indeterminado. Há algo que pula da tela, uma luz ou cor, mas já é impossível identificar a qual distância de fato a tela está dos olhos. Este espaço é preenchido pelo amarelo que se contrai e se expande. Ouço alguns ataques de som, na frequência médio-aguda. São batidas metálicas, que vêm do fundo, e reverberam para a frente. Lentamente uma frequência mais grave vai sendo introduzida e, aos 24 minutos, é possível distinguir entre o ruído e este novo som grave. O som permanece constante, e o ruído granulado está sincronizado com a tela piscante. A velocidade começa a diminuir e um novo som de altura definida, aguda, percorre o mesmo caminho de antes: da esquerda para a direita.

Rastros verticais começam a aparecer aos 26 minutos de filme. Os rastros ultrapassam o campo de visão, têm largura definida, e parecem rotacionar para a esquerda. Esta sensação de rotação encaminha a impressão de que a tela cresce e se expande. O som acompanha a impressão de expansão e denota um efeito de “abertura” – noto a presença de timbres mais agudos e metálicos, e o aspecto granulado ganha definição e há uma espécie de alargamento do som horizontalmente. No campo visual surge uma espécie de centro definido que, embora fixo, move-se lentamente. A frequência das piscadas diminui e volta a prevalecer o reconhecimento da tela branca como uma base, ou fundo.

A velocidade diminui progressivamente, e cada vez mais a tela em branco fica em evidência. Soma-se a esta evidência novamente a aparição de uma frequência de altura definida. Esta sonoridade de microfonia, de *feedback*, aumenta em intensidade em contraponto com a diminuição de velocidade das piscadas, que agora contabilizam cerca de uma ou duas por segundo. Já não mais aparecem impressões visuais descoladas da tela, nem cores, nem formas. A tela é predominantemente branca e as piscadas

cessam aos 29 minutos e 40 segundos. O ruído estereofônico ainda permanece em média intensidade e, ao contrário das piscadas, não diminui de frequência ou velocidade. O som mais granulado começa a ser dissipado, sobrando a frequência aguda de *feedback* com um leve tremor. Após alguns segundos, a tela fica preta e depois de outros 10 segundos, de maneira abrupta, o som cessa. A tela volta a ficar branca e o filme acaba.



Tony Conrad fazendo gravações de áudio - 1965

Primeiras impressões

Apesar do esforço em encadear algumas impressões de modo cronológico, é bastante difícil fornecer um relato preciso ou coerente da visualização do filme após sua exibição, muito mais do que nos casos anteriores. Após os primeiros minutos de filme, fica mais ou menos claro que a experiência oferecida por Conrad opera sob uma lógica pouco afeita à verbalização, considerando seu impacto sensorial. As imagens, sensações e impressões que ocorrem não são objetivas, mas fundamentalmente subjetivas – contudo, a subjetividade aqui parece referir-se menos à constituição de um sujeito que interpreta fatos, do que de um corpo que reage a estímulos. A força e o empenho do filme de Conrad aparentam ser endereçados fundamentalmente ao aparelho psicofisiológico humano – olhos, ouvidos, cérebro. O sistema nervoso parece ser o palco onde estas impressões aparecem e desaparecem, sem a mediação racional de uma “consciência”. Trata-se de um filme que expõe e explora este domínio sem restrições, razão pela qual a mediação verbal soa sempre inadequada. De qualquer forma, é preciso continuar tentando mediar racionalmente o que se depreende do filme e, como já ressaltai, são impressões que ocorrem à revelia da racionalidade.

O piscar ininterrupto e cada vez mais frenético da luz, faz surgir no campo visual dezenas de imagens, em sua maioria pós-imagens, cores difusas e impressões fantasmáticas que não estão projetadas na tela nem impressas na película, mas no espaço que existe entre elas e os olhos. Ou seja, são efeitos ou ilusões que sugerem o ingresso do filme no terreno da alucinação, ou mesmo, do transe. Na qualidade de alucinação, concernem ao sistema fisiológico humano, e portanto são imprevisíveis e indeterminadas *a priori*. Não exerço nenhum controle sobre estas imagens – não posso deixar de vê-las, controlar sua duração ou modificar sua aparência. São autônomas tanto quanto o comportamento dos olhos. Conforme a cintilância adquire maior intensidade, eles navegam por áreas indefinidas e seu movimento é fundamentalmente errático – pelo menos é assim que os percebo. Nisto já aparece um desdobramento importante do filme, ele sugere que eu perceba minha própria percepção. É possível que este não seja um evento simultâneo, o perceber e o perceber a percepção, mas é sem dúvida um fator que cria camadas distintas para a apreciação do filme, possivelmente distintas temporalidades. Tais camadas comportam, por exemplo, as diferentes imagens que emergem da cintilância – algumas com formas definidas, outras mais difusas, outras sequer são imagens, mas regiões, ou atmosferas, dotadas de cor e textura. As formas definidas sugerem um tempo mais curto, presente, instantâneo. As indefinidas, por sua vez, implicam uma zona mista de presente com passado e futuro. São estas que predominam durante a maior parte do filme – atmosferas que, ao contrário das figuras, são ilimitadas e preenchem o espaço onde o filme é projetado. É neste espaço que se conjuga a percepção e a percepção da percepção, endossando a natureza complexa da zona mista temporal, na qual o corpo se confunde.

A sensação de confusão, que não deve ser tratada aqui como um juízo de valor mas uma impressão incomum no âmbito da experiência de um filme, é amplificada consideravelmente pela dimensão sonora do filme. Do ponto de vista auditivo, a obra de Conrad oferece ilusões e impressões igualmente alucinatórias.

Como um complemento contrapontístico da estroboscopia, o ruído tremular e oscilante que percorre todo o filme sugere a contração e a expansão do espaço acústico, na medida em que entretece camadas suas camadas de som. Ao contrário dos ruídos mecânicos dos filmes de Snow e Gidal, o som de Conrad é bem mais rico e complexo do ponto de vista harmônico, ou seja, para além da natureza rítmica das oscilações, é possível reconhecer diferentes alturas que o compõem. Possivelmente produzido eletronicamente por meio de um sintetizador, o ruído contém tons médios, agudos e graves que soam manipulados de modo independente por meio de filtros que formam e deformam estes tons, conferindo-lhes timbres distintos. Esta manipulação confere a dinâmica sonora do filme, criando ondas que aparecem e desaparecem durante seu desenvolvimento, e que conferem a sensação de múltiplas vozes percebidas ora em fase, ora em defasagem. Este efeito “polifônico” é certamente amplificado em função da utilização da tecnologia estereofônica que permite distribuir em dois canais distintos (direita e esquerda) vozes diferentes, e manipulá-las criando percursos e modulações perceptíveis no nível físico. Ao que parece, estes recursos técnicos são explorados no sentido fornecer impressões de contração e expansão do espaço acústico, conjugadas com as ilusões visuais que também operam neste sentido. Contudo convém destacar que a impressão é que a associação do ruído com a cintilância não é de modo nenhum hierárquica, ou seja, apesar de funcionarem sob um mesmo princípio (o da oscilação) são trabalhadas de modo independente, gerando situações de sincronia ou assincronia. Isto leva a crer que imagem e som não estão colocados no filme sob quaisquer relações de subordinação ou analogia. A impressão é de que são dimensões exploradas de modo complementar, mas independente. A frequência da oscilação de ambas não é a mesma, embora por diversas vezes aparentem ser, tal como nos efeitos de *phasing* já mencionados anteriormente.

O que fica evidenciado, pelos efeitos sugeridos entre som e imagem, e pelo como cada um destes elementos é explorado, é que a experiência do filme se dá em um nível fundamentalmente corporal. As frequências da cintilância visual e dos *tremolos* sonoros, impõem ao corpo (olhos e ouvidos) uma apreciação não habitual considerando suas intensidades radicais. As ilusões visuais e auditivas, os efeitos de expansão e contração do espaço e do tempo, reforçam a impressão do filme como um exercício de percepção que percorre o terreno da alucinação, do transe, ou ao menos dos estados alterados de consciência. Isso não impede, contudo, que seja experimentado como um percurso relativamente “lógico”. A menos *a posteriori*, a impressão é de que o filme esteja organizado de acordo com uma forma linear, contínua e segundo um princípio possivelmente musical, a saber, a modulação de intensidade numa trajetória que parte do *crescendo*, atinge um ápice, e termina em um *diminuendo*. Esta trajetória é percebida de maneira bastante evidente considerando o gradual surgimento de ilusões visuais e sonoras no início, de sua intensificação no meio, e de sua diminuição e redução ao final do filme. Esta trajetória que guarda uma grande familiaridade com formas musicais (canon, sonata, rondó, etc.), sugere um aspecto cíclico da experiência que, apesar de basear-se no contraste e na descontinuidade no nível micro-estrutural, se organiza de maneira contínua no nível macro-estrutural.

Embora sejam apenas primeiras impressões causadas pelo filme, algumas hipóteses podem já ser delineadas. Ao que parece, o efeito de continuidade que organiza o filme no nível macro-estrutural é paradoxalmente garantido pela repetição que opera no nível micro-estrutural. Como já dito, o filme apresenta apenas dois tipos de imagem: preta ou branca. É a repetição de uma e de outra que promove o efeito de cintilância, de oscilação entre escuridão e claridade, que parece ocupar o lugar central na obra. Tal como gostaria de investigar, este efeito, que poderia ser mais apropriadamente ser encarado como um modo de funcionamento, é o cerne do filme e razão pela qual os outros efeitos são experimentados, tanto do ponto de vista sonoro quanto visual. Sendo assim, a lógica deste modo de funcionamento é a repetição. É por meio dela que se experimenta um dos fundamentos de funcionamento do dispositivo, e é a sua exploração que sugere o trabalho rítmico tão importante ao filme. Vejamos antes algumas condições que ensejaram sua criação e produção para que depois estas hipóteses sejam devidamente avaliadas e testadas.

5.1.2. Tony Conrad em expansão

Branden W. Joseph (2011) em seu excelente trabalho sobre a vida e obra de Conrad, oferece um percurso para a produção de *The Flicker* que merece ser revisitado. Consta que a produção do filme tenha começado por volta de Abril de 1965, envolvendo meses de cálculos, diagramas e rascunhos pelos quais Conrad idealizou o filme em sua forma final. Em resumo, ele havia compilado previamente dezenas de padrões visuais construídos repetindo e alternando fotogramas brancos e pretos, calculando sua duração e frequência de acordo com esquemas aritméticos. Tais esquemas revelam o método de trabalho do artista amparado fundamentalmente em sua formação como matemático. Anthony Schmaltz Conrad (1940-2016), nascido em Concord, New Hampshire, graduou-se em matemática pela Universidade de Harvard em 1962, mas redirecionou sua carreira para as artes e música logo no início de seu período de formação. *The Flicker* é o seu primeiro filme e consta como um desdobramento “natural” de seu envolvimento com movimentos da neo-vanguarda durante a década de 1960, que tinham a cidade de Nova Iorque como um de seus mais importantes centros. Foi nesta cidade, cuja efervescência cultural já foi destacada no capítulo anterior, que Conrad viveu por alguns anos, atuando como músico, artista e onde realizou o filme em questão.

Em suas memórias, Conrad (2019) comenta que seu contato com cinema havia iniciado a partir de sua amizade com Jack Smith, um importante realizador de cinema independente de Nova Iorque e figura fundamental na cena *underground* dos anos 1950 e 1960. Ele descreve sua admiração pela liberdade, iconoclastia e fundamentalmente pelo anti-profissionalismo de Smith – fatores que o levaram a colaborar na trilha sonora de *Flaming Creatures* (1963). Desde então a amizade e colaboração entre ambos teria se intensificado, levando Conrad a aprender os rudimentos da manipulação dos equipamentos de 16mm. O artista revela que durante uma experiência com Smith e Mario Montez para um novo filme, ele teria utilizado um projetor 16mm antigo, roubado por Smith, para iluminar uma performance de Montez. Ainda que sem lentes, carretel, nem película, mas com lâmpada e motores em funcionamento, o projetor forneceu um incrível efeito estroboscópico, intensificado pela alteração da velocidade de projeção,

conferindo à cena uma atmosfera de alucinação, sonho e psicodelia (CONRAD, 2019, p.94). Embora não estivessem filmando a experiência, as impressões foram registradas em áudio por Conrad e hoje constam como um vivo testemunho do fascínio que tais efeitos exerceram sobre os amigos. Tratava-se da descoberta de um meio eficiente para a produção de “efeitos semi-alucinatórios e hipnóticos”, que fundamentaram a criação de *The Flicker*.

Joseph relata que após algumas tentativas de transpor para a película aquele o efeito estroboscópico obtido com a luz do projetor, Conrad passou a estudar diferentes velocidades de cintilância e a catalogar as ilusões que eram geradas de acordo com variados padrões (JOSEPH, 2011, p.284). Com estes dados, planejou a estrutura de montagem/filmagem do filme tal como um partitura, dotada de sequências repetidas e alternadas de apenas fotogramas pretos e brancos, os quais emulavam o efeito de estroboscopia do projetor (MICHAUD, 2014, p. 139-140). Munido de uma câmera 16mm emprestada, passou a gerar o material necessário a partir de um procedimento bastante simples: para os fotogramas pretos, filmava com a lente tampada; para os fotogramas brancos, filmava um papel branco bem iluminado. O material foi revelado, copiado diversas vezes, e então “montado” juntando as sequências repetidas através de cerca de 600 emendas/cortes, criando a versão final do filme, com cerca de trinta minutos de duração. O processo de feitura, segundo Conrad (2019, p.96), fora completamente artesanal e seus conhecimentos limitados de manipulação de material fotoquímico significaram um longo tempo de trabalho:

Making six hundred careful splices turned out to demand about ten minutes per splice. I have been amazed to find that *The Flicker* has absorbed practically every minute of my spare time for months.²⁴⁵ (CONRAD, 2019, p.97)

Para sonorizar o filme, ele desenvolveu uma espécie de sintetizador modular capaz de produzir sons de altura definida e de filtrá-los de muitas formas, através do controle do sinal elétrico e da manipulação do formato, duração e amplitude das ondas geradas. Estes sons foram gravados em fita magnética e, com a técnica de *overdub*, diferentes camadas foram adicionadas a fim de criar “vozes” que, por sua vez, foram processadas por outros efeitos (*envelope, reverb, chorus*). Tais técnicas permitiram a Conrad explorar as ondas sob parâmetros tanto rítmicos quanto harmônicos, o que certamente conferiu a riqueza textural da trilha, com muitas cores e ampla variação de dinâmica (JOSEPH, 2011, p.285).

É possível que Conrad tenha se valido dos conhecimentos de música eletrônica adquiridos em sua formação em Harvard para construir a trilha do filme. Joseph (2011, p.59-63) comenta que desde o período universitário, ele havia conhecido artistas (Henry Flynt) e compositores (La Monte Young, Frederic Rzewski, Christian Wolff) que lhe abriram os horizontes para a música contemporânea em diferentes frentes. Do ponto de vista técnico e estético foram definidoras sua participação em seminários de Stockhausen sobre processos de composição em música eletrônica e sintetizadores, e cursos sobre processos de criação ministrados por John Cage e David Tudor. Neste período Conrad já estava redirecionando sua carreira e

²⁴⁵ “Fazer seiscentos cortes precisos demandou dez minutos para cada corte. Eu fiquei fascinado ao descobrir que *The Flicker*” absorveu praticamente todo meu tempo livre por meses” (tradução nossa)

experimentando com fita magnética, técnicas expandidas para violino, afinações alternativas e métodos de indeterminação na composição. Estas experiências foram fundamentais para seu desenvolvimento como músico, e rapidamente Conrad passou a ser tomado como um jovem compositor promissor. A verdade é que sua carreira na música mereceria um capítulo à parte neste trabalho, o que é impossível, considerando a qualidade e volume de produção, bem como a sua influência em diferentes circuitos - do minimalismo de La Monte Young e Terry Riley, às experimentações do rock e pop do Velvet Underground e Faust.

Ainda que a profundidade de sua obra como músico seja impossível de ser adequadamente apreciada aqui, é impossível não reconhecer sua importância em relação à atividade de Conrad como artista visual e cineasta. No caso dos filmes, seus conhecimentos musicais são facilmente percebidos sobretudo no modo como neles o tempo é manipulado, e como as durações são articuladas e processadas. No caso de *The Flicker*, esta questão é particularmente evidente. A estrutura básica do filme, um crescendo-diminuendo, e as modulações de dinâmica que acontecem dentro dela (frequência maior ou menor da cintilância), parecem devedoras da sua colaboração no *Theater of Eternal Music*, como sugere Joseph (2011) e também Dwoskin (1975). Este grupo formado por Conrad, La Monte Young, Angus McLise, Marian Zazeela e John Cale, conjugou influências orientais, música do renascimento e práticas de vanguarda para desenvolver um tipo de música que tinha como principal característica a sustentação de poucas notas em uníssono por durações mutíssimo longas. O baixo coeficiente informacional das composições obrigavam ao grupo criar uma dinâmica que permitisse aos ouvintes uma apreciação adequada e eventualmente ensejá-los a ingressar num estado de consciência alterado, meditativo e concentrado no “puro som”. Do ponto de vista visual, o modo como Conrad apresenta e desenvolve o efeito estroboscópico segue a mesma lógica gradual das composições do *Theater of Eternal Music*. Como atesta Conrad (2011, p.287) esta estrutura compreende desde a duração da cartela (bastante longa) até o final do filme, sublinhando a curva de intensidade que o organiza e que permite ao espectador entrar, permanecer e finalmente sair do filme de maneira suave e tranquila – são técnicas para atravessar o excesso.

Este cuidado com os espectadores não deve ser tomado como um mero preciosismo. Conrad sabia e intencionava proporcionar uma experiência intensa e radical, e sabia como criar as condições ideais para que ela acontecesse da melhor maneira. Na realidade, como ele mesmo descreve, este cuidado com o público era importante para que os efeitos pretendidos pelo filme realmente aparecessem. Ou seja, o gradativo e demorado crescimento de intensidade do efeito tinha como função, por um lado o envolvimento progressivo daqueles que estavam realmente interessados na experiência, e por outro, a liberação daqueles que não estavam dispostos a passar por ela. Foram (ou ainda são) comuns os relatos de um grande número de pessoas saindo durante os minutos iniciais das sessões de *The Flicker*, quando a velocidade da estroboscopia ainda é bastante lenta e pouca coisa “acontece”. Embora possa parecer mera retórica de artista, este método de “seleção” dos espectadores da sala estava previsto por Conrad para dar sequência à experiência, articulada através do longo gradiente que iniciava-se no *crescendo*. Este gradiente teoricamente colocava os que permaneciam na sala num estado de tédio, enfado e finalmente sonolência,

abaixando o ritmo de sua atividade cerebral e possibilitando o ingresso num estado propício ao transe. Este estado era intencionado por Conrad objetivamente no filme, arquitetado de modo a fornecer ao espectador uma “viagem alucinatória pelas grutas da pura sensação” (CONRAD, 2019, p. 92). Como consta em seus diários, a ambição pelo transe fazia parte de uma pesquisa cuidadosa acerca dos estados alterados de consciência. Tal como veremos adiante, Conrad havia tomado conhecimento de pesquisas científicas e trabalhos de fisiologia que lhe revelaram que os efeitos obtidos pela estroboscopia não eram algo “desconhecido”, mas um vasto campo de pesquisa já em pleno desenvolvimento desde meados dos anos 1940.

Não seria necessário dizer que o contexto no qual tais interesses pela consciência, pelo cérebro e pela fisiologia humana, foi certamente intensificado pela experiência com substâncias psicoativas e psicodélicas. Como testemunha Jonas Mekas, o ambiente em que *The Flicker* estava inserido (em sua produção e exibição) era fundamentalmente àquela da *expansão*. Falava-se em expansão da consciência e dos sentidos por meio de drogas, música e meditação, tanto quanto em expansão do cinema (DUSINBERRE, 1977, p.114). O termo *expanded cinema*, tal como colocado por Gene Youngblood em 1970 em referência às experiências da primeira metade dos anos 1960, delineava o campo de gravitação no qual *The Flicker* orbitou, afirmando o movimento de abertura do cinema para formas alternativas de discussão do seu dispositivo, situadas na intersecção com outras artes (música, artes visuais, *happenings*, dança, etc.). Tal campo gravitacional intencionava, dentre outras coisas, dirigir ao cinema um conjunto de reflexões do campo da ciência (a neurofisiologia, o cognitivismo, a cibernética, as filosofias da consciência, etc.) que se debruçavam sobre os recém descobertos fenômenos de alteração e expansão da consciência (REES, 1999, p.114). Tal como alguns realizadores acreditavam, cabia ao cinema experimental incorporar tais reflexões, e intensificá-las por meio da exploração radical dos sentidos, tornando visível o que já não era mais invisível, ou inacessível, à consciência:

Is our eye dying? Or do we just not to know how to look and see any longer? The experiences of LSD show that the eye can expand itself, see more than we usually do [...] There are many ways of freeing the eye. It comes more to removing various psychological blocks than to really changing the eye. We never look at the screen directly; we are separated by a misty ocean of our inhibitions and 'knowledge' [...] Our eye has expanded, our eye reactions have quickened. We have learned to see a little bit better.²⁴⁶ (MEKAS, 2016, p. 68)

A sensibilidade de Mekas revela as transformações que o cinema estava passando nos primeiros anos da década de 1960, e intui aquelas que viriam nos anos seguintes, identificando-as como reflexos de uma cultura que ao mesmo tempo queria dominar as causas dos efeitos desconhecidos por meio do

246 “Nosso olho está morrendo? Ou a gente apenas não sabe mais como olhar e enxergar? As experiências com LSD mostram que o olho pode expandir, ver mais do que usualmente vê [...] Existem muitos caminhos para libertar o olho. É mais no sentido de remover bloqueios psicológicos do que realmente modificar o olho. Nós nunca olhamos diretamente para a tela; nós somos separados por uma névoa das nossas inibições e ‘conhecimento’ [...] Nosso olho expandiu, nossas reações oculares se aceleraram. Nós aprendemos a ver um pouco melhor.” (tradução nossa)

conhecimento racional, mas também experimentar tais efeitos de forma radical e intensa no contexto das artes. O conhecimento científico e a experimentação radical, neste sentido, passavam a ser dois tempos de um mesmo fenômeno e Conrad não apenas sabia disso, como o encarnava em sua própria vida e obra.

Como ele mesmo revela em suas anotações, a criação de *The Flicker* intuiu este campo “expandido” da produção de cinema independente de sua época, tanto quanto levou em consideração os estudos científicos sobre a expansão da consciência, suas causas e efeitos do ponto de vista fisiológico. Tais registros levam a crer que ele já estava ciente dos fatos que levavam à sugestão dos tais estados de consciência alterada para além do uso de substâncias químicas, experimentando e pesquisando técnicas para produzi-los com sons e imagens. Como veremos adiante, Conrad à época das experiências com Jack Smith e Mario Montez, já sabia que a estroboscopia era uma destas promissoras técnicas de sugestão de estados hipnóticos ou hipnagógicos, e também estava ciente dos estudos científicos que avaliavam a repetição como um elemento estruturante desta técnica. Tratava-se então, para Conrad, de encontrar modos adequados de controlar a repetição visualmente, o que foi feito utilizando seus conhecimentos musicais (CONRAD, 2019, p.93). Embora esteja presente no campo sônico, a repetição foi explorada por Conrad formal e sistematicamente no nível visual, tanto do ponto de vista rítmico quanto harmônico, repetindo fotogramas brancos e pretos para produzir o efeito de cintilância e, por conseguinte, a experiência de consciência expandida. Quando questionado por Mekas sobre o método de produção do filme e a relevância da repetição como o modelo de composição, Conrad revelou:

[CONRAD] Yes, all frames are black or white. The film is actually divided into about fifty sections each of which consists of a repeating pattern made up of one rhythm of black and white frames. Nevertheless, most people see colors, and that is not unusual at all.²⁴⁷ (MEKAS, 2016, p.237)

A estréia não-oficial de *The Flicker* foi em 13 de Fevereiro de 1966, na *New York Cinematheque*. A sessão privada fora um prévia do que as sessões públicas, alguns dias depois, revelariam. Desde então, a reação do público foi quase sempre a mesma: desorientação, náuseas, hipnose temporária, alucinações visuais de cores, formas e padrões geométricos, dor de cabeça, vertigem, desconforto. A reputação radical do filme teria sido consolidada no mesmo ano, quando exibido na quarta edição do festival de cinema do Lincoln Center, em Nova Iorque. Como sugere a própria advertência na abertura do filme, a presença de um médico era recomendada, uma vez que Conrad estava ciente do fato de que a estroboscopia poderia causar crises de epilepsia em pessoas pré-dispostas a este fenômeno, o que só fez crescer o “mistério” em torno das exibições do filme (JOSEPH, 2011, p.286).

Está claro, portanto, que a intenção da expansão de consciência fora estabelecida desde o princípio da feitura de *The Flicker*. Para Conrad, interessava explorar imagens que não estão na tela nem no filme, mas na cabeça do espectador, ou ainda, no seu sistema visual e cerebral, sob o qual não exercemos nenhum

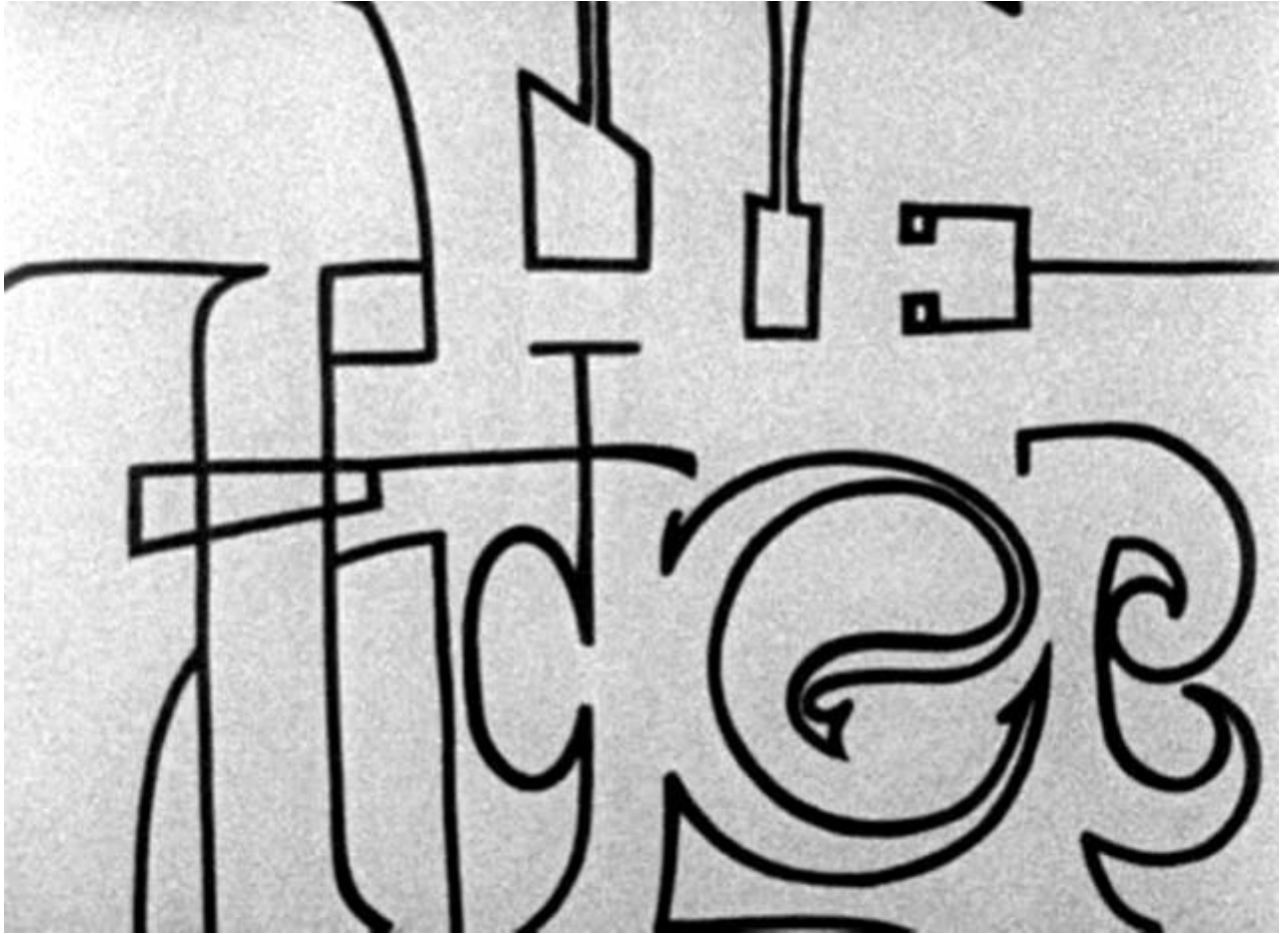
247 “[CONRAD] Sim, todos os fotogramas são pretos ou brancos. O filme na verdade é dividido em cerca de cinquenta seções, cada uma consistindo de um padrão repetido feito de um ritmo a partir de fotogramas brancos e pretos. Não obstante, a maioria das pessoas vê cores, e isso não é nada incomum.” (tradução nossa)

controle. Este mergulho em uma zona sob a qual a razão não atua, era fundamental para Conrad como uma forma de ressaltar a condição humana para além dos limites do concebível. Para Scott Richmond (2016, p.145) esta é uma das grandes qualidades do filme, porque expõe de maneira muito objetiva as ambivalências que existem entre o que há na tela e fora da tela, entre o ativo e o passivo, entre a percepção e a afecção” e poderíamos expandir, entre o psíquico e o somático. Como o próprio Conrad coloca, sua intenção era justamente produzir uma obra que explorasse tais ambivalências e complexidades, trabalhadas fundamentalmente através da repetição de forma rigorosa, sistemática e racional.

My background in the analytical and physiological sciences has always tended to bend my aesthetic inclinations in the direction of the ambiguous outer limits of human sensation, and these boundaries seem to be attracting more and more interest as people begin to discover the richness of the experiences to be had there.²⁴⁸ (CONRAD, 2019, p.91)

Oscilando entre consciente e inconsciente, entre ordem e desordem, entre sensação e inteligência, *The Flicker* passou a ser considerado por críticos e realizadores, uma das mais importantes obras deste movimento de expansão do cinema, ingressando no “cânone” do cinema experimental dos anos 1960. Além de Mekas (2016), P.A. Sitney (2002) reconheceu as qualidades do filme, colocando-o prontamente como um dos principais representantes do cinema estrutural, e um dos mais claros exemplares dos *flicker films* da segunda metade da década de 1960 (SITNEY, 2002, p.386-387). Para o crítico, a experiência de Conrad destacava-se por seu caráter meditativo sobre o efeito de cintilância, revelando-se como uma espécie de extensão da poética desenvolvida pelo artista em seus trabalhos com La Monte Young no qual as longas durações e o uso de formas simples sugeriam a mesma ênfase meditativa, embora menos intensa e frenética como o filme é construído. Malcolm Le Grice (1977) também colocou o filme como um dos importantes marcos para a constituição não apenas de um cinema que se expande, como também de uma tradição que articula o cinema aos processos mentais e fisiológicos humanos. Como um caso típico de exploração sensorial através da tecnologia cinematográfica, *The Flicker* poderia ser apreciado como “uma excelente exploração perceptiva de resposta retiniana” investigando as zonas desconhecidas que ligam o olho ao cérebro (LE GRICE, 1977, p.106).

248 “Minha formação em ciências, no campo psicológico e analítico, sempre me levou a tender para inclinações estéticas na direção dos limiares ambíguos da sensação humana, e estas fronteiras parecem atrair a atenção das pessoas mais e mais, na medida em que elas começam a descobrir a riqueza de experiências que reside ali.” (tradução nossa)



Cartela de abertura "The Flicker" (1966) - Tony Conrad

Contudo, este estatuto “canônico” no campo experimental não foi dado de modo homogêneo. Consta que a reação outros críticos era extremamente ambígua em relação à natureza do filme. Muitos sequer o consideravam como um filme, e vale notar que o próprio Conrad por algum tempo o considerou como uma experiência que tinha como intenção principal colocar o sistema nervoso central como um órgão perceptivo (DWOSKIN, 1975, p.183). A ideia de que não fosse exatamente tomado como um caso de cinema, para Conrad, foi comprovada pela reação violenta de parte da audiência, como evidencia Mekas ao entrevistar o artista em 1966:

[MEKAS] *The Flicker* is one of the most violently movies discussed in town [...] I say violently because some viewers do not consider it a movie. If you ask them what it is, they say they do not know. It may be an optical experiment. Or it may be a medical test for the eyes [...] Is *The Flicker* a movie?

[CONRAD] I don't think of *The Flicker* as a movie as we know it today. It is a piece of film that is experienced by a group of people in various ways— depending on how they choose to approach it. There is a variety of effects that I am investigating, effects that act on your eyes so as to produce the actual imagery directly within the observer rather than in a normal way of having the eye interpret the light patterns on the screen.²⁴⁹ (MEKAS, 2016, p.236)

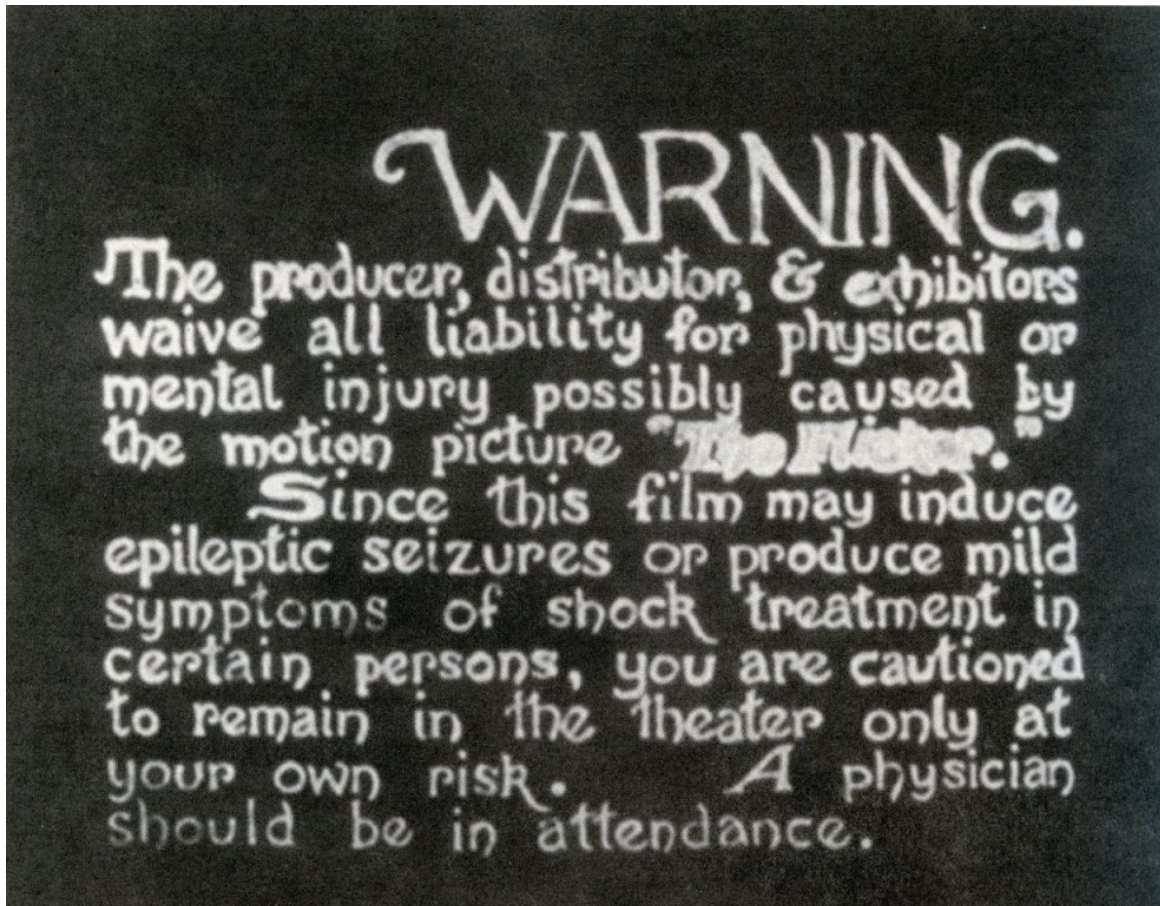
Testemunhos como este levam a crer que, embora intencionado a explorar a expansão da consciência e da percepção através do uso sistemático da repetição, o filme de Conrad certamente também oferece um questionamento sobre a própria condição do cinema, expressando à sua maneira o esgotamento de um sistema de significação amparado na figuratividade, na continuidade, na narratividade, etc. Embora possa ser avaliado como secundário, tal questionamento permitiu que se experimentasse a expansão do próprio cinema na direção de sua fusão com o corpo e cérebro humanos. É este o sentido colocado por Deleuze (2007), quando trata de um cinema que ambicionou expandir-se e confundir-se com o próprio corpo-mente humano.

Um cinema da expansão, sem câmera, mas também sem tela ou película. Tudo pode servir de tela, o corpo do protagonista ou até mesmo os corpos dos espectadores; tudo pode substituir a película, num filme virtual que se passa apenas na cabeça, atrás das pálpebras, com fontes sonoras tomadas, em caso de necessidade, na sala. Morte cerebral agitada, ou novo cérebro que seria a um só tempo tela, película e câmera, a cada vez membrana do fora e do dentro? (DELEUZE, 2007, p.257)

249 “ [MEKAS] *The Flicker* é um dos filmes mais violentos discutidos na cidade [...] Eu digo violento porque alguns não consideram ele nem sequer um filme. Se você pergunta a eles o que é, eles dizem que não sabem. Talvez seja uma experiência óptica. Or talvez um exame médico de vista. Será realmente *The Flicker* um filme? [CONRAD] Eu não acho que *The Flicker* seja um filme no sentido que nós conhecemos hoje. É uma obra fílmica que deve ser experimentada por um grupo de pessoas de forma variada – dependendo de como eles escolhem aproximar-se dele. Existe uma variedade de efeitos que eu estou investigando, efeitos que agem sobre os olhos que produzem as imagens diretamente no observador ao invés do modo normal, no qual os olhos interpretam os padrões luminosos exibidos na tela.” (tradução nossa)

Para o filósofo, o filme de Conrad, ao lado de outras experiências radicais de expansão, significava o esforço na consolidação de uma nova etapa no desenvolvimento do cinema, instalada na convergência entre o olho e a tela, entre cérebro e projetor. Nesta etapa já não seria mais relevante a especificidade do dispositivo cinematográfico em uma investigação formalista, mas sua articulação com processos psíquicos. Para Deleuze esta terceira e nova etapa no contexto do cinema experimental definia um momento em que “o filme não registra um processo fílmico sem projetar um processo cerebral” (Op. Cit. p.256). Mas devemos lembrar que os processos cerebrais não podem ser tomados como formas abstratas, idealizadas ou meramente teóricas. Ao contrário, eles apenas existem levando em consideração um corpo de carne e osso, com olhos e ouvidos, com nervos e músculos. A articulação entre processos fílmicos e processos cerebrais sugerida por Deleuze, parece ser, portanto, menos uma alegoria teórica do que um exercício concreto e material, tornado ainda mais evidente quando diante da utilização da repetição.

Tal como gostaria de propor, no filme de Conrad é o expediente da repetição que problematiza este vínculo (ou paralelo) entre cérebro e filme – processos fílmicos e processos mentais - reforçando as ambiguidades e paradoxos que circulam em ambos. A convergência entre o espectador e o dispositivo, é o fator determinante para que o filme exista como experiência intensa e paradoxal, porquanto tensionada entre o psíquico e o somático, entre a impressão e a afecção. Neste sentido, como será levantado, há no filme de Conrad a marca da compulsão de repetição que permite associá-lo àquela “estética” comentada no capítulo 1. Por um lado esta compulsão revela uma obsessão do artista pela luz, ou melhor, pela oscilação da luz modulada pelo obturador, que se constitui como princípio físico de funcionamento da aparelho. Por outro, ela indica a agência de uma pulsão que impele tanto o aparelho quanto o corpo, a repetir. O paradoxo é que esta pulsão, que determina a repetição do mesmo, no nível material, enseja a emergência de um estado que transcende e alucina, reproduzindo não exatamente o mesmo, mas criando diferenças imaginárias e permitindo ver o que, em tese, não existe. Vejamos portanto o que existe no filme de Conrad – o que se repete, como se repete, para que avaliemos como a repetição afeta e suas potencialidades quando diante dele.



Cartela de advertência do filme "The Flicker" (1966) - Tony Conrad

5.2. Piscar: O que se repete?

A experiência de assistir ao filme de Conrad permite destacar que o que se repete na obra é algo bastante simples, singular, contudo suficiente o bastante para que seus efeitos sejam múltiplos e diversos. De maneira muitíssimo direta poderia sugerir que o filme se estrutura basicamente na repetição de um mesmo fotograma, ou melhor, de dois fotogramas. É através da repetição do par de fotogramas (branco e preto) que a cintilação se concretiza e que os efeitos alucinatórios podem ser produzidos, ou ao menos suscitados. Ao isolar e repetir tais fotogramas, o artista parece querer apontar para a centralidade deste elemento mínimo do aparelho, destacando sua concretude dentro do processo técnico do cinema. Ao trabalhar desta forma, Conrad também acena para uma reflexão acerca da relação entre fotograma e tela de projeção, que, em última instância, sintetiza uma de suas principais preocupações no âmbito do cinema, qual seja, a luz e as possibilidades de sua manipulação.

5.2.1 O fotograma

A discussão sobre os aspectos ou elementos mais básicos da técnica cinematográfica tem percorrido vários caminhos e criado distintas veredas ao longo de todo seu desenvolvimento como prática artística e disciplina teórica. Dentre muitas, destaca-se aquela que atribui ao fotograma, o *frame*, a condição de unidade mínima e mais elementar, da qual uma das atribuições mais caras ao cinema, a ilusão do movimento, depende. Em última análise, a conquista do “truque” óptico-mecânico dependeu da combinação de múltiplos esforços, orientados em diferentes sentidos, seja por cientistas seja por mágicos, entre as décadas de 1880 e 1890, que se cristalizou com a invenção do cinematógrafo. Como sabemos, boa parte de tais esforços foi guiada pela ideia de produzir e reproduzir frações de tempo (traduzidas em imagem) a uma velocidade constante, valendo-se de peculiaridades do sistema visual humano recém re-descobertas²⁵⁰ pelas pesquisas de fisiologia e psicologia experimental. No decurso de inúmeras experiências, pioneiros pesquisadores como Marey e Muybridge deixaram claro que a introdução da fotografia era o mais promissor dos caminhos a para o registro serial, e em pouco tempo outros inventores como Edison, os Lumière e Skladanowsky chegaram a configurações mecânicas bastante satisfatórias da máquina cinema (KITTLER, 2016, p. 198).

Como indica Peter Wollen (1980, p.15) a introdução do celulóide como suporte duplamente resistente e flexível, viabilizou tornar o “truque visual” num produto de entretenimento comercializável em escala industrial. Num contexto de crescente demanda por processos standardizados que caracterizou

250 Convém lembrar que esta re-descoberta participou daquilo que Jonathan Crary (2012) identificou como sendo uma mudança de paradigma no campo da ciência. Para Crary, houve uma significativa mudança no rumo dos estudos da física óptica do período, abandonando a investigação dos fenômenos naturais para aprofundar-se nos fenômenos humanos, cada vez mais ocupados com o corpo humano, especialmente o sistema nervoso. Foi neste contexto que os fenômenos da persistência retiniana, por exemplo, foram re-descobertos e teorizados – dando fôlego às invenções que exploravam a ilusão do movimento através de imagens.

especialmente os Estados Unidos no final do século XIX, o celulóide abrigou o esquema de perfurações aperfeiçoado por Edison e Dickinson, fixando conseqüentemente a fabricação e o funcionamento do dispositivo em uma perspectiva plenamente comercializável. Este funcionamento, mais uma vez, tinha como base o traslado regular e invariável da película sensível e flexível, permitindo que os instantâneos, os fotogramas, fossem captados e reproduzidos a uma velocidade tal que o olho e cérebro não os vissem senão como um todo, contínuo e movente. Assim, desde muito cedo, a ideia da continuidade do movimento e conseqüentemente a fixação deste valor na máquina do cinema, fora amparada no aspecto discreto dos fotogramas, ou seja, em sua “capacidade” de suprimir sua própria natureza fragmentária, em benefício da reconstituição de uma suposta homogeneidade perdida. Este potencial de supressão, de perda de “singularidade” em benefício de um todo, é o que confere ao fotograma uma qualidade ambígua, porquanto ainda sendo fundamentalmente um instantâneo congelado, um fragmento isolado, serve ao todo contínuo, um movente fluido - é como se a mobilidade dependesse da imobilidade, ou ainda, de muitas imobilidades.



Fotogramas de "The Flicker" (1966) - Tony Conrad

É sob este ponto de vista, bastante técnico é verdade, que o fotograma se apresenta como uma espécie de unidade elementar do cinema, indiscutível e imprescindível²⁵¹ para a consecução da ilusão do movimento no plano visual. Aprofundando este ponto de vista, poder-se-ia dizer que a lógica que o fotograma traz consigo é um dos fatores que permite tratar novas tecnologias, como por exemplo o digital, como apenas mais uma etapa do cinema. Ainda que de forma discreta e codificada, a ideia dos instantâneos em sucessão, que desponta nos brinquedos ópticos e se consolida com o cinematógrafo, permanece praticamente inalterável até os dias atuais – basta consultar qualquer câmera e software de montagem para constatar que, no final das contas, a produção e reprodução de imagens em movimento continua viabilizada segundo a mesma lógica, amparada no mesmo elemento, qual seja, o fotograma. Salvo raríssimas

251 É verdade que existem alguns casos dentro do cinema experimental que colocam em xeque tal asserção. Filmes feitos com intervenção direta em película virgem, como alguns de Stan Brakhage ou Len Lye, ou casos mais extremos como *Zen for film*, de Nam June Paik, são exemplos de perspectivas que ultrapassaram a fronteira dos fotogramas, seja na direção de uma abstração visual de intenso movimento, no caso de Brakhage, seja

excessões, não se pode ir além dele – o que permite tratá-lo como o grau zero da técnica e arte do cinema, seja qual for o cinema.

O fato é que, sob um certo aspecto, filmes como o de Conrad não apenas afirmam a natureza elementar e primordial do fotograma para a consecução do movimento contínuo, mas também sublinham seu aspecto fragmentário e descontínuo, muitas vezes preterido pelo uso convencional do dispositivo. Em outras palavras, tais filmes tornaram indiscreta esta unidade que, ao menos originariamente, fora concebida para não ser percebida – para visualizar um movimento contínuo é preciso tornar invisível uma sucessão de descontínuos. Em última instância, a repetição do par de fotogramas de *Flicker*, não apenas denuncia a natureza fragmentária inscrita no dispositivo e por ele dissimulada, mas também impõe ao fotograma a condição de protagonista de uma experiência que reflete os meios e processos técnicos de sua própria feitura. Não seria necessário relembrar que este deslocamento de atenção para os expedientes técnicos do dispositivo se definiu como uma das perspectivas centrais da produção do cinema experimental dos longos anos 60, em especial a perspectiva à qual Conrad esteve associado, o chamado cinema estrutural. Visando um pensamento crítico dirigido ao vínculo entre convenções artísticas e princípios ideológicos, artistas como Conrad tentaram esmiuçar a questão levando em consideração fundamentalmente os elementos técnicos do cinema, debruçando-se sobre o dispositivo como um cientista também o faz em seu laboratório, a fim de que um determinado objeto de análise seja submetido ao escrutínio da racionalidade e investigado sistematicamente. Contudo, é preciso cautela. Se Conrad segue o método científico balizado pela racionalidade, o faz apenas para ultrapassar o tal método a fim de investigar o que há além da racionalidade. Tal como gostaria de sugerir, no caso de *Flicker*, esta disposição para saturar o próprio método e encaminhar a experiência para além da racionalidade é justamente empreendida pela repetição. O poder corrosivo da repetição quando praticada em alta intensidade e longa duração, se faz sentir no filme de Conrad. Não se trata de uma experiência unicamente crítica, nem meramente contemplativa. Trata-se de um estímulo paradoxal que oscila entre uma atenção consciente, e uma percepção sem consciência. Os fotogramas repetidos, neste sentido, se prestam não apenas ao juízo crítico e racional de quem os observa, mas também a um tipo de observação que se encontra para além do racional, ainda que dele dependa. É por meio deste elemento básico e singular, o fotograma, que o artista conduz sua investigação, correndo os riscos de saturá-la pela forma intensa e duradoura com que repete, ao ponto de não ser mais possível refletir ou distinguir criticamente seus limites.

5.2.2 A tela

É verdade que considerar *The Flicker* como uma experiência de fotogramas repetidos, é empregar um raciocínio bastante restrito e parcial. A identificação do fotograma como o elemento central que se repete parece ser verdadeira apenas quando leva-da em consideração apenas uma parte do processo fílmico, e não a experiência completa. Para espectador que ignora (voluntaria ou involuntariamente) as especificidades técnicas do dispositivo (dizendo isso sem qualquer juízo de valor), é a tela, e não o

fotograma, que se apresenta como o núcleo da experiência – é ela o elemento que vemos se repetir, ou ser exibido repetidamente. Evidentemente não experimentamos os fotogramas como fotogramas, ou seja, pequenos retângulos²⁵² de material sensível e translúcido, mas fundamentalmente como imagem em movimento, ampliada, iluminada, cintilante. A tela é o suporte para que o fotograma seja “percebido”, a superfície material na qual a imagem-luz aparece e desaparece. Neste sentido, o que se repete é de alguma maneira é a imagem da tela, e não propriamente o fotograma. É a tela branca que aparece e desaparece repetidas vezes – e não se pode, deste ponto de vista, perceber ou notar que existam fotogramas pretos, por exemplo. Há apenas luz e ausência de luz, contida e restrita à tela. Este desaparecer e aparecer da tela, considerando que o filme seja visto numa sala escura, é o que permite dizer que ela se repete tal como o que já foi dito sobre o fotograma – ainda que saibamos que a tela, ao contrário do fotograma, detém uma natureza singular, única, fixa, imóvel e inalterada que garante e sustenta a ilusão de continuidade, a impressão de realidade, etc.

Sob um certo aspecto, pode-se dizer que esta repetição da tela branca (ou da tela em branco) estimula a apreciação da condição material, concreta e física do suporte. A cada vez que aparece, insistentemente repetida, ficam em evidência seus limites, sua forma, textura, dimensão e, dependendo de onde se posiciona o observador, sua espessura. Estas qualidades, é verdade, não existem para ser apreciadas intencionalmente – sabemos que convencionalmente o dispositivo precisa se desmaterializar para que a impressão da realidade se materialize. Na qualidade de receptáculo de imagens, a tela é projetada para ser instantaneamente apagada quando as imagens são nela projetadas – daí ser homogênea, opaca e branca, na intenção de ser o mais reflexiva possível e proporcionar a melhor experiência de projeção²⁵³, “escondendo-se” tanto quanto possível. A apreciação destas qualidades certamente implica na constatação da inversão de seu uso convencional, ou seja, ao ver a tela como tela (o suporte como suporte), torna-se claro que está em jogo uma outra utilização do dispositivo, a saber, a de que seja tomado como um processo e meio técnico não para ver, mas para ser visto. Esta inversão no jogo do visível e do invisível certamente foi uma das operações mais contundentes do cinema experimental do qual Conrad fez parte. Preocupados em revelar como o ocultamento dos processos técnicos do cinema estavam, em seu entender,

252 Um fotograma de filme 16mm, bitola mais comumente utilizada por todos os realizadores experimentais, tem a dimensão aproximada de 10x7mm; para os filmes de 35mm, a dimensão de um fotograma é de aproximadamente 22x16mm – em ambos os casos, um fotograma não excede o tamanho de uma unha.

253 Sobre a experiência da projeção, vale ressaltar que ao longo dos anos os materiais das telas de cinema têm sofrido grandes transformações. As tecnologias têxteis e a introdução de pigmentos sensíveis a determinadas faixas do espectro visível, têm melhorado as condições nas quais a imagem é projetada. É curioso que embora o tema venha sendo cada vez mais pesquisado (cf. BUCKLEY et al., 2019) ele permanece restrito à questões relativas ao enquadramento e sua relação com a tradição pictórica que remonta a Alberti e o Renascimento. Até onde pude investigar, são raros os estudos acerca da evolução da superfície de projeção levando em consideração variáveis do ponto de vista químico – diferentemente do que se tem desenvolvido no campo da pesquisa sobre o celulóide e a infinidade de emulsões aplicadas ao longo das décadas. É interessante também notar que o próprio Conrad, em uma de suas obras mais curiosas, explorou a questão da superfície de projeção de maneira mais contundente. Os *Yellow Movies* são superfícies brancas (papéis fotográficos) cobertos por tinta branca que, ao longo dos anos, tornam-se amareladas devido à ação da luz sobre o pigmento e o papel. Um paralelo entre *The Flicker* e os *Yellow Movies*, mereceria ser investigado em um trabalho à parte.

a serviço do ocultamento de princípios ideológicos conservadores²⁵⁴, artistas como Conrad desenvolveram poéticas fortemente orientadas para a exploração das qualidades materiais dos meios, visando um exercício crítico por parte do espectador. Sob o paradigma da ruptura com algo análogo ao que Coleridge chamou de “voluntária suspensão da descrença”, tais artistas se dispuseram a discutir aquilo que se fez imprescindível e incontornável quando diante de uma realidade ficcional, apelando para um engajamento questionador do espectador com o filme, ou ainda, com o dispositivo-cinema. Contra o envolvimento exclusivamente emocional do observador com a estória narrada, visaram a indagação e o confronto para revelar o que, novamente, inventou-se para ser voluntariamente escondido.

No caso específico de Conrad, e de outros discutidos neste trabalho, uma das maneiras através da qual esta indagação e confronto se deu foi a exploração da repetição. No caso de *The Flicker*, a repetição como possibilidade de tornar visível tanto o fotograma quanto a tela, parece enfatizar suas qualidades materiais e sua centralidade para a consecução da experiência fílmica. Em ambos os casos, ela é o expediente que enseja uma observação atenta, crítica e indagadora da relação entre realizador, filme e espectador, evocando a adoção de uma espécie de postura científica no que tange à apreciação da obra como uma atividade de busca, pesquisa e questionamento – em outras palavras, algo menos ligado às emoções e dirigido basicamente pela racionalidade. Deste ponto de vista, a reiterada exibição destes componentes centrais do dispositivo-cinema (fotograma e tela), poderia ser tomada como uma metódica estratégia de pesquisa – submetendo-os à repetição, avalia-se melhor sua natureza e comportamento dentro das relações que o dispositivo articula.

Contudo, esta argumentação soa parcial quando a experiência de ver (e não do falar ou ler) o filme se concretiza. Há algo no filme de Conrad que impede dizer que a repetição é explorada a fim de viabilizar uma apreciação única e exclusivamente dos aspectos materiais do dispositivo, numa perspectiva crítica e, portanto, racional. Tal como gostaria de argumentar, a repetição insistente da tela e do fotograma impulsiona um tipo de experiência que vai para além do juízo crítico, encaminhando o observador/espectador para uma zona onde o que está em jogo é a exploração dos limites da percepção e, por conseguinte, da consciência. Tal limiar, novamente, é atingido pelo modo como a repetição é trabalhada – intensa em frequência e duração, sobre a qual a próxima seção será dedicada. Por ora basta constatar, à luz da pergunta inicial (o que *The Flicker* repete?), que tanto o fotograma, como unidade discreta, quanto a tela, como suporte invisível, embora estejam de fato sendo repetidos, são tão somente elementos secundários e portanto racionalizados *a posteriori*. Há algo de mais elementar, primário e fundamental que repete, o qual depende destes elementos (fotograma e tela) mas com eles não pode ser confundido. Ao que me parece, trata-se de um fenômeno central não apenas para *The Flicker*, como também para qualquer a experiência fílmica analógica – fenômeno esse que catalisa e sintetiza em si mesmo a própria ideia da repetição, qual seja, o da estroboscopia.

254 Compreenda-se por conservador todos os elementos reunidos a este conceito à época – ou seja, a indústria cultural, a mercantilização da arte, a promoção de valores burgueses, etc.

5.2.3 O flicker

Ainda que pareça que os fotogramas pretos e brancos sejam o objeto da repetição no filme de Conrad, ou de que é a tela em branco que repetidamente aparece diante do espectador, creio que no fundo o que está em jogo é uma outra coisa. Esta coisa não é nem a tela nem o fotograma, mas algo que percorre o caminho entre ambos, que os liga, seja os atravessando ou chocando-se contra. Arriscaria dizer que *The Flicker* explora fundamentalmente a luz. É ela que aparece como matéria a ser manipulada, técnica e literalmente, pelo filme. É no modo como a luz é manipulada, onde a repetição se faz presente e mais evidente. Como já visto, a luz “piscante” é a forma e o conteúdo do filme, resultado da manipulação de Conrad através dos fotogramas e testemunhada na tela. Seguindo este raciocínio, seria possível dizer que são fragmentos de luz os elementos repetidos no filme (as piscadas) – são as fatias de luz repetidas. Como sabemos, a natureza dual da luz nos impede, todavia, considerarmos apenas suas dimensões espaciais – neste sentido seria mais conveniente falar em instantes-luz do que fatias de luz. São estes instantes-luz que, repetidos, conferem forma ao filme de Conrad, possibilitando a emergência do fenômeno que confere nome ao filme, qual seja, a estroboscopia.

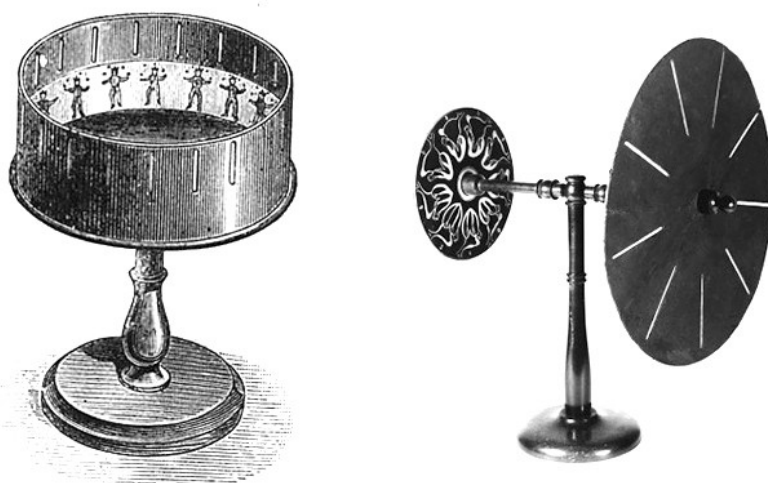
Sob um certo aspecto, a estroboscopia nada mais é do que a repetição destes instantes-luz (claridade), curtos e rápidos, intercalados por instantes-não-luz (escuridão). Para que seja apreciada como fenômeno estroboscópico, é necessário que a repetição exiba-se regular e constante em algum nível. No caso do filme de Conrad, esta regularidade e constância, como veremos, são cuidadosamente controladas por meio da máquina-cinema, em especial o projetor, e pelo modo como os fotogramas pretos e brancos são ordenados e, em última análise, repetidos. Não seria absurdo dizer, portanto, que o filme também pode ser tomado como a exploração minuciosa de um efeito óptico baseado na repetição, o qual tem um papel central na própria constituição do cinema como aparelho técnico.

Pesquisadores como Friedrich Kittler (2016, p. 210-212) e Nichols e Lederman (1980, p.96- 112) apontam para o fato de que a constituição do cinema como técnica não dependeu somente da persistência retiniana, mas sobretudo da descoberta do efeito estroboscópico. A ideia comumente divulgada de que o cinema está amparado em uma particularidade da retina humana em “armazenar” imagens/luz durante uma fração de segundo, permitindo que a sucessão de imagens seja percebida em continuidade, é apenas parcialmente verdadeira. Como enfatiza o pesquisador alemão,

[...] o efeito da permanência na retina ainda não basta como condição de possibilidade do cinema. Ele sustenta a ilusão do filme apenas no sentido de amenizar ou – ao alcançar a velocidade limiar – suprimir a tremulação durante o transporte da imagem. Mas para produzir a ilusão de que determinado objeto se deslocou do lugar ocupado na imagem A para outro lugar na imagem B precisa-se de um efeito óptico adicional: o efeito estroboscópico. (KITTLER, 2016, p.210)

Historicamente, remonta a nomes como Joseph Plateau, Simon von Stampfer, Jan Purkinje e Michael Faraday a introdução de aparelhos que exploram este fenômeno, representando a mudança de

paradigma que a ciência óptica sofreu, abandonando da óptica física da natureza em benefício da óptica fisiológica do corpo humano²⁵⁵. Zielinsky (1999, p.45) reforça que a rápida sucessão entre a descoberta de Plateau em 1829 em sua tese de doutoramento acerca da persistência da visão, seguida da divulgação das pesquisas de Faraday com as rodas-dentadas, culminaram com a comercialização de aparelhos como o *fenacistoscópio*, o *phorolyt* e o *estroboscópio* entre os anos de 1833 e 1834, testemunhando a convergência entre a pesquisa científica e a cultura de consumo que se fortalecia num contexto essencialmente industrial e burguês. A popularização destes brinquedos óticos, para o teórico alemão, comprova o encaminhamento de um cultura cada vez mais orientada pela visualidade amparada fundamentalmente nas relações de desejo e consumo – a criação e a satisfação de desejos intensificou-se na intersecção entre o possibilidade de possuir e o desejo de ver.



Zoetrópio e Phorolyt - Brinquedos óticos do século XIX

Desdobramentos sócio-psicanalíticos a parte, Kittler (2016) nos chama atenção para o fato de que não foi somente a descoberta da persistência da visão que surpreendeu estes pesquisadores, possibilitando a criação de aparelhos que simulavam o movimento através sucessão de imagens, mas sim a necessidade da criação de intervalos entre elas. Os discos de *fenacistoscópio* se girados em frente aos olhos sem o tambor com pequenas aberturas laterais, não produz senão uma imagem trêmula e borrada, pouco possível de ser identificada. Para que haja a completa impressão do movimento é necessário não apenas a exibição de imagens sucessivas (ligeiramente diferentes), mas também sua interrupção de forma regular e constante, ou seja, que se repitam intervalos de ausência de estímulo, para que o fenômeno torne-se aparente. A conjunção das descobertas fisiológicas de Plateau com as experiências mecânicas de Faraday, neste caso, foram essenciais para que a estrutura mecânica do cinema fosse adequadamente concebida. A interrupção dos estímulos visuais, desde então passou a ser condição *sine qua non* para a impressão do

255 Em resumo esta é a tese defendida por Jonathan Crary (2012) em seu importante estudo sobre as *Técnicas do Observador*, no qual pesquisa a transição da abordagem geométrica dos estudos sobre a luz a partir de fenômenos naturais, para uma outra, fisiológica, ocupada com o aparelho óptico humano. Os brinquedos óticos seriam a comprovação material desta transição que, em última análise, teria beneficiado o desenvolvimento do cinema.

movimento – e permaneceu nominalmente associada até os dias de hoje com o disco de Stampfer, o estroboscópio. Wade e Brozek (2001, p. 65-66) resgatando as seminais pesquisas de Jan Purkinje, asseguram que o cientista tcheco também havia chegado à mesma conclusão sobre a importância da interrupção dos estímulos visuais ao mesmo tempo em que Faraday estava fazendo observações sobre engrenagens e rodas dentadas. A alternância e, se quisermos, a repetição entre luz e escuridão é o que deu ao cinema uma das chaves para a “boa impressão do movimento”.

Dos brinquedos ópticos para o cinematógrafo, chegando aos projetores 16mm e Super-8 utilizados pelos artistas dos anos 1960 e 1970, a estroboscopia jamais deixou de ser parte fundamental na experiência da imagem em movimento. Como veremos adiante, diferentes melhorias técnicas foram feitas para que a interrupção da luz (imagem) tornasse ainda mais eficiente, mas seu princípio permaneceu basicamente inalterado. Mas é evidente que a repetição de intervalos de escuridão durante a projeção não foi desenhada para ser “percebida”. Ao contrário, como toda estrutura ou código que circula dentro de qualquer “caixa-preta”, ela foi cuidadosamente planejada para ser imperceptível. Quando torna-se perceptível, incomoda os olhos e o cérebro, que passam a ver não mais o produto da ilusão mas seu processo de feitura.

Na verdade, o fato de o efeito estroboscópico ser imprescindível – e não impedido – na realização do filme já diz tudo sobre a diferença entre [...] o imaginário e o real. Esse efeito só é percebido e só incomoda o espectador quando determinadas cenas do filme passam a representar o efeito no qual se baseiam. (KITTLER, 2016, p.211)

Ao que me parece, é justamente esta a operação de *The Flicker* – representar o efeito no qual se baseia. Em outras palavras, o filme torna visível o processo escondido na máquina, em especial a interrupção intermitente e repetida da luz – e daí dizer que possa ser tomado como um exercício de auto-análise, onde se examina aquilo que não está em evidência, seja porque encontra-se muito no fundo ou na superfície. Como sabemos, Conrad certamente não foi o único a explorar esta inversão. Outros artistas²⁵⁶ também se dispuseram a representar efeitos, códigos ou mecanismos que dão ao dispositivo sua condição espetacular e, se quisermos, mágica. O caso dos chamados *flicker-films* é um claro exemplo disso – um sub-gênero do cinema experimental do qual o filme de Conrad certamente é um de seus principais representantes.

Muito embora não tenha ficado restrita aos filmes experimentais e sido popularizada até mesmo no cinema comercial²⁵⁷ e em videoclipes a partir da década de 1980, a utilização de efeitos estroboscópicos teve

256 Para um brevíssimo histórico das experiências com *flicker-films*, consultar o trabalho de Michaud (2014). O pesquisador francês destaca Dwinell Grant e Gil Wolman como precursores deste sub-gênero de filmes que veio a se tornar mais comum nos anos 1960 e 1970, sobretudo centro do circuito dos “filmes estruturais”. Kittler (2016) por outro lado amplia este juízo, indicando que os efeitos estroboscópicos foram importantes durante treinamentos militares durante a II Guerra Mundial, tendo sido posteriormente incorporados na cultura popular incluindo não apenas o cinema, como também a televisão, espetáculos teatrais e principalmente danceterias, onde o efeito estroboscópico teria a capacidade de treinar corpos e mentes jovens para uma possível “guerra técnica” (KITTLER, 2016, p. 213)

257 Para Carroll (1998) são claras as evidências de que este tipo de efeito se tornou bastante comum em filmes onde se pretende mimetizar estados alterados de consciência, alucinações, ou para intensificar momentos de ação, suspense, terror ou violência.

seu desenvolvimento mais intenso durante os anos 1960 e 1970 no contexto do cinema experimental (CARROLL, 1998, p.325). Autores como Brandon Joseph (1966) e Philippe-Alain Michaud (2014) atestam que os *flicker films* tornaram-se uma espécie de exercício laboratorial para artistas durante os anos 1960 e 1970, interessados em desconstruir a experiência da imagem em movimento. Via de regra, esses filmes podem ser tomados como experiências centradas na exploração sistemática do efeito estroboscópico geralmente apoiadas em estruturas, fórmulas ou de modelos de composição previamente definidos, obedecendo a algum tipo de princípio racional (algébrico, musical, cromático, etc.) - razão pela qual tenham sido considerados exercícios predominantemente formalistas (JOSEPH, 1966, p.436). Para Carroll (1998, p. 304), trata-se de um clássico exemplo da incorporação do espírito do “alto modernismo” no cinema, a fim de evidenciar as potencialidades “puramente” plásticas do meio, afastando-se tanto quanto possível de suas funções representacionais e figurativas. O interesse pela luz, em sua forma mais direta, através da manipulação de cores ou da frequência estroboscópica, levou artistas como Peter Kubelka, Paul Sharits, Hollis Frampton e Tony Conrad, a criarem filmes que incorporam a estética reducionista comum ao cinema experimental do período, mas que ao mesmo tempo visavam expandir a linguagem para além da narrativa apoiada em imagens figurativas e em dramas textuais. Em todos eles, a ausência deliberada de conteúdos visuais tornou-se a via de acesso para a exploração dos efeitos básicos do cinema, trazendo elementos como o fotograma, a tela e o obturador para o proscênio da investigação do dispositivo, como justifica o próprio Conrad a respeito de *The Flicker*

I have deliberately avoided any image at all so that the entire film consists exclusively of black frames and white (clear) frames; nothing at all appears on the screen except the intermittent unobstructed light from the projector.²⁵⁸ (CONRAD, 2019, p.93)

De uma certa forma os *flicker-films*, podem ser lidos como exercícios para exhibir aquilo que fora, ao menos historicamente, designado para permanecer discreto – a tela e o fotograma, por exemplo. Para Michaud (2014, p.139) tais elementos adquirem um novo status em virtude da inversão que os artistas promoveram no dispositivo, qual seja, a dissociação entre a velocidade de captura e a velocidade de projeção. Sendo pensado literalmente quadro-a-quadro, o *flicker-film* permite com que se reconheça e perceba a natureza singular do fotograma e da tela, modificando o regime no qual a imagem cinematográfica opera. Para o teórico, passa-se de uma “economia de representação indireta” para uma “economia de apresentação direta”, ou seja, a tela deixa de ser o suporte invisível de projeção de um espaço fictício e torna-se uma superfície com dimensão e textura; o fotograma deixa de ser uma unidade discreta do movimento contínuo e passa a ser percebido em sua singularidade, na descontinuidade inerente à película. Para que isso seja possível é necessário que se dissocie a velocidade de captura da velocidade de

258 “Deliberadamente eu evitei qualquer imagem, a fim de que o filme consistisse exclusiva e inteiramente de fotogramas pretos e brancos (transparentes); na verdade nada é exibido na tela a não ser a luz intermitente desobstruída do projetor” (tradução nossa)

projeção, ou seja, é necessário que se adapte o regime de captura para que, durante a projeção, torne-se perceptível o fotograma como unidade básica. Esta operação poderia ser feita por exemplo alterando a velocidade de projeção – mas devido a razões que não serão investigadas aqui, manteve-se a velocidade de projeção e, como contrapartida, ampliou-se virtualmente a duração de um fotograma repetindo cores ou imagens em, pelo menos, três ou quatro deles. Este foi o método empregado tanto por Sharits e Kubelka, como por Conrad. Estendendo (repetindo) os fotogramas, inverteu-se a sua invisibilidade – e assim o que foi desenvolvido para ser discreto, tornou-se claramente percebido.

No lugar de imagens em movimento, a tela piscante; no lugar da sucessão de imagens ligeiramente diferentes, a repetição e alternância de cores ou formas; no lugar de personagens, processos técnicos; no lugar de dramas ou romances, experiências sensoriais meticulosamente arquitetadas. Não é por acaso que estes filmes tenham sido associados a tendências das artes visuais e da música daquele período. Tal como algumas *color-field paintings* e esculturas minimalistas, por exemplo, as explorações de Paul Sharits visam conferir autonomia às cores; os filmes métricos de Peter Kubelka, por outro lado, utilizam operações aritméticas como princípio de organização temporal no mesmo espírito de algumas composições seriais; ou ainda, tal como obras da *op art*, alguns filmes de Conrad experimentam com formas simples e bem definidas para criar efeitos puramente ópticos (CARROLL, 1998, p. 323). Como já visto anteriormente, a despeito de sua relativa heterogeneidade, em todos estes exemplos observa-se o papel estruturante da repetição. Ela é o expediente que viabiliza a exploração da cor, do ritmo, da métrica, e que permite que nossa atenção seja encaminhada para, por exemplo, a natureza singular de um fotograma ou da tela de projeção.

Entretanto, como nota Richmond (2016, p. 148), o caso específico de Conrad assemelha-se apenas superficialmente aos exemplos de Sharits e Kubelka. Há uma diferença fundamental em seu trabalho, que no meu entender encontra-se vinculada intimamente ao expediente da repetição. Se a repetição de fotogramas em *Arnulf Rainer* ressalta a forma métrica do filme, visando uma apreciação bastante racional da experiência; e, por outro lado, a repetição de fotogramas coloridos de *Ray Gun Virus* visa o encaminhamento de um certo tipo de experiência meditativa viabilizada pelo cinema, a repetição de *The Flicker* aponta para uma direção triplamente diferente: é menos dirigida pela racionalidade da forma, menos endereçada aos sentidos como veículo de experiência meditativa, e é paradoxalmente menos apoiada na crença da originalidade do dispositivo do cinema.

Em resumo, o filme de Conrad parece estar menos associado à tradição do cinema experimental (i.e. Kubelka e Sharits) que tinha como ponto de partida a exploração do dispositivo, e mais ocupado com questões à margem do próprio cinema – como veremos, mais próximos da investigação musical. Com isso quero dizer que é provável que Conrad tenha se aproximado do cinema tão somente por vislumbrar nele uma possibilidade, dentre outras, para explorar o efeito da estroboscopia, tão somente. São raras as evidências de que o artista visasse expandir a linguagem do cinema, ou enfatizar sua originalidade como meio artístico, como parece ter sido o caso de seus colegas. O artista deixa isso relativamente claro quando,

em 1967 comentava que sua obra só havia adquirido aquela forma (filme de cinema) porque a única maneira que havia encontrado para criar uma “*composição estroboscópica* era através do indireto, delicado, inflexível e altamente custoso meio fílmico. (CONRAD, 2019, p.103). Daí dizer que fotograma ou tela são apenas elementos secundários que são explorados, e repetidos, em *The Flicker*. Tal como vejo, a obra de Conrad é estruturada primeiramente em torno da ideia da manipulação da luz, e não da película, do fotograma ou da tela. Estes elementos, embora essenciais para o funcionamento do dispositivo, são apenas veículos para a experimentação do artista com a luz. É ela que parece ser o elemento primário explorado, e repetido, no filme.

Esta diferença fundamental entre o filme de Conrad e outros casos de *flicker-films* parece importante para compreender que aquilo que interessava a Conrad era menos a apreciação formal do filme, ou muito menos a convicção da arte como experiência meditativa, com pretensões esotéricas²⁵⁹. Tal como já explicitado em anotações pessoais do artista, o que parecia estar em seu horizonte era entender como o cinema poderia manipular técnica e criativamente a luz, considerando uma condição fundamental do aparelho: a interrupção regular, frequente, contínua e repetida da fonte luminosa. Sua hipótese era a de que a manipulação desta interrupção/repetição a partir de determinadas frequências, poderia produzir efeitos (imagens, sons, sensações, etc.) sob os quais nem ele nem o espectador teriam controle. Neste sentido, foram os efeitos desconhecidos que mobilizaram o artista a criar o filme, e não o contrário. Criar o filme passou a ser uma condição necessária para estudar, vivenciar e conhecer aquilo que pareceu ser desconhecido.

Sob este ponto de vista, o que parece estar em jogo com *The Flicker*, é a visão do cinema a serviço de uma experiência quase científica – filmes possibilitam conhecer objetivamente aquilo que (ainda ?) é desconhecido. Há evidentemente traços de empirismo²⁶⁰ neste contexto, e é plausível que Conrad tenha se apoiado, como veremos, em pesquisas desta tradição científica para conceber seu filme, ou melhor, sua experiência. O fato é que, diferente daquelas encaminhadas em laboratório, a experiência de *The Flicker* não prevê a coleta de dados nem a formulação teórica *a posteriori* sobre os efeitos suscitados. Trata-se tão somente da criação de uma situação experimental onde o artista/pesquisador visa jogar luz (literalmente?) sob o aparelho psico-fisiológico humano, jogando para quem experimenta a tarefa de julgar (ou não) os efeitos vivenciados. Por esta mesma razão, os limites do conhecimento objetivo tornam-se ainda mais difusos. Se por um lado há a possibilidade de prever e mensurar as respostas do sistema óptico humano face ao estímulo estroboscópico, por outro é bem menos possível precisar ou comprovar os efeitos

259 Estes dois pólos aos quais a obra de Conrad parece se opor estão, em meu entender, associados a Kubelka, por um lado, e a Sharits, por outro – não há nenhuma questão de mérito nesta possível reação de oposição, tão somente o que o artista deixa entrever em sua obra e nos comentários que ele mesmo fez acerca dela.

260 Refere-se aqui ao empirismo desenvolvido no século XVI sobretudo nos países de língua inglesa, na tradição de John Locke, David Hume, George Berkeley, Francis Bacon, etc. Ao privilegiar a experiência concreta através dos sentidos (observação de fenômenos, e apenas posteriormente indução sobre sua regularidade e repetição), os empiristas reposicionaram o homem do Renascimento no processo de conhecimento, inaugurando juntamente com o racionalismo aquilo que hoje conhecemos por ciência moderna. A dúvida, a experiência, a observação, a prova concreta e a repetição da experiência tornaram-se as balizas para a construção do conhecimento científico a partir de então, tornando o conceito de verdade sempre provisória e relativa. (ABBAGNANO, 2007, p.326)

suscitados no sistema nervoso. As imagens que emergem da exposição à repetição dos instantes-luz (a diferentes frequências) são efêmeras, voláteis e impossíveis de serem analisadas objetivamente. Trata-se, portanto, de uma experiência mista, que visa o material e o imaterial, o físico e o psíquico, sem privilegiar nem se esquivar de um ou de outro.

Como bem observa Michaud (idem, p.148) *The Flicker* encontra-se a meio caminho entre o cálculo e a psicodelia, indicando para o fato de que existe algo de fundamentalmente paradoxal em sua natureza. Ao que me parece, este aspecto paradoxal inerente a qualquer pesquisa psico-física é amplificado pelo uso do expediente da repetição. Como já avaliado anteriormente, há na utilização de processos repetitivos uma ambivalência curiosa que torna imprevisível aquilo que, em tese, é essencialmente o previsível; que faz emergir instabilidade a partir de algo rigorosamente estável. No caso de *The Flicker*, estes dois pólos da experiência não se desfazem – permanecem tensionados durante todo o tempo, abrindo para o experimentador/espectador a possibilidade de oscilar entre um e o outro.

* * *

Ao fim da investigação sobre o que se repete no filme de Conrad, já parece possível estabelecer que o artista tenha concebido sua obra a fim de explorar um efeito em particular, a estroboscopia, que se baseia na repetição e que, por sua vez, estrutura o funcionamento mais básico do aparelho-cinema. Se há repetição de fotogramas, ela é tão somente para viabilizar a repetição alternada entre luz e escuridão, a partir de diferentes frequências. Se há a repetição da tela, ela é tão somente o efeito secundário da luz que, no dispositivo, prescinde de um anteparo suficientemente opaco e ligeiramente reflexivo para que se torne visível. Dito desta forma, o filme de Conrad parece representar um efeito no qual a técnica do cinema se baseia – efeito este estruturado na repetição; e pesquisar os impactos deste efeito na mente e corpo humana. A repetição, portanto, está no núcleo do filme justamente porque o efeito que representa é tão somente uma modalidade de repetição.

CAPÍTULO 06

Showerproof

Showerproof

Showerproof

Capítulo 6 – *Showerproof* (1972)

6.1. O Filme: *Showerproof*

6.1.1. Descrição do filme

O filme começa. A imagem é preto e branca, altamente contrastada e ruidosa. Só vejo áreas brancas e pretas, quase gráficas. Parecem inicialmente sem forma, abstratas. Movem-se rapidamente. De súbito, uma mancha preta entra em quadro e, pelos movimentos da silhueta, parecem ser a cabeça de uma pessoa – uma mulher? Vejo seus cabelos e ao fundo um quadrado preto. Após uns 45 segundos, o filme “queima” e rastros pontilhados passam correndo na tela, de baixo para cima. Ao que parece, é o *leader* do filme. O próximo plano é muito parecido com o anterior, fechado na cabeça da figura (mulher?), mas seus gestos e os movimentos da câmera são tão rápidos que não é possível entender o que ela faz, nem onde está. Move-se bruscamente para cima e para baixo, entra e sai de áreas pretas e brancas, sem definição. Noto que predominam as massas brancas na direita do quadro, e à esquerda, as massas negras. Não há a “típica” relação figura e fundo – é uma imagem plana, achatada, sem distinções nem profundidade. A transição das massas negras e brancas são granuladas, pontilhadas, e as bordas irregulares, imprecisas. Novamente, outro *leader*, aos 1:30 segundos de filme. O próximo plano tem a câmera mais estática, e há uma forma geométrica que vaza o enquadramento e parece duplicada, ou espelhada. A forma é preta e seu entorno é branco. Entra em tela a cabeça da mulher que provavelmente está mexendo em seus cabelos. A câmera se desloca para a esquerda, a mulher sai de quadro. Noto um corte e o próximo plano traz manchas negras na esquerda do quadro. Há interferência de uma forma branca nestas manchas, possivelmente uma mão humana. A câmera vira para a direita, e reconheço a mulher, agora com a cabeça voltada para a direita. A cabeça vem e vai, abaixa e levanta. Aos 2 minutos, mais um corte e o plano seguinte tem muita ação. As massas se movem bastante rapidamente, sugerindo a intensificação da ação da mulher – ainda que seja pouco possível identificar que ação é essa. A atenção fica um pouco comprometida na tentativa de conciliar a identificação das formas com a tentativa de rememoração do que já foi visto. Predominam as formas pretas e surge, de súbito, um outro *leader*.

O próximo plano parece um pouco mais definido. Há mais nuances entre as formas brancas e pretas, e começo a reconhecer alguns objetos. Há duas formas geométricas pretas que extrapolam o enquadramento – noto que estão duplicas, ou espelhadas. Possivelmente há um espelho na esquerda, que reflete a forma da direita, uma porta ou batente. Uma cabeça entra em quadro e já é possível identificar que se trata da mulher. Seus cabelos apresentam mais definição e detalhe. São relativamente curtos, na altura dos ombros, e posso também identificar as ações da mulher: ela está prendendo o cabelo. Posicionada de perfil, é possível ver seus olhos, nariz e boca. Ela prende o cabelo com as mãos e uma faixa, ou alguma coisa do gênero. Há um corte e o próximo plano apresenta uma outra cabeça, agitada, com cabelos curtos e escuros. Da esquerda para direita, surge uma mão portando um objeto branco. Levado à região inferior da

cabeça, este objeto sugere que a figura esteja escovando os dentes. A câmera rapidamente volta-se para a direita e a cabeça da mulher aparece, agora voltada para a direita. Olha para cima, para baixo, entra e sai de quadro. Há um corte. No próximo plano reconheço a mesma cabeça de antes, voltada para baixo. Ao seu redor, apenas formas brancas. Possivelmente trata-se da cabeça de uma pessoa direcionada a uma pia, onde ela escova seus dentes. Agora começo a crer que estão no banheiro, duas pessoas, um homem e uma mulher? A câmera sobe e enquadra a lateral do corpo da mulher, em primeiro plano. Ela rapidamente estende os braços para cima, e parece estar tirando a roupa. Vejo suas axilas, parte da nuca, e o perfil seus seios. Ela estende a mão para a esquerda e pega alguma coisa. Corta.

O próximo plano, aos 3 minutos de filme aproximadamente, traz uma imagem deteriorada, muito granulada, como que “solarizada”²⁶¹. Apesar do altíssimo contraste é possível reconhecer o corpo da mulher, nua, relativamente centralizado num enquadramento variável, um pouco nervoso. A mulher gira para frente e para trás, rotacionando seu corpo, quase como sugerindo desviar de algo. Ela projeta seu corpo para a esquerda, estende as mãos, agarra alguma coisa fora de quadro e traz de volta, em direção a si. Cobre a cara, depois desliza os braços para baixo. A câmera move-se e não é possível entender exatamente o que ela está fazendo. Há um corte, e o próximo plano parece enquadrar dois corpos: um no primeiro plano, à direita, e outro ao fundo, na porção esquerda do quadro. O enquadramento é bastante fechado, próximo aos corpos, e não é possível supor o que fazem. Seguem-se cortes rápidos que apresentam planos de movimentos bruscos das massas brancas, cruzando o quadro da esquerda para a direita, de cima para baixo. Predominam as áreas escuras, mas a câmera flagra, vez ou outra, os corpos. Reconheço-os sobretudo pelos braços e costas. Eles se movem, gesticulam, e aparentemente a figura da esquerda está posicionada em segundo plano, ao fundo. Ela move-se mais rapidamente, mas a instabilidade da câmera impede que identifique sua ação. Quando a câmera abaixa, noto as nádegas da figura e, pelo formato do corpo e dos quadris, parece tratar-se da figura do homem. Deslocando-se para a esquerda, a câmera passa a enquadrar então a mulher. A massa branca que preenche a tela sugere que ela, a mulher, traz consigo uma toalha, enrolada no corpo, até a altura das axilas. Há um corte, e o próximo plano é predominantemente branco, com as luzes completamente “estouradas”. Pela intensidade da ação e das formas pretas que aparecem em quadro, presumo que a mulher esteja lavando seu rosto. O cabelo balança, as mãos estão projetadas diretamente sobre sua face, mas tão logo já não é mais possível identificar o que retrata a cena. As massas brancas e pretas entram e saem de quadro velozmente, tudo continua indefinido. A atenção se dissolve, e dirige-se à totalidade da imagem e menos a algum detalhe. Por cerca de dezesseis segundos só consigo identificar silhuetas, nenhum detalhe. A câmera continua muito instável. Há momentos completamente pretos, outros completamente brancos. Contabilizo dois cortes rápidos, mas os planos continuam sem definição. A câmera passeia por entre estas massas escuras e começo a notar que a parte branca corresponde ao fundo, contra o qual as silhuetas pretas se deslocam. Em alguns momentos é possível identificar no canto inferior direito, nas partes brancas, uma espécie de *grid*. Isso leva a crer na

261 Efeito de solarização

presença de azulejos, e reforça a impressão formada inicialmente: trata-se de uma cena situada dentro de um banheiro. A imagem fica mais agitada e é sucedida pela tela completamente branca.

Após alguns segundos de branco, novos círculos pretos cruzam a tela, de baixo para cima. Imagino que trata-se da inserção de outro *leader*, indicando o final de uma sequência (ou rolo de filme) e o início de uma nova cena. O próximo plano está menos granulado, e as massas brancas e pretas têm muito mais nuance, tornando possível identificar melhor a figura enquadrada. Trata-se de mulher, nua, voltada com o corpo para a esquerda. Vejo seu nariz, mas não seus olhos, e um pouco da boca. Assim que reparo em seus seios, ela gira, rotacionando o corpo para trás e depois para a frente. O corpo parece estar molhado. Ela estica os braços para a esquerda e agarra aquilo que me parece ser uma toalha. Enxuga a cara e, ainda que o enquadramento seja muito próximo, noto que leva a toalha ao tronco. Ela abre os braços e se enrola na toalha. Após alguns cortes rápidos, vejo apenas partes da toalha (noto um padrão geométrico no que acompanha sua borda, como um detalhe decorativo) e partes da cabeça da mulher, com seus cabelos escuros e aparentemente molhados. Logo depois identifico o homem posicionado em segundo plano, de costas, abaixando e levantando. Por diversas vezes é possível flagrar suas nádegas e costas, e mais ao fundo, os azulejos. Ao que parece, ele está na parte do banheiro que compreende a área de banho, onde fica o chuveiro. É provável, portanto, que o homem esteja tomando banho. As vezes vejo partes de seu corpo molhadas, mas a imagem tem pouca definição e impede que detalhes sejam apreciados com precisão. São impressões guiadas pelo movimento das formas. Fundamentalmente a imagem ainda é “plana” e falta profundidade em razão do alto contraste entre preto e branco. A câmera é instável e noto novamente pedaços do azulejo, cabelos molhados e gestos que manipulam a toalha - provavelmente a mulher continua a se secar. A tela fica novamente branca e um novo *leader* aparece.

Por volta dos 7 minutos e 10 segundos, uma nova imagem surge – desta vez muito menos granulada e contrastada. É nitidamente o corpo da mulher, nua, molhada, voltada para a a câmera. Ela tem o cabelo preso por uma fita, ou faixa, e gira para frente e para trás. Neste momento começo a desconfiar que esta sequência já foi vista. O corpo molhado é facilmente reconhecível pela especularidade que a água faz gerar em contato com a pele, refletindo as fontes de luz do espaço, ou melhor, do banheiro. Ela agarra uma toalha fora de quadro, à esquerda, esfrega na cara e começa a se secar, em primeiro plano. Agora já é possível saber que a figura em segundo plano corresponde ao homem, também nu, possivelmente entrando no banho. O posicionamento dos corpos (a mulher em primeiro plano e o homem em segundo plano) gera um quadro dinâmico pela ação que cada um deles executa. A mulher parece estar se secando e o homem aparentemente inicia seu banho, embaixo do chuveiro. O enquadramento variável permite que ora se veja a mulher secando seu cabelo, ora o homem se ensaboando. Ele permanece de costas e vejo no canto superior direito uma forma que, ao que tudo indica, parece ser o chuveiro. Após a câmera passear da esquerda para a direita por alguns segundos, há um corte e imediatamente depois o homem aparece se enxaguando, de costas. A câmera acompanha seu corpo longitudinalmente, descendo, e depois subindo. Com mais resolução e detalhe, é possível notar durante este trajeto sua pele molhada, com pequenas bolhas de sabão

que deslizam em suas costas. A mulher continua secando seu corpo com a toalha, na porção esquerda de quadro. Vejo apenas a parte superior de seu torso e cabeça. Um corte rápido, aos 8 minutos e 30 segundos, e posteriormente o homem aparece esfregando sua cara, voltado para a esquerda, com água pingando de seus cabelos. Um novo corte e ele se projeta para a esquerda, agarrando também uma toalha branca. A mulher está agora mais deslocada para o centro do quadro, mas em segundo plano. O homem, ocupando o primeiro plano, faz a imagem escurecer, e já não é mais possível identificar muita coisa. A câmera aparenta querer se ajeitar e pedaços de azulejo, braços, cabelos molhados são capturados rápida e desordenadamente. Todos estes elementos, contudo, são bem mais facilmente identificáveis, com mais detalhes, textura, e tons de cinza. Predominam massas pretas por cerca de dez segundos, com momentos muito rápidos onde reconheço o torso do homem e parte de sua cabeça. Ele também parece secar seu corpo com a toalha. Considerando a posição e o ângulo que ele ocupa em quadro, imagino que a câmera esteja posicionada na altura de suas pernas, apontada para cima. Vejo ao fundo a mulher com a toalha em mãos, em seguida encoberta pelo homem, em primeiro plano, agora secando seu cabelo. A imagem começa a ficar embranquecida e rapidamente é tomada por um efeito de “filme queimado” preenchendo toda a tela de branco. A tela fica branca. O filme acaba.

Primeiras impressões

As primeiras impressões da visualização deste filme são bastante simples, tanto quanto sua forma. Inicialmente destaca-se o esforço feito pela visão em identificar as imagens apresentadas. O alto contraste, a granulação e ruído da película, o movimento da câmera e dos personagens, representam um desafio a ser enfrentado. Como já assinalado, a impossibilidade de distinguir figura e o fundo achata o campo visual e torna a imagem assumidamente bidimensional, plana e gráfica. Diante deste desafio, a visão varre a superfície da tela na tentativa de discriminar formas, seguindo uma “tendência natural”. Os primeiros momentos do filme frustram estas tentativas, mas na medida em que o tempo passa, a tarefa torna-se mais e mais fácil. Esta facilitação deve-se principalmente à manipulação do suporte fílmico decorso do tempo, ou seja, ao modo pelo qual a película é trabalhada no decorrer do filme. Há um evidente processamento do suporte fílmico que torna a imagem progressivamente mais definida, menos saturada, granulada e contrastada, portanto, facilitando a sua identificação e reconhecimento segundo as convenções do sistema de representação fotoquímico. A imagem gráfica ganha nuance, detalhes e profundidade que lhe devolvem a natureza ilusória da representação fotográfica. Neste sentido, o filme parece estar organizado segundo a exibição de um procedimento gradativo de transformação da imagem. De maneira bastante simples, este procedimento parte de um regime de baixa definição e direciona-se para outro, de maior definição. A mudança gradativa de definição visual é acompanhada pelo aumento das possibilidades de seu reconhecimento e identificação, fazendo com que conseqüentemente aumente o coeficiente de informação da cena apresentada.

Entretanto, a apreciação deste gradiente não resume evidentemente toda a experiência do filme. Destaco que apesar da dificuldade inicial do reconhecimento das imagens, age sob a percepção um outro tipo de reconhecimento amparado em outros valores e aspectos visuais. O tamanho das formas e seus movimentos informam muito rapidamente à percepção algo acerca de sua natureza e dos prováveis meios de reprodução envolvidos. Apesar de gráficas, é difícil negar que as formas sejam progressivamente identificadas como formas humanas, considerando os contornos das regiões escuras e por seus movimentos. Ao que parece, existem duas naturezas distintas de movimento: aqueles que as formas executam, e aqueles a que elas estão submetidas. No primeiro caso, trata-se de movimentos que reforçam a impressão das formas humanas. A maneira ágil e articulada com que elas se movem, sugere que sejam representações de membros superiores, braços, ombros, pescoço e cabeça. No segundo caso, por sua vez, trata-se dos movimentos nos quais estas formas (em movimento) são registradas. Ainda que inicialmente não existam dados para garantir que sejam efetivamente formas humanas e que, portanto, sejam registros de pessoas reais em uma cena também real, a percepção do enquadramento e de seu movimento é explícita. O deslocamento das formas para dentro e fora de quadro, somado ao deslocamento das massas gráficas que possivelmente constituem o fundo, inevitavelmente levam a crer na presença de uma câmera por meio da qual a cena é observada e registrada. A percepção desta presença implica, com o tempo, na observação não mais apenas das formas, mas também no comportamento da câmera, inferindo sobre sua posição, energia e dinâmica.

É curioso notar que, ao contrário do processamento das imagens, que confere ao filme um aspecto gradativo e progressivo, os movimentos observados (tanto das formas quanto da câmera) não apresentam a mesma estrutura. Observados com alguma atenção, é possível depreender que a forma como se desdobram no tempo apresenta duas perspectivas: uma interna, concernente ao desenvolvimento das ações na cena; e outra externa, observada na articulação sequenciada das cenas. Internamente, os movimentos da cena sugerem ações contínuas e, avaliando-os como provenientes de corpos humanos, ensejam que sejam tomados como comportamentos típicos de uma cenas doméstica. O progressivo “esclarecimento” das imagens reforça esta impressão e viabiliza a identificação dos movimentos como gestos simples executados pelos personagens, como escovar os dentes, ajeitar o cabelo, ensaboar o corpo, secar os cabelos, etc. Estes movimentos internos às cenas, na medida em que são progressivamente apreciadas como ações humanas num contexto doméstico, apresentam um relativo desenvolvimento e estão dotados de algum coeficiente narrativo – eles contam, apontam, denotam determinadas intenções.

Externamente, contudo, há uma outra percepção que não parece ser contínua e nem implicar qualquer desenvolvimento. Esta percepção deve-se sobretudo à interdição da continuidade das ações, indicada pela presença dos *leader*, e fundamentalmente pelo emprego de um expediente de particular importância para o presente estudo: a repetição. Embora não seja imediatamente apreendida como tal, a repetição das cenas que compõem as sequências do filme, permite com que tais cenas sejam progressivamente esvaziadas das suas originais conotações narrativas. Este expediente torna-se mais

evidente pela terceira e quarta vez que a mesma cena é repetida, por volta de 2 minutos e meio de filme. A identificação da repetição, ou seja, o reconhecimento da apresentação de uma mesma por várias vezes, promove um efeito curioso: por um lado esvazia a cena de um significado atrelado à uma temporalidade contínua e linear, articulada pelas ações da cena; e por outro, promove a emergência de uma outra temporalidade, também linear e contínua, articulada pela gradativa transformação das imagens. O esvaziamento da primeira para o surgimento da segunda, possivelmente implica o redirecionamento da atenção do espectador. A experiência passa a ser menos a apreciação contínua do desenvolvimento da cena em si (naquilo que ela representa, como registro fotográfico) e mais a observação da transformação de um mesmo material (no que diz respeito às suas qualidades visuais). Neste sentido, a repetição é o expediente que viabiliza a apreciação da transformação de uma experiência, tanto quanto o meio através do qual o filme desenvolve sua poética auto-reflexiva. O uso sistemático deste expediente permite que sejam problematizadas as qualidades visuais da película de maneira objetiva, chamando atenção para os processos técnicos envolvidos em sua fatura, particularmente o processamento do material fotoquímico no âmbito da revelação e impressão. É neste sentido que poderia dizer que o “conteúdo” do filme, se é que nele há algum conteúdo, “versa” sobre as técnicas de revelação da película, denunciando a natureza concreta, material e técnica do dispositivo. Ao operar assim, o filme permite que se reflita sobre a condição ilusória, artificial e convencional da imagem fotoquímica, e sobre a codependência dos processos de significação que circulam na entre o aparelho e o espectador, ou seja, dentro do dispositivo.

6.1.2 Fred Drummond e a LFMC e os filmes de impressora

Showerproof parece ser um filme “menor” dentro da produção do cinema experimental britânico dos anos 1960 e 1970. Pouco se escreveu ou se falou sobre o filme, tanto quanto sobre seu realizador, Fred Drummond, igualmente ignorado na maior parte da bibliografia especializada. As poucas informações que se tem sobre a feitura do filme provêm dos *releases* dos arquivos da LFMC, à qual Drummond esteve associado durante toda sua carreira como artista. Consta que *Showerproof* foi realizado em 1968, filmado em 16mm, a 18 fps, preto e branco, totalizando 10 minutos de duração. Os equipamentos foram muito provavelmente emprestados/alugados da cooperativa, e utilizados para filmar na casa de Drummond. O material foi posteriormente processado, montado, revelado e duplicado no laboratório da LFMC. Na realidade, a despeito das filmagens no banheiro de sua casa, foi a possibilidade de processar e trabalhar o material na cooperativa que transformou o filme em um exemplo interessante da produção experimental britânica, e mais particularmente da constituição de uma espécie de “estética da fatura”, tal como sugerida por Deke Dusinberre (1977).

Em seu importante trabalho sobre a implementação da London Filmmaker's Co-Operative e seu funcionamento entre os anos 1966 a 1977, Dusinberre argumenta que foi a vocação para a produção de filmes, a ênfase na práxis, que conferiu uma identidade própria à cooperativa britânica, permitindo-a se descolar do modelo novaiorquino e estabelecer sua poética e política de independência e autonomia. Para o crítico, a possibilidade de produzir e criar filmes a um baixíssimo custo e sem grandes impedimentos técnicos nem burocráticos, permitiu o desenvolvimento de uma poética marcada pela primazia da forma sobre o conteúdo do filme segundo um modelo materialista, qual seja, aquele que assumia os meios técnicos de produção como fatores determinantes na construção do filme, e os explorava sistemática e objetivamente (DUSINBERRE, 1977, p.61). Ao contrário da produção norte-americana dos filmes estruturais, como já vimos no capítulo 3, a vertente britânica tinha como compromisso o distanciamento das abordagens do tipo modernista-formalista, desconectadas das questões político-sociais e preocupadas com uma investigação das especificidades do dispositivo sem uma postura crítica, ao menos no entender dos membros da LFMC. Redirecionando a abordagem dos filmes estruturais norte-americanos, a proposta da LFMC também era a explorar os regimes de visibilidade formalmente e os discursos operantes no dispositivo, contudo submetendo-os à uma crítica de seus conteúdos ideológicos. Era necessário, portanto, a recusa das estratégias ilusionistas, do ponto de vista formal (continuidade, fluidez, profundidade de campo, etc.) e dos recursos narrativos. Como Gidal (1981) sistematizou em *Theory of Structural/Materialist Film*, esta proposta tinha como objetivo a articulação entre o “estrutural” com o “materialista”, desenvolvendo uma poética literal que colocava os meios técnicos do filme como elementos centrais na experiência de visualização. Mas era necessário não fetichizar as máquinas. Para o artista, as técnicas, métodos e meios de fatura, não deveriam ser empregados como recursos analógicos, metonímicos ou metafóricos (como os americanos estavam fazendo) mas sim como “atores” com os quais uma relação é construída, entretecida

pela presença do espectador e pelo evento de projeção do filme, num determinado contexto tempo-espaço, suscitando as operações ideológicas que nesta relação circulam (GIDAL, 1981, p.35-36).

Para Le Grice (1977) o desenvolvimento da poética de exploração dos elementos constituintes do dispositivo sob uma perspectiva materialista, conferindo especial destaque aos meios técnicos da fatura do filme, teria sido o resultado da confluência de alguns fatores. Por um lado, o já destacado contexto cultural em que a LFMC foi criada, na intersecção entre o ensino universitário das escolas de artes e a divulgação de teorias marxistas com forte apelo crítico. Por outro, a construção do *Workshop* – um espaço dedicado exclusivamente à atividade de fazer filmes de maneira colaborativa e coletiva, garantindo um acesso não institucionalizado dos meios de produção. É verdade que em pouco tempo, este tipo de política de acessibilidade foi aderido por outras instituições, como critica Dusinberre (1977, p.97), mas os primeiros anos de funcionamento do *Workshop* da LFMC revelam que este setor foi imprescindível na consecução do “programa” estrutural/materialista. Para além do aluguel ou empréstimo de equipamentos para a captação e da disponibilidade de ferramentas e auxílio técnico para montagem e sonorização, Le Grice destaca que foi fator determinante para os trabalhos criados no *Workshop* a instalação de equipamentos para processamento, revelação e impressão de filmes. Para ele, a possibilidade de manipular de maneira artesanal e amadora esta etapa do processo fílmico, até então dominada por laboratórios e empresas sob os quais os realizadores tinham pouco ou nenhum controle (mesmo no âmbito do cinema experimental), possibilitou a emergência de um novo modelo de abordagem do meio, conferindo ainda mais vigor à “estética da fatura” (Le Grice, 1977, p.114).

Do ponto de vista historiográfico, a conquista desta possibilidade deveu-se ao fato de Le Grice e alguns outros membros da cooperativa terem instalado uma impressora óptica e equipamentos de revelação e processamento fotoquímicos, ampliando significativamente as possibilidades de criação do *workshop*²⁶² e fortalecendo a autonomia da cooperativa. Após um breve período na Drury Lane, em associação com o *Arts Lab*, o laboratório da LFMC foi transferido para o *Institute for Research in Art and Technology* (IRAT), na Robert Street, e ali permaneceu entre os anos de 1969 e 1971. Auxiliado por alguns de seus alunos da St. Martin’s School of Art²⁶³, Malcolm Le Grice instalou os equipamentos de revelação e processamento, bem como uma impressora óptica usada e recondicionada. Como relata outro membro da LFMC, David Curtis (2007, p.27), estes equipamentos foram em parte construídos entre 1966-67 pelo

262 A partir daqui, o termo *workshop* será traduzido como “laboratório”. Embora o termo em inglês possa significar “oficina” e indicar o ambiente de trabalho para atividades predominantemente mecânicas (marcenaria, oficina de carros, *atelier*, etc), “laboratório” permite destacar os aspectos químicos envolvidos no trabalho de revelação e processamento do filme, além de denotar metaforicamente o caráter experimental dos filmes ali criados. O laboratório pode ser um ambiente de trabalho, mas também de pesquisa, investigação e experiência. A conexão entre filme e pesquisa “científica”, deriva de comentários de Le Grice (2001) e de Curtis (2007).

263 Le Grice era professor desta faculdade, tendo introduzido filme/cinema no curso de pintura que lecionava; matéria que também foi incorporada ao currículo do curso de artes aplicadas no Goldsmiths College, no qual também lecionava. Ao lado de Le Grice, John Latham e posteriormente Peter Gidal, William Raban, Stephen Dowskin e Noel Burch, estes artistas-professores foram importantes para a implementação de cursos de cinema no contexto universitário, formando várias gerações de artistas e críticos trabalhando com filmes. Para Curtis, este foi um dos fatores centrais para a intensificação da prática experimental de cinema em Londres, e de seu intenso diálogo com as artes visuais.

artista-professor, e em parte adquiridos de laboratórios cinematográficos e estúdios de televisão. Foi com estes equipamentos instalados no IRAT, que quase a totalidade dos filmes da cooperativa entre 1968 a 1975 foi realizada, através de um sistema de cooperação e colaboração sem fins lucrativos – tratava-se de um “laboratório” comunitário no melhor sentido do termo. Segundo Le Grice (2001, p.158) foram decisivas as participações de seus alunos neste processo, dentre os quais destacou-se justamente Fred Drummond. Para o artista, a presença de Drummond foi importante não apenas para a adequação do espaço e instalação da impressora, mas também para a regularidade de seu funcionamento. Seu envolvimento com os equipamentos foi decisivo para o auxílio a outros membros da cooperativa criarem seus filmes, e certamente colaborou para o desenvolvimento de sua própria poética, definindo a tal “estética da fatura” comentada por Curtis:

Until video and computer-based editing became widespread tools in the late 1990s, the only way in which an artist might make a substantial body of work without any funding was to use the amateur gauge of Super-8 [...] the Co-Op workshop gave artists for the first time a sense that they could make work using the newly established ‘professional’ gauge (for TV) of 16mm equipment, independently of sponsorship or funding.²⁶⁴ (CURTIS, 2007, p. 29)

A presença destes fatores técnicos e do repertório crítico, portanto, definiu a trajetória da LFMC naqueles anos, abrigando uma intensa produção de filmes orientados pela exploração dos processos de revelação e impressão fotoquímica. Vistos hoje, os filmes de Drummond e outros membros da LFMC como Mike Leggett, Annabel Nicolson e Guy Sherwin, Mike Dunford, David Crosswaite e o próprio Le Grice, constituíram um *corpus* que tinha como preocupação central a reflexão sobre esta etapa do processo fílmico e de sua relevância dentro do dispositivo, na relação entre a fatura do filme (criador-máquina) e sua exibição (máquina-espectador) (PAYNE, 2015, p.115). Efeitos de duplicação, sobreposição, negativação, solarização, inversão alteração nos valores de exposição, revelação com diferentes parâmetros temporais, manipulação de fixadores, etc., foram apenas alguns dos muitos procedimentos explorados com os equipamentos, configurando uma filmografia estruturada basicamente naquilo que hoje é considerada como a etapa de “pós-produção”, ou seja, a etapa final da criação do filme, dentro um modelo de produção comercial/profissional. Como forma alternativa a este modo de produção, o modelo artesanal adotado na LFMC permitiu aos artistas a experimentação dos processos foto-mecânicos de reprodutibilidade técnica, possibilitando a criação de obras que eventualmente prescindiam de outras etapas da feitura de um filme, como a captação. É verdade que ideia de criar filmes “sem-câmera” já havia sido iniciada desde as primeiras experiências com animação (Emile Cohl e Winsor McCay) e, dentro do campo experimental, já tivesse uma trajetória bastante consolidada, numa linha que leva de Viking Eggeling, Hans Richter e Walther Ruttmann a Len Lye, Oskar Fischinger e Norman McLaren ou a Stan Brakhage, Harry Smith e Dieter Roth por exemplo.

264 “Até que o vídeo e a edição em computador tenham se transformado ferramentas acessíveis no final dos anos 1990, a única forma pela qual um artista podia talvez construir um significativo *corpus* sem qualquer auxílio financeiro era usando equipamentos amadores como Super 8 [...] a oficina da Co-Op deu aos artistas pela primeira vez a condição de usar equipamentos profissionais como o 16mm, independentemente de incentivos ou patrocínios.” (tradução nossa)

Porém, ao contrário destes predecessores, os filmes criados na LFMC tinham a característica de refletir criticamente sobre as condições técnicas dos processos de reprodução fotoquímica, denotando, por um lado, o afastamento do estilo expressivo e subjetivo dos animadores e “românticos”, mas por outro, apartado do “purismo formalista”, abstrato e ascético dos vanguardistas. Este parece ser o caso de Drummond que, além de *Showerproof* criou outros “filmes de laboratório” como *Photo Film* (1967), *Maja Replicate* (1969), *Green Cut Gate* (1969), *Slipstrip* (1970) todos explorando sistemática e objetivamente as potencialidades dos equipamentos de revelação e impressão.

Showerproof é particularmente interessante pelo uso que faz da impressora óptica, destacando uma de suas mais básicas funcionalidades: a copiagem, ou a replicação. Como já descrito, este filme poderia ser tomado como uma espécie de apresentação do processo de reprodução mecânico-fotoquímica baseada na repetição, expressa na forma de uma mesma sequência idêntica que é copiada, recopiada e recopiada novamente. Os efeitos de degradação da imagem do filme (aumento do brilho, contraste, ruído, etc.) apresentam-se como resultado do processo mecânico-fotoquímico que, submetido à lógica da repetição, coloca em discussão a produção de diferenças no nível visual. Para além da discussão filosófica que o tal processo de diferenciação pode suscitar, o que chama atenção é o modo sistemático e econômico pelo qual o artista utiliza a repetição. Este expediente é empregado talvez em sua forma mais comum: a repetição de uma sequência idêntica, sem alterações de duração, enquadramento ou velocidade. Com isso, denota um estilo igualmente mecânico, maquinal, impessoal, desprovido de expressividade subjetiva, mas que permite enfatizar as potencialidades inscritas no aparelho – no caso, da impressora óptica. Ao fazer este gesto, o filme induz o espectador a completar o trabalho de significação que já não está mais definido e delimitado em uma temporalidade controlada pelo realizador, mas oferecido e condicionado pelo próprio aparelho.

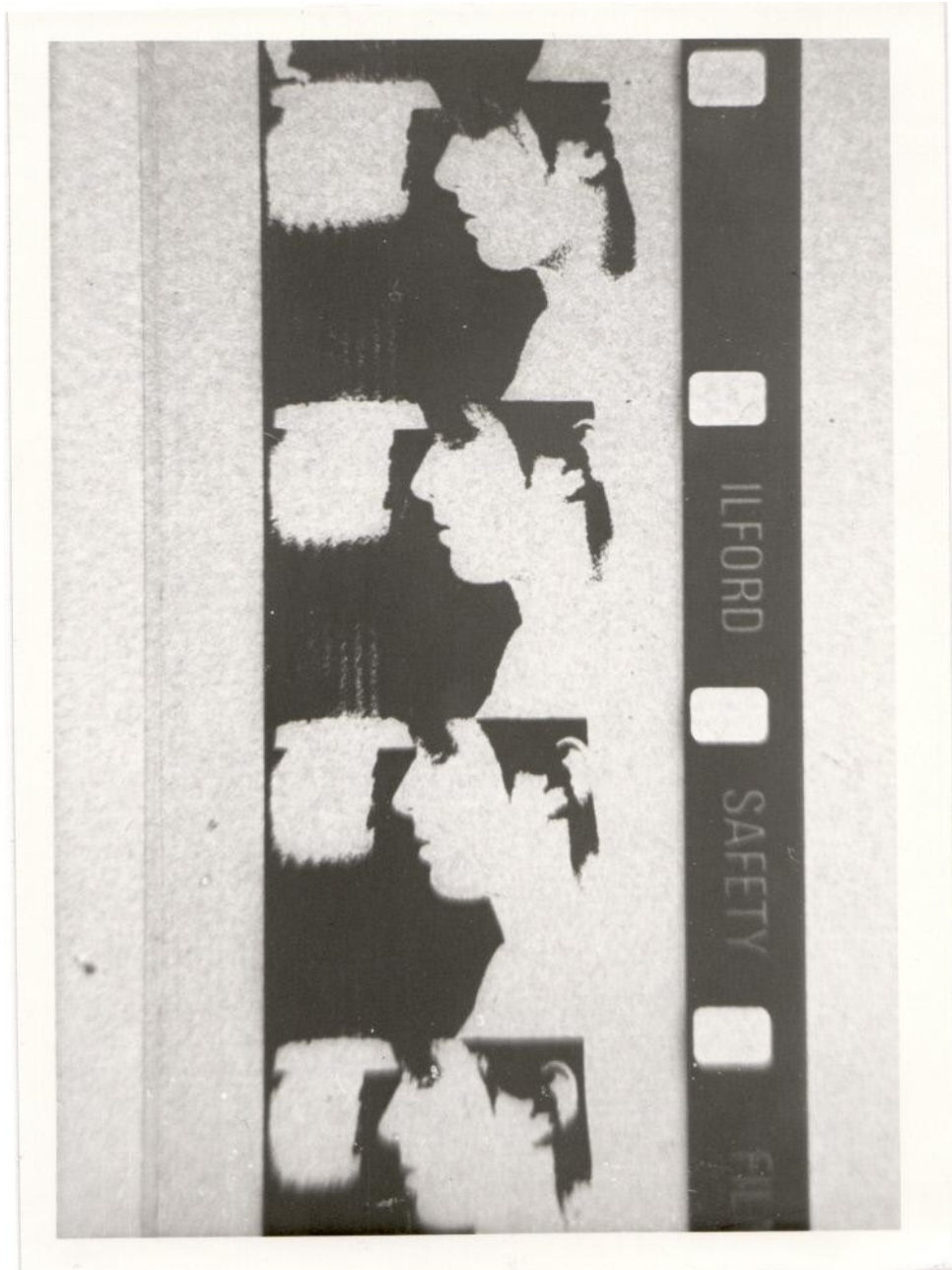
Soma-se a este trabalho, a apreciação da degradação progressiva da imagem como efeito direto da repetição – embora seja apresentada de modo inverso, como veremos. A percepção das diferenças no âmbito visual (granulação, brilho, contraste, etc.) é encaminhada justamente pela adoção deste expediente maquinal e inalterável. Operando desta forma, o filme enseja a percepção não apenas de uma, mas de algumas camadas de significação. Por um lado há a apreciação da cena em si, que circunscreve uma pequena narrativa doméstica protagonizada por um homem e uma mulher, revelada no decurso do filme. Por outro, há a percepção das qualidades físicas e concretas do suporte que, na medida em que se repete, tornam-se mais e mais complexas. Mas vale lembrar que tais camadas (narrativa e formal) não são mutuamente excludentes - o atrito entre ambas (dialético?) parece ser mais uma das camadas possíveis, mais uma possibilidade apresentada por Drummond e a impressora.

Como sugere outro membro da LFMC, Stephen Dwoskin (1975, p.175-177), este tipo de abordagem que integrava diferentes camadas as vezes tomadas como contraditórias (narrativa x formal; figurativo x abstrato, o “real” x ilusório), caracterizou um modo de apropriação do meio fílmico tipicamente orientado por questões plásticas, muitas vezes desviando do “credo” estrutural/materialista (O’PRAY, 2003, p.97). Como já vimos, a introdução do cinema no contexto acadêmico das artes visuais em Londres, a partir de Le

Grice, John Latham, David Hall, etc., certamente resultou num modo “alternativo” de se pensar e fazer cinema, privilegiando as potencialidades técnicas, visuais e sônicas do meio por um viés concreto, material, ainda que sem exatamente perder de vista suas formas narrativas. No caso específico de Drummond, produto do contexto artístico-acadêmico mencionado, este tipo de abordagem é bastante evidente pelo modo como tensiona diferentes regimes visuais através da impressora, utilizando uma de suas funções mais básicas: a cópia, procedimento de repetição por excelência.

* * *

A estréia de *Showerproof* aconteceu em uma sessão especial da LFMC no IRAT nos dias 19 e 20 de Novembro de 1969. A obra foi exibida em uma programação que incluía filmes como *Adebar*, *Schwechater* e *Unsere Afrikareise* de Peter Kubelka, *Lapis* de James Whitney, *Milbrook Report* de Jonas Mekas e *Yes, No, Maybe, Maybe Not* de Malcolm Le Grice (DUSINBERRE, 1977, p.182). Uma crítica à época, notou que os filmes partilhavam de vários princípios em comum, sobretudo o uso da repetição em relação aos meios técnicos empregados – no caso de Kubelka, a montagem, no caso de Le Grice e Drummond, a impressora óptica. Sob um certo aspecto, os filmes de Drummond, Kubelka e Le Grice, demonstram, cada um a seu modo, a presença da “compulsão por repetição” tal como descrita no capítulo 1. No caso específico de Drummond, esta compulsão está inscrita na relação entre sujeito (Drummond) e máquina (impressora), materializada no filme sob uma forma que denota a “estética da fatura”. Esta, por sua vez, aparece como um índice da agência de uma certa obsessão do artista pela materialidade do suporte, ou seja, pelo celulóide. Tal como gostaria de sugerir, esta obsessão pelo material, compreendida dentro da compulsão de repetição, inscrita e organizada pelo aparelho, revela uma pulsão, uma força, uma direção, que nós, como espectadores, também partilhamos. Esta pulsão, que se constitui como processo físico, material, impele a repetir o idêntico, ainda que sob o risco da diferenciação e seus efeitos concretos – a dissolução, o desgaste, a degradação.



Fotogramas de "Showerproof" (1969) Fred Drummond

6.2 Imprimir, copiar: O que se repete?

Indagar sobre o que se repete em *Showerproof* parece um pouco redundante – porém sigamos com o óbvio para que ele não se perca de vista. Em última análise, *Showerproof* repete as mesmas imagens, ou mais precisamente, o mesmo trecho de película. Sublinho a ideia da película como tira de celulóide, pedaço de material sensível e flexível, para indicar o que está em questão no filme de Drummond: no meu entender trata-se de um diálogo, uma luta, um jogo, entre o que há de físico no suporte e o que há de virtual (imaginário) nas imagens. Por um lado vemos a cena doméstica e íntima do casal no banheiro, por outro, sentimos a degradação do material que comporta a cena. Todavia não há ordem correta nem percurso definido entre um e outro campo – é a repetição que os apresenta e embaralha.

A tentativa de definir o que se repete no filme de Drummond, portanto, atravessa necessariamente o suporte material do filme, qual seja, a película fotoquímica. É nela onde as imagens são gravadas, impressas, e mais importante, copiadas. É o mesmo trecho de imagens que o artista irá, com certa insistência, repetir, a fim de tensionar o que estas imagens representam, e o meio no qual elas são apresentadas. O aspecto dual e ambivalente, entre apresentação e representação, longe de ser uma contingência dos métodos empregados pelo artista, parece ser o núcleo da experiência ensejada pelo filme. Não seria necessário dizer que, tal experiência é conduzida pela repetição - expediente privilegiado de composição que coloca em discussão a degradação do material. Para aprofundarmos tal discussão, contudo, convém que o percurso seja feito em etapas – vejamos primeiro o que se repete como suporte físico, para que posteriormente seja discutido o que se repete como representação.

6.2.1 O celulóide

Dizer que a repetição de *Showerproof* encontra-se aplicada ao suporte físico do filme é necessariamente indicar que o celulóide é a matéria-prima explorada e manipulada por Drummond. Como já dito, a repetição de um mesmo trecho de imagens permite com que o material onde elas estão impressas passe a se tornar visível e evidente. Esta evidênciação é experimentada fundamentalmente pela saturação da imagem e da granulação, denunciando a natureza física do material fotoquímico. Para além da deterioração da imagem e da perda de seu potencial icônico, o ruído e o aspecto granular apontam, no nível do índice, as qualidades materiais constitutivas da película. Como sabemos, a formação da imagem fotoquímica deve-se à sensibilização pela luz das partículas de prata, dispersas numa fina camada de gelatina que cobre a tira de celulóide. Sensíveis à luz, estes grãos tornam-se mais ou menos visíveis de acordo com a quantidade da luz empregada na sensibilização, mas também do tempo empregado nos banhos químicos do processo de revelação. Em resumo, a granulação devém da percepção destes grãos de prata, somados à presença de outras partículas diminutas que podem repousar sobre a emulsão durante a cópiagem ou revelação.

Como sabemos, a película fotoquímica usada até meados dos anos 1990 em larga escala na indústria cinematográfica, e ainda hoje utilizada em algumas produções, é resultado da conjugação de múltiplas técnicas e materiais desenvolvidos durante a segunda metade do século XIX. Os avanços da fotografia e o crescente interesse pela reprodução do movimento através de imagens, deram origem à tecnologia do cinema através das invenções concomitantes de Edison, Lumière e Skladanowsky. Para Charles Musser (1990) foi particularmente importante a apropriação, por parte de Edison, das inovações introduzidas por George Eastman no âmbito da fotografia. Tal como sublinha o historiador, foi a partir da comercialização de tiras de celulóide em rolos pela Eastman Kodak em meados de 1889, que Edison e Dickinson conseguiram definir o funcionamento de seu Kinetoscópio. A combinação da alta flexibilidade com a razoável sensibilidade do celulóide fotoquímico da Kodak, ensejou a Dickinson a introdução das perfurações laterais na película, tornando o projeto de Edison viável, e mais do que isso, consolidando os fundamentos técnicos para o funcionamento básico do cinema - o qual permaneceu praticamente inalterado durante a primeira metade do século XX (MUSSER, 1990, p. 67-68). Em última análise, a possibilidade de registrar o movimento de forma contínua, deveu-se grandemente à extensão das tiras de película que, por sua vez, só foi possível devido à alta flexibilidade do material e de seu armazenamento em rolos (LOUGHNEY, 1988, p. 74), .

O que se seguiu após a introdução do sistema de Edison-Dickinson (celulóide perfurado), foi a ampliação e o aperfeiçoamento técnico do cinema, todavia dirigidos fundamentalmente pelas especificidades do celulóide - inicialmente baseado em nitrocelulose e posteriormente em acetato de celulose e poliéster (ROSSELL, 2002, p.7). Desde muito cedo, este curioso material transparente e flexível utilizado como suporte para o registro de imagens em sucessão, foi constante e frequentemente manipulado, não apenas mecânica mas também manualmente. Pense-se por exemplo nas técnicas de colorização²⁶⁵ dos primeiros filmes. Desde meados de 1900, seja nos filmes da Bioscope ou Gaumont e Meliès, tornou-se bastante comum a intervenção direta no celulóide a fim de adicionar cores e tons, corrigir irregularidades ou aplicar elementos gráficos sobre as imagens. Estas técnicas presentes em uma imensa variedade de filmes²⁶⁶, conferiam aos filmes um aditivo para sua exibição como espetáculos visuais, aumentando as chances de chamar a atenção do público disperso no meio de outras tantas atrações. Longe de ser uma simples intervenção artesanal, recentes estudos²⁶⁷ vêm descobrindo que tais processos eram

265 Diferentes métodos eram utilizados para colorizar, atenuar ou ressaltar ações e personagens, ou para criar efeitos visuais que, em si mesmos, já eram parte do espetáculo cinematográfico (FOSSATI, 2009, p.84) Técnicas de *tinting*, *toning* e *stencil* eram muito comuns desde o

266 Os *serpentine films*, filmes de perseguição, os *trick-films*, todos utilizavam cores e efeitos visuais para amplificar o que, em preto e branco, já era bastante interessante para o público do início do século XX.

267 Sobre os estudos da cor no primeiro cinema e especificidades químicas do celulóide, conferir ROSSELL, 1996; FOSSATI, 2009; FOSSATI, Giovanna; JACKSON, Victoria; LAMERIS, Bregt; RONGEN-KAYNAKÇI, Elif; STREET, Sarah; YUMIBE, Joshua (ORG.). **The colour fantastic: chromatic worlds of silent cinema**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.; GUNNING, Tom; YUMIBE, Joshua; FOSSATI, Giovanna; ROSEN, Jonathon (ORG.). **Fantasia of color in early cinema**. Amsterdam: EYE Filmmuseum: Amsterdam University Press, 2015.

baseados em um rico conhecimento técnico-químico capaz de produzir efeitos que ainda hoje surpreendem por sua potência como “atração”.

Para Burch (1990, p.28-32) estes procedimentos artesanais, comuns também a alguns gêneros da fotografia, são indícios de que o regime visual que organizou a produção de filmes, ao menos nesta fase inicial, permaneceu tensionado entre a ênfase no potencial icônico da imagem fotográfica como representação do espaço tridimensional, e a exploração da imagem como uma superfície plana, como pele. Para o teórico, esta tensão entre um regime da “janela para o mundo” e da “folha em branco” pode ser facilmente exemplificado pela “oposição” entre os filmes de Meliès e os de Lumière. Ao contrário do modelo de representação da “realidade”, os filmes de Meliès, que faziam também uso dos já mencionados procedimentos de intervenção direta na película, frequentemente assumiam a materialidade do suporte, explorando seus efeitos através da ênfase em texturas e irregularidades apresentadas num espaço fundamentalmente bidimensional (BURCH, 1990, p.172-173). Para Costa (2005, p.95) tais recursos visuais, ao contrário dos filmes como “janela para o mundo”, eram certamente um desdobramento de expedientes empregados nos espetáculos de lanterna mágica e fantasmagorias, onde as cores e outros efeitos luminosos tinham como principal função atrair a curiosidade e atenção do público pagante, e despertar sua imaginação não exatamente para um mundo real, mas para um para a possibilidade de uma realidade fantástica e “sobrenatural”.



A prática de intervenção sobre o celulóide manteve-se constante até meados dos anos 1930, quando a introdução do filme colorido²⁶⁸ tornou a atividade artesanal inviável no contexto do cinema em escala industrial. Possivelmente o desenvolvimento de um cinema cada vez mais orientado pela manutenção de convenções narrativas e amparado na representação “realista” do espaço tridimensional, abandonou sistematicamente as estratégias de “atração”, circunscrevendo-as basicamente a momentos específicos do enredo, a fim de servir como apoio à narrativa, representando estados alterados de consciência, por exemplo, ou eventos sobrenaturais. De todo modo, o que é fundamental para esta discussão é que a ênfase na materialidade do suporte fotoquímico passou a ser menos frequente no cinema como atração popular, ficando confinado a alguns segmentos da produção experimental e do cinema de animação. De uma certa forma, é possível notar que historicamente estes dois territórios do cinema, que as vezes se cruzaram é verdade, foram os responsáveis por levar adiante as técnicas e processos de manipulação do celulóide, ainda que com intenções e resultados estéticos diferentes.

²⁶⁸ Antes da introdução da película com emulsão triplamente sensível, base do filme colorido, é verdade que métodos mecânicos foram sendo desenvolvidos para adaptar a técnica de colorização manual. A invenção patenteada pela Pathé em meados dos anos 1910 .

Embora a produção do cinema de animação tenha se fundamentado desde os primeiros exemplos de Émile Cohl e Winsor McCay a partir da intervenção direta no celulóide – daí por exemplo o nome de *cel animation* (animação sobre o suporte fotoquímico) – foi o cinema experimental que mais explicitamente empreendeu o projeto de ressaltar as qualidades físicas do suporte. É bem verdade que, na prática, estes dois campos da produção mantiveram-se conectados fortemente, sobretudo por nutrir a ambição por novas formas de criar atrações visuais, para além do regime realista, tanto quanto da ampliação das possibilidades de articulação entre imagem e som. Pense-se por exemplo na produção de Len Lye. Sua habilidade em desenhar sobre a película, somadas as experiências com síntese química para a obtenção de efeitos coloridos, parecem assumir intencionalmente as irregularidades e vicissitudes da manipulação um material instável como a nitrocelulose. Neste mesmo campo, embora de maneira mais controlada e “refinada”, artistas como Oskar Fischinger, Mary Ellen Bute, Norman McLaren, podem ser elencados como representantes deste cinema baseado na exploração do suporte a partir de suas potencialidades cinéticas, plásticas e cromáticas.

Embora estes exemplos de experiência com o suporte tenham sido importantes para o desenvolvimento de uma linguagem visual (audiovisual?) que ampliava os modos de existência do cinema, foi a partir dos trabalhos desenvolvidos na segunda metade do século XX onde a ênfase na materialidade do celulóide tornou-se mais evidente, senão constante. Com o final da II Guerra, a disponibilização de tecnologias como a fita magnética e a popularização de formatos como 16mm, tornaram as experiências com cinema mais acessíveis a amadores e não-profissionais. O impacto da acessibilidade deste suporte pode ser vislumbrado na produção de artistas como Kenneth Anger, Stan Brakhage, Robert Breer nos Estados Unidos, ou Isidore Isou e Maurice Lemâitre na França. A despeito de suas diferenças estilísticas, todos estiveram envolvidos em algum grau com a intervenção direta na película fotoquímica, fortemente guiados pelos parâmetros gerais do expressionismo. A possibilidade de intervir fisicamente no suporte, colocando em xeque sua natureza figurativa-fotográfica, foi tomada como um expediente capaz de sintetizar as intenções do artista de maneira direta e explícita, ou em outras palavras, como um meio de expressar diretamente a subjetividade do criador. A partir de então tem sido comum tomar a película como matéria e meio com o qual artista literalmente interage, coloca suas mãos, deixando aparecer seus gestos, anseios, visões, convicções e paixões (PAVLE, 2012, p.122).

Sob um certo aspecto, esta tendência de explorar o meio como suporte material expressão da subjetividade, tem se demonstrado constante na produção experimental desde os anos 1950. É neste sentido que as poéticas de Brakhage ou Isou podem ser conectadas à produção de artistas posteriores como Phil Solomon e Bill Brandt, e contemporâneos como Alex Mackenzie, Pip Chodorov, Bradley Eros e Bill Morrisson (WALLEY, 2020, p.212). Embora heterogênea, a produção destes artistas atualiza a experimentação com a manipulação do celulóide, sobretudo refletindo criticamente acerca da degradação e instabilidade deste material, hoje considerado comercialmente obsoleto, através de uma poética pessoal que via de regra visa expressar um conteúdo subjetivo, afetivo ou psíquico.

Embora pareça ter sido predominante, a tendência “expressionista” ou lírica, para usar um termo caro a P.A. Sitney (2002), que vincula a intervenção no suporte como expressão da subjetividade do artista não foi a única a guiar a produção experimental. Há um capítulo na trajetória da exploração da materialidade do suporte fotoquímico que tentou escapar do subjetivismo. Especialmente durante os anos 1960 e 1970²⁶⁹, observou-se o desenvolvimento de uma prática experimental dirigida pela tentativa de enfatizar os aspectos mecânicos e automáticos do aparelho. Incorporando muito do que estava sendo pensado e praticado em outros campos da arte, como por exemplo no minimalismo, esta outra geração de artistas visou fundamentalmente a exploração do celulóide à luz de técnicas e procedimentos que bloqueavam, ao menos teórica e temporariamente, a subjetividade do artista em detrimento de uma poética “impessoal, a-subjetiva e não-ilusionista” (PETERSON, 1994, p.84-86). Ainda que possamos questionar sobre a facticidade deste projeto, é inegável que a produção deste período foi marcada pela tentativa de experimentar o cinema colocando seus processos técnicos como o conteúdo da obra. No que concerne à reflexão do presente capítulo, a manipulação do suporte fotoquímico deixou de ser um recurso de expressão gestual ou psicológica do artista, para refletir as condições técnicas sob as quais ele encontra-se inevitavelmente sujeito. É neste contexto que o filme de Drummond emergiu, absorvendo os posicionamentos críticos da LFMC e transformando-os numa investigação simples e direta sobre a materialidade do suporte, viabilizada pela repetição.

Para um dos mentores da LFMC, Malcolm Le Grice (2001), a investigação crítica das possibilidades técnicas do cinema, com enfoque no suporte fotoquímico, começou a ser mais sistematicamente praticada a partir de obras como *A film in which there appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dust Particles, etc.* (1966) de George Landow e *Roh Film* (1968) de Birgit e Wilhelm Hein. Ambos os casos exemplificam a exploração da película como tira física, onde imagens em sucessão são impressas e posteriormente projetadas. Através da técnica da refilmagem, estes artistas colocaram em foco a materialidade do celulóide explorando suas características mais básicas: perfurações, divisões entre fotogramas, numeração técnica, etc. A exibição destes elementos originalmente concebidos para serem invisíveis, reorientou a manipulação do suporte fotoquímico enfatizando sua natureza industrial e o contexto mecânico no qual ele circula. Sob a rubrica do “anti-ilusionismo”, artistas como Landow, o casal Hein, e a grande maioria dos membros da LFMC, passaram a explorar então o celulóide como o conteúdo da obra em si, colocando de lado o artista como agente expressivo, dotado de intencionalidade e subjetividade, em favor da evidenciação das opções inscritas no próprio dispositivo (REES, 2008, p.78).

Para além de uma investigação puramente estética, este deslocamento de ênfase, especialmente no caso da cooperativa britânica, adquiriu contornos político-ideológicos. A exibição da película como um material concreto, tinha como intenção básica fazer frente à adesão institucional deste suporte produzido e

269 É válido lembrar que esta perspectiva que visou sublinhar os processos automáticos e maquinais não foi uma exclusividade destas décadas. Como alerta Levi Pavle (2012, p.105-108) a obsessão pela matéria à luz do mecanismo do aparelho, teve seus primeiros exercícios mais evidentes a partir dos artistas de vanguarda dos anos 1920, como Marcel Duchamp, Man Ray e Fernand Léger.

comercializado em série, utilizado pela indústria cultural de acordo com alguns parâmetros técnicos padronizados que, no entender de Gidal (1976, p. 26), estavam diretamente ligados a determinadas concepções ideológicas. A ideia de exibir aquilo que intencionalmente deveria estar escondido, participava do esforço em desfazer a ideologia mercantil amparada no ilusionismo, ou ainda, no apagamento dos processos e meios técnicos envolvidos na fatura de determinado objeto. Neste sentido, a exibição da película em sua dimensão física, poderia ser entendida como um tipo de reação contra os processos de estandardização, que visam privar o espectador/consumidor do controle sobre suporte. A detenção exclusiva dos processos técnicos nos quais o suporte (celulóide) está envolvido, segundo Gidal, representa a extensão do poder de alienação inscrito no projeto capitalista. Caberia ao artista combatê-lo, através do cinema “estrutural/materialista”, recuperando o poder de manipular não apenas o suporte, mas principalmente os processos técnicos através dos quais ele é produzido e reproduzido.

What Hollywood tried desperately to hide — the material basis of the medium — in order to retain an illusion that the spectator was inside the scene of the narrative, I, the Heins, Landow, Conrad and others tried to stress. This attention to the material simultaneously disrupted illusion and established a new basis on which artistic experiment in the medium could be built.²⁷⁰ (LE GRICE, 2001, p.301)

No entender de Peter Wollen (1980) a instância onde esta reação tornou-se mais factível, foi aquela que hoje se entende por pós-produção. Como parte essencial no processo da práxis fílmica, o processo de revelação e impressão, segundo Wollen, teria sido completamente afastado do escopo da criação durante os anos de consolidação do cinema de massas, testemunhando uma das formas pelas quais a ideologia capitalista exerce seu poder e limita a criação de obras inovadoras, leia-se, obras que questionam as convenções. O domínio destas técnicas e equipamentos pelos laboratórios alinhados com os grandes fabricantes de filmes, segundo este raciocínio, representava uma das formas mais invisíveis de controle, sob a justificativa da manutenção da “qualidade” e da “padronização” – emblemas evidentes da cultura industrial na qual a tecnologia do cinema foi inventada (ALLEN, 1980, p.29-30). Essa seria uma das razões pelas quais a exploração da materialidade do dispositivo, em especial àquela dedicada ao celulóide, sofria sérios prejuízos, senão completamente inviabilizada.

This laboratory area of film-making has been explored relatively little by film-makers, mainly because the laboratories themselves have been ‘out of bounds’, because processing equipment is expensive or inaccessible, and because film has traditionally laid the emphasis on the camera, on photographic potential and on editing.²⁷¹ (WOLLEN, 1980, p. 24)

270 “O que Hollywood tentou desesperadamente esconder – a base material do meio – para que a ilusão de estar dentro da cena da narrativa fosse obtida, eu, os Hein, Landow, Conrad e outros tentamos bagunçar. Essa atenção à materialidade simultaneamente rompeu a ilusão e estabeleceu uma nova base sob a qual as experiências artísticas com o meio puderam ser construídas.” (tradução nossa)

271 “Essa área laboratorial da realização fílmica foi explorada relativamente muito pouco por cineastas, principalmente porque os laboratórios eram algo fora de alcance, porque os equipamentos de processamentos eram muito caros e inacessíveis, e porque o cinema tradicionalmente colocou a ênfase na filmagem, na câmera, no potencial fotográfico

Com o aumento do mercado amador de fotografia e cinematografia, durante o já mencionado período do pós-guerra, como argumenta John Powers (2018), os processos laboratoriais tornaram-se progressivamente mais acessíveis, possibilitando aos artistas e realizadores experimentais desenvolverem alternativas para a manipulação do celulóide. Como parte do projeto de reação contra as convenções e ampliação do controle de todas as etapas do processo fílmico, dezenas de alternativas apareceram durante as décadas de 1960 e 1970, ampliando as possibilidades de intervenção no celulóide de acordo com princípios já destacados acima.

Do ponto de vista técnico, grande parte destas alternativas foi viabilizada pelo desenvolvimento de processos de refilmagem. Ao invés de interferir diretamente sobre a película através de ranhuras, desenhos ou técnicas de colorização, como feito por Brakhage, Lye ou McLaren, esta nova geração de artistas passou a utilizar a refilmagem como o principal expediente de exploração do celulóide, a fim de sublinhar suas qualidades físicas. Alguns, como Le Grice, Ken Jacobs e Annabel Nicolson projetaram materiais previamente existentes e filmaram o resultado de sua manipulação, num evento quase-performático²⁷². Filmes como *Shapes* (1970) de Nicolson, por exemplo, foram criados mediante a combinação da manipulação do projetor e intervenção direta na superfície onde a imagem foi projetada. Outros, como o casal Hein, Landow e Drummond, ocuparam-se do desenvolvimento de técnicas de manipulação do aparelho de copiagem. Tal como será discutido adiante, a impressora óptica apareceu como uma das principais alternativas para a exploração do suporte a partir de uma lógica “materialista”

Em certo sentido, o desenvolvimento artesanal deste equipamento concomitantemente em diferentes localidades, deu origem a uma série de filmes que colocam em jogo a materialidade do celulóide de maneira inovadora (GAAL-HOLMES, 2015, p.144). A possibilidade de revelar a tira do filme “dentro” do próprio filme, refilmando-a de modo muito controlado, ampliou as condições de exploração do suporte, inclusive viabilizando a minimização dos traços gestuais do artista e, conseqüentemente, da atenuação das implicações “subjetivistas” que a intervenção direta na película parece carregar consigo. A emergência de um grande número de “filmes de impressora”²⁷³ revela esta re-orientação na produção experimental ocupada com a exploração dos aspectos físicos do suporte e apartada das estratégias expressionistas, em favor de uma reflexão sobre as condições técnicas nas quais o filme é criado (LE GRICE, 2001, p. 158-159).

É bem verdade que a utilização “transgressora” deste equipamento desenvolvido basicamente para a duplicação de filmes não esteve condicionada historicamente ao cinema experimental. Como relata

e nas possibilidades de montagem.” (tradução nossa)

272 Le Grice (2001, p. 159) destaca que filmes como os de Landow e do casal Hein, na realidade foram originalmente concebidos para serem “performados” ao vivo. O registro destas performances em filme é que lhes sugeriu a criação de obras onde o que estava em jogo não era mais a manipulação do filme em tempo real, mas sim o registro destas intervenções.

273 São muitos os artistas que adotaram a impressora óptica como um instrumento privilegiado na confecção de seus filmes. Há exemplos em todos os circuitos de cinema experimental, dos norte-americanos Paul Sharits, Ernie Gehr, George Landow, Ken Jacobs e J.J. Murphy aos britânicos Malcolm Le Grice, Annabel Nicolson, Gill Eartheley, Lis Rhodes e Fred Drummond.

Musser (1990, p. 327) há dezenas de exemplos do primeiro cinema, em que a impressora óptica foi utilizada para interferir criativamente nos filmes. A inserção de *dissolves* e *wipes* através de versões rudimentares deste equipamento²⁷⁴, possibilitava a atenuação dos cortes abruptos, por ocasião da junção de duas ou mais películas diferentes, ou ainda entre duas tomadas de um mesmo rolo. Táticas como esta visavam tornar a exibição dos filmes mais “suave” e mais longa, empregando a impressora ao mesmo tempo para a geração de cópias, e para a transformação criativa das mesmas.

É sabido que ao longo das décadas este equipamento transformou-se em uma poderosa ferramenta para a criação não apenas de cópias, mas sobretudo de efeitos visuais, possibilitando a substituição de paisagens e fundos, inserção de cartelas gráficas (créditos, *wipes* e transições) e criação uma incontável variedade de efeitos ópticos (fusões, sobreposições, multiplicações, etc.). Para John Powers (2018, pp.72-75) a impressora óptica, como conjugação de projetor, câmera e mesa de montagem, embora utilizado intensamente por Hollywood durante as décadas de 1940 e 1950, tornou-se uma das ferramentas centrais da produção do cinema experimental a partir dos anos 1960, sendo prontamente “capitalizada pelo cinema estrutural” (SITNEY, 2002, p.343). Em síntese, este equipamento permite manipular temporal (acelerar, retardar, congelar, inverter, etc.) e espacialmente (aumentar, diminuir, multiplicar, dividir, etc.) a película com grande flexibilidade. Le Grice (1977), um dos artistas que mais utilizou este equipamento na produção de seus filmes, argumenta que embora tenha sido a principal ferramenta de exploração das qualidades físicas do celulóide, a impressora óptica ensejou o desenvolvimento de abordagens distintas da materialidade do suporte. Por um lado, o trabalho de artistas como Pat O’Neill revelou as possibilidades gráficas do suporte, explorando a impressora a partir de uma perspectiva mais concentrada nos aspectos plásticos da reprodução, recuperando a tradição visual do abstracionismo das vanguardas históricas, de Fischinger, Eggeling e Richter. Por outro lado, a produção da LFMC (Le Grice, Gidal, Dummond, Raban, Rhodes, etc.) concentrou-se na ênfase dos processos técnicos em si, ensejando ao espectador a apreciação das transformações que o celulóide pode sofrer por meio deles e, conseqüentemente, refletindo sobre a suas qualidades físicas. Ora, como membro da cooperativa britânica, foi justamente esta última a perspectiva aquela adotada por Drummond, aderindo à ênfase em um processo técnico em particular da impressora óptica: a copiagem.

A possibilidade de copiar e recopiar o mesmo material através deste equipamento, segundo Le Grice (1977, p.114) pode resultar não apenas em belas imagens abstratas de alto contraste e densa granulação, mas fundamentalmente também podem ensejar a reflexão sobre o próprio processo de copiagem e, conseqüentemente, de impressão. A combinação destes dois resultados define, em certo aspecto, a

274 Segundo Kathryn Ramaye (2016, p. 70-71) a comercialização da impressora óptica em sua forma mais conhecida (a qual estou me referindo aqui em diante) aconteceu primeiramente em meados dos anos 1920, nos Estados Unidos, através da companhia DuPue; e posteriormente, com mais sucesso, com a impressora óptica de Linwood Dunn. A ACME-Dunn, impressora óptica adotada por Hollywood desde os anos 1940, tornou-se a ferramenta padrão para a produção de efeitos visuais, alterando significativamente a criação de filmes comerciais a partir de então (POWERS, 2018, p.76).

produção da cooperativa britânica, da qual *Showerproof* faz parte, posicionando-a como um dos principais exemplos da perspectiva mecanicista e materialista mencionada anteriormente.

O filme de Drummond, portanto, utiliza a impressora óptica para repetir o mesmo trecho de imagens. Este procedimento simples e sintético, permite que as qualidades físicas do suporte sejam evidenciadas, ressaltando como sua composição fotoquímica reage em situações extremas. As imagens quase gráficas que relativizam o regime fotográfico convencional do suporte, acompanhadas de sua gradual transformação para este mesmo regime, ensejam a apreciação das potencialidades do celulóide – mas não é a mão do artista nem seus gestos que encaminham esta experiência. Ao contrário dos meios de intervenção direta no material sensível, a estratégia empregada por Drummond acompanha o desenvolvimento de uma poética “impessoal”, concentrada na exploração dos processos automáticos e, portanto, dissociada inicialmente de intenções ou propósitos carregados de subjetividade. A objetividade da repetição de um mesmo trecho de filme, que evoca o mote minimalista de “uma coisa após a outra” sugerido por Donald Judd, acaba deflagrando não apenas as qualidades físicas do celulóide (as características da emulsão, a densidade dos sais de prata, a sensibilidade, etc.) mas também, como sugeriu Le Grice (2001), chamando atenção para os processos técnicos inscritos no equipamento. Como já dito, é um processo específico deste equipamento, a copiagem, que juntamente ao celulóide apresenta-se como o núcleo da experiência da repetição no filme, definindo-se como seu “conteúdo” mais significativo e interessante.

6.2.2 Copiar, Imprimir e imprimir a cópia

Cópia

Dizer que o que se repete no filme é a película, o trecho de celulóide onde imagens estão impressas, parece ser apenas parcialmente verdadeiro. Em um sentido menos óbvio, não é apenas a película, mas também o processo de copiagem que é repetido por Drummond, ou melhor, pelo modo como o artista utiliza a impressora óptica. Este modo, como vimos, é derivado fundamentalmente do que está inscrito no equipamento – a ação de copiar, de produzir uma cópia. É razoável supor que o artista esforça-se para interferir o mínimo possível a fim de que esta operação básica, a copiagem, possa ser adequadamente apreciada, ou seja, percebida sem a conotação de conteúdos alheios ao processo mecânico-químico em questão. É evidente que o artista manipula a máquina, mas o faz no sentido de revelar não as marcas do seu gesto, mas o produto das operações da própria máquina. Ao que parece, é deixando a máquina agir “maquinalmente” (seria possível a máquina agir “naturalmente”?), repetindo uma mesma coisa sucessivas vezes, que o artista, “refugiado dentro” do equipamento, transforma os meios de produção no verdadeiro “conteúdo” da obra, oferecendo a possibilidade de experimentar não apenas a materialidade do suporte (o filme como tira de celulóide) mas sobretudo a própria ação de copiar que, inscrita no próprio equipamento, transforma, copia ou repete tal suporte.

Em seu sentido mais óbvio e banal, o ato de copiar pode ser entendido um ato de repetição – a criação de uma coisa “à imagem e semelhança” de uma outra coisa, copiando seus atributos, propriedades ou qualidades, tanto quanto possível; ou seja, a repetição dos atributos de outrem a fim de produzir um semelhante, uma reprodução, uma réplica, um duplo, uma cópia. Caso as diferenças entre as duas coisas sejam mais ou menos insignificantes - leia-se, imperceptíveis - considera-se a cópia mais ou menos boa. A boa cópia, portanto, é aquela que reflete tão bem quanto possível as características do original, sem perda, sem diferenças, sem traços que impliquem a consideração de uma “nova coisa” e a manutenção da existência de uma “mesma coisa”.

Evidentemente o tema da cópia é extenso demais para ser tratado adequadamente aqui - as raízes desta discussão estão fincadas em conceitos caros especialmente à civilização ocidental, tais como identidade, autenticidade e singularidade²⁷⁵. A amplitude deste tema, como adverte Hillel Schwartz (2014) e Robert Verghoot (2007) nos impede de qualquer tentativa resumida ou apressada de análise – o tema concorre com a própria ideia da produção de arte, como assinala Jacques Derrida (2008, p.67-69) ao dizer que o gesto que fundamenta a arte é justamente a cópia. Todavia, é evidente que a produção de cópias não foi consensual desde o desenvolvimento das mais antigas técnicas de reprodução – há culturas e períodos em que as cópias são mais ou menos toleráveis, permitidas ou valorizadas.

No contexto do Ocidente, especialmente durante a transição para a modernidade, quando estas técnicas de copiagem adquiriram um altíssimo grau de complexidade com a introdução de processos mecânicos, elétricos e eletrônicos de reprodução, a cópia ocupou um lugar central na discussão e produção de arte, tensionando um novo valor que, no bojo do capitalismo, tem reorientado a cultura até o presente momento: a originalidade (VERGHOOT, 2007, p.16-17). Este valor, associado à produção de arte e à figura do artista com maior ênfase desde o Romantismo, passou por uma série de transformações na modernidade, entretanto nunca abandonando totalmente a esfera da cultura – seja por questões estéticas, seja por questões éticas ou jurídicas, sua condição mítica permanece ainda preservada (KRAUSS, 2002, pp.14-18). Nunca é demais lembrar que Walter Benjamin, pensador que colaborou para a renovação das teorias da arte e cultura a partir do século XX, em textos como *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1935-36), ou *A pequena história da fotografia* (1931) exemplifica a relevância de tais questões, argumentando ser impossível pensar a produção de cultura e arte sem considerar o problema da reprodutibilidade, tal como introduzido pelas novas tecnologias. Para ele, a novidade trazida pela fotografia, rádio e cinema não foi exatamente o fato de serem novas ferramentas de reprodução, mas o fato de serem meios que incorporam a reprodutibilidade em seu próprio sistema de significação (BENJAMIN et. al. 2013, p.57-58).

Segundo o caminho aberto por Benjamin, a reprodutibilidade, tal como assimilada tecnicamente pelo cinema, teria efetivamente alterado não apenas o modo como obras de arte foram produzidas a partir

²⁷⁵ Para Erika Balsom (2017, p.26-27) a questão da cópia remonta a conceitos gregos de singularidade e identidade – basta lembrar que para Platão, o mundo material era considerado uma cópia (ou muitas cópias) de formas ideais e originais. Daí a associação da cópia à imperfeição, e sua desvalorização no decorrer dos séculos no Ocidente. São notáveis as várias ondas de medo da cópia em nossa civilização, sob o pretexto da manutenção e proteção da originalidade, geralmente associada à individualidade e singularidade.

de então, mas também o sistema no qual estas obras começaram a circular, ampliando seu poder de comunicação com as massas (idem, p.54-56) e alterando o significado social da arte. Uma das principais características desta alteração, como sabemos, teria sido a perda da “aura” das obras, dissolvendo sua singularidade e unicidade, o seu “aqui e agora”, sua qualidade intransferível e exclusiva – até então explorada pelo modelo econômico burguês de circulação de objetos artísticos. No lugar do valor de culto, dependente da existência da “aura” do objeto singular, os meios de reprodutibilidade técnica teriam estabelecido o valor de exibição das cópias, sem originais, pulverizadas, disseminadas e distribuídas pelos veículos da indústria do entretenimento, os quais foram rapidamente capitalizados por uma paradoxal democratização da arte.

No campo da teoria da arte, portanto, o filme, meio de massa por excelência, só poderia ser pensado de acordo com parâmetros dissociados dos ideais românticos da originalidade, exclusividade, singularidade, devido sua natureza intrinsecamente, ou programaticamente, reprodutível. Como relembra Marina Vishmidt (2019), em referência às propostas inovadoras de Benjamin, a cópia e, por extensão a repetição, faz parte não apenas da natureza técnica do cinema, mas também de sua economia de produção. Tal como sabemos, como fruto da incorporação dos métodos de linha de montagem na indústria do entretenimento, esta economia visa possuir um grande número de cópias para que o maior número possível de pessoas possa assistir ao “mesmo” filme (consumir o mesmo produto) aumentando o lucro de quem produz, mas também possibilitando o aumento do orçamento daquilo que é produzido. Parece claro, portanto, que a relação entre a reprodutibilidade e cinema, entre cópia e filme, é forte demais para ser desconsiderada, tornando tais termos inevitavelmente indissociáveis – ainda que grande parte da teoria do cinema pareça argumentar e analisar filmes desconsiderando este aspecto tão básico, ou ainda concentrando-se em uma outra ordem de “cópia”²⁷⁶. Sob um certo aspecto, tal como vejo, é sobre esta relação que o filme de Drummond parece se debruçar, sublinhando a natureza determinante da reprodutibilidade do cinema, ou da película fotoquímica, em seu sentido mais concreto.

Imprimir

Do ponto de vista histórico e técnico, a relação entre reprodutibilidade e cinema remonta aos primeiros capítulos da invenção do cinematógrafo²⁷⁷. Charles Musser (1990, p.135) nos lembra que o aparelho popularizado pelos irmãos Lumière, funcionava originalmente não apenas como câmera e projetor, mas também como impressora e copiadora. Esta múltipla funcionalidade possivelmente tinha como objetivo compensar o alto investimento na aquisição do equipamento, possibilitando ao comprador uma relativa

276 Refiro-me aqui àquela ideia de que o cinema pode ser considerado como uma máquina copiadora da realidade, dependente de sua natureza fotográfica e mecânica. Esta ideia, como sabemos, tem encontrado espaço nos meios especializados e não-especializados do cinema desde seus primeiros passos. Para alguns teóricos essa reprodução do real seria sua “verdadeira vocação”

277 Vale lembrar também que a reprodutibilidade dos filmes foi também inicialmente desenvolvida como forma de proteção de direitos autorais, na expectativa de aumentar o lucro dos produtores e restringir a produção de imitações ou plágios – prática muitíssimo comum nos primeiros anos do cinema (ROSSELL, 1995, p.117)

autonomia para produzir, reproduzir e exibir filmes. Em razão do incipiente mercado de revelação e impressão de filmes, esta autonomia fora perseguida tanto como uma possibilidade de amplificar o lucro dos filmes, no contexto dos espetáculos e feiras de variedades (modelo de produção e exibição da Biograph, Pathé e Edison); quanto como um meio de melhorar a qualidade dos espetáculos onde filmes eram exibidos, como por exemplo os *travel films* de E. Burton Holmes (MUSSER, 1990, p. 308).

Contudo, como afirma Le Grice (2001, p.158) com o passar do tempo, a alta demanda pela padronização requerida pelos grandes estúdios forçaram a perda deste aspecto polivalente do equipamento, setorizando e distanciando as etapas da produção de filmes - filmagem, pós-produção e exibição - em favor de um controle maior, especialmente sobre as duas últimas etapas. Segundo o artista-teórico, foram necessárias décadas para que esta separação fosse relativizada por modelos de produção artesanais e independentes, tais como encaminhados por diferentes frentes do cinema experimental. Como já dito, durante os anos 1960 e 1970 (como consequência da comercialização de técnicas desenvolvidas durante a II Guerra), uma série de iniciativas paralelas viabilizou o controle de praticamente todas as etapas da produção de filmes – da filmagem à exibição – colocando em destaque sobretudo a área até então menos acessível aos criadores, qual seja, o dos processos laboratoriais (revelação, impressão, etc.). O desenvolvimento de técnicas caseiras e a criação de equipamentos amadores para o processamento e revelação de filmes, até então predominantemente dominados pelos laboratórios profissionais, possivelmente criou o ambiente adequado para a experimentação com o celulóide por parte de “não-iniciados” amadores (POWERS, 2018, p.76). Não por acaso, a emergência dos “filmes de impressora” deveu-se grandemente à conjunção da disponibilidade destes novos equipamentos com a curiosidade de artistas visuais, escultores, músicos e fotógrafos pelo celulóide e pelas possibilidades técnicas de manipulação, renovando a produção do cinema experimental durante estas duas décadas.

Ao passo que os grandes estúdios e laboratórios de filme visavam manter o controle dos processos de revelação, impressão e copiagem sob a justificativa da necessidade de padronização e de garantia da qualidade das cópias, estes artistas esboçaram um gesto de reação contra as forças industriais do cinema através de seus equipamentos caseiros, produzindo filmes que visavam desafiar não apenas a temática e a ideologia do cinema comercial-industrial, mas também de suas convenções técnicas (WOLLEN, 1980, p.24). Foi no bojo desta atitude reativa que os filmes de impressora parecem ter sido criados. Tal como vimos, parte desta reação, sobretudo no contexto britânico de cinema experimental, foi orientada pela ênfase nas qualidades materiais e físicas do celulóide, tanto quanto dos processos automáticos dos quais toda produção de filmes prescinde. O testemunho de Le Grice é bastante esclarecedor neste sentido -

I have been interested by the way in which it allows physical aspects of the medium, the reality of the celluloid, emulsion, sprockets, the nature and capabilities of the machinery to become the basis of experience and content.²⁷⁸ (LE GRICE, 2001, p.158)

278 “Eu tenho me interessado pela forma como se permite explorar os aspectos físicos do meio, a realidade do celulóide, emulsão, as perfurações, a natureza e as capacidades do mecanismo se transformas na base da experiência e o conteúdo.” [tradução nossa]

O caso de *Showerproof*, criado neste mesmo contexto britânico, é um claro exemplo não apenas de como as qualidades físicas do meio podem ser transformadas na “base da experiência e o conteúdo” da obra, mas também como os processos automáticos do dispositivo podem ser explorados como tais e apreendidos pelo espectador. Para além da exploração estética das qualidades materiais do celulóide através da impressora óptica, como fizeram Ken Jacobs, Pat O’Neill e mesmo Malcolm Le Grice, o filme de Drummond, como já anunciado, parece colocar em discussão fundamentalmente o próprio processo de copiagem e, por conseguinte, ensejar a reflexão sobre a relação entre cinema e reprodutibilidade a partir de uma perspectiva materialista, se quisermos adotar os termos da LFMC. A impressora óptica, como vimos, é o aparelho onde estas discussões são trabalhadas, contudo, da forma mais “automática” possível.

Tal como vejo, *Showerproof* coloca a natureza reprodutível do filme sob um radical escrutínio, e sua radicalidade consiste em ser dirigido pelos desígnios da automação. Utilizando uma estratégia tipicamente minimalista - a tentativa da expressão impessoal através da adesão a fórmulas pré-determinadas ou a processos mediados por algum tipo de automação (mecânica, elétrica, etc.) - Drummond emprega a impressora óptica da forma mais objetiva possível, deixando-a repetir o mesmo material sucessivas vezes, ou seja, seguindo a ordem pré-determinada da impressora: copiar e continuar copiando, repetidas vezes. Curiosamente, esta objetividade da repetição todavia parece se contrapor ao objetivo essencial de toda cópia: ser igual à matriz, tanto quanto possível. É este, pelo menos, o objetivo das cópias no âmbito do cinema comercial, tal como consta nos manuais dos fabricantes de filmes, nos laboratórios de revelação e como parece ser naturalmente o desejo de todo produtor e distribuidor, a saber: que as cópias sejam tecnicamente idênticas à *master print* (MUSSER, 1990, p.307). Deixar a máquina copiar repetidas vezes sem respeitar o modelo institucionalizado por estes personagens que protagonizam a história do cinema no contexto da indústria cultural, pode ser entendido portanto como um gesto de desestabilização da própria reprodutibilidade. A substituição da relação “matriz – cópia” pela relação “cópia-cópia” coloca prontamente em xeque convenções como a “qualidade” da imagem, tornando a cópia progressivamente mais “suja”, ruidosa, granulada e, portanto, menos reconhecível segundo o modelo fotográfico. Em última análise isso pode significar que há na máquina um potencial de destruição envolvido na copiagem

Em certo sentido, esta absorção da lógica da automação pelo artista, derivada da reprodutibilidade inscrita no dispositivo, caracteriza uma atitude questionadora da manipulação do aparelho. Peter Wollen (1980, p.20), leu esta atitude segundo o signo do “mau-uso”. O teórico inglês observou que uma espécie de “mau-uso” tornara-se um dos principais expedientes dos realizadores experimentais daquele período, resgatando a atitude transgressora das vanguardas históricas, tendo evidentemente Marcel Duchamp como seu principal referencial. O desrespeito, ou a não-observação, das normas de manuseio dos equipamentos, por exemplo da impressora óptica, teria resultado em uma dezena de filmes e obras que direta e objetivamente ensejavam reflexões sobre a padronização e institucionalização dos meios técnicos. Para

Wollen esta não-observação estava fundamentalmente amparada no uso hiperbólico das tecnologias, ou seja, um uso exagerado das máquinas como uma espécie de “estratégia de desnaturalização” das mesmas, ou ainda, como meio torná-las visíveis para o espectador a fim de que fosse alertado da forma pela qual as convenções jogam com a ilusão do espetáculo `a serviço de uma ideologia “alienante”.

Não parece arriscado afirmar que os exemplos do emprego desta estratégia que vincula o “mau-uso” a uma exploração hiperbólica do dispositivo são evidentes – tal como o filme de Snow se caracteriza por um uso exagerado da cabeça móvel do tripé, ou o de Gidal e Conrad pelo uso insistentemente da montagem e do obturador, respectivamente; o filme de Drummond pode estar fundamentado no uso hiperbólico da impressora óptica. Também não parece ser arriscado dizer que, tal como todos estes outros exemplos, o que caracteriza e qualifica o uso destas máquinas, ou partes de máquinas, como um uso hiperbólico, exagerado, “errado”, é justamente a repetição. No caso de Drummond, esta questão torna-se ainda mais complexa uma vez que aquilo que ele exagera, que repete, está objetivamente vinculado à repetição – a duplicação, ou ainda, a reprodutibilidade. É exagerando este processo, através desta máquina, que o artista revela contesta as vicissitudes e paradoxos que o acompanham.

A atitude de repetir o que em tese não deveria ser repetido (a cópia) - ainda que a máquina não faça distinção entre cópia ou matriz *per se*, sendo tão somente um processo “cego” programado essencialmente para executar a tarefa de copiar - deflagra a impressora óptica não exatamente como um aparelho produtor de semelhanças, mas como reproduzidor de diferenças, se quisermos apelar para o mote deleuziano (DELEUZE, 1988, p.46) . A cópia da cópia, tal como exibida no filme de Drummond, degrada e degenera a imagem matriz, revelando que, embora tenha sido convencionalmente compreendida como uma estratégia de manutenção da identidade e perpetuação da singularidade, a duplicação (leia-se, a reprodutibilidade), pode também ser apreciada como uma promotora de dessemelhanças, de diferenças (ecos de Warhol com suas séries de serigrafia são evidentes, tal como discutido no capítulo 1). Sob um certo aspecto é justamente isso que o filme de Drummond aparenta indicar: que a reprodutibilidade pode resultar não apenas em igualdade, mas em multiplicidade; não singularidade, mas pluralidade; não identidade, mas diferença. Em última análise, a “perda da qualidade” que se reflete a cada cópia feita automaticamente, sugere que a fantasia da não-degradação e manutenção da relação cópia-matriz, tal como ambicionada desde os mais remotos processos de duplicação mecânica e fotoquímica, pode não ser verdadeira, ou ao menos pode não ser a única. A transformação do material copiado (a repetição do mesmo trecho de película) indica que, mesmo no contexto da reprodutibilidade técnica, há sempre algo que se perde quando se repete – ao menos quando levamos em conta um meio material, físico, concreto como é a película fotoquímica.

Centrando seus esforços na máquina de copiar e guiado pela utopia de uma poética impessoal, o artista evidencia que a produção de igualdade, tal como associada à reprodutibilidade técnica (a cópia), não é exatamente a função do aparelho nem da técnica, mas do uso que se faz dele. No caso de Drummond, o uso hiperbólico da impressora óptica revela que a ação de copiar inscrita nesta máquina, se dirige muito mais à produção de diferenças do que igualdades. Poder-se-ia pensar que o artista repete o processo (duplicação)

de repetição que encontra-se automatizado no aparelho (impressora). É verdade que a degradação e deterioração no processo de copiagem poderia ser avaliada tão somente como uma contingência das qualidades físicas do suporte e que, em tese, todo processo de reprodutibilidade pode garantir a produção de uma cópia idêntica, sem perdas. Contudo, como já vimos também, esta argumentação corre o velho risco do modelo idealista-platônico, que suplanta a matéria pela idéia, conceito ou tese. Em que pese o cinema como um meio inexoravelmente material (especialmente este baseado em processos analógicos, mecânicos, elétricos e químicos) parece mais justo desconsiderar este modelo idealista e com ele a imagem da reprodutibilidade como produtora de cópias perfeitas, idênticas, sem diferença. Ao contrário, e é nesta direção que avalio o filme de Drummond, a reprodutibilidade do cinema abriga, juntamente com a manutenção da identidade, a produção de diferenças. A ambição de *Showerproof*, se for possível falar em ambição de uma obra, é ressaltar como o dispositivo tende a se repetir, e não apenas ser repetido segundo a vontade do artista; revelando que os resultados desta tendência definem-se por um paradoxal jogo de diferenças e semelhanças matizado pelas qualidades materiais do meio.



Fotogramas de "Showerproof" (1969) Fred Drummond

6.2.3 O corpo e o banheiro

O corpo

Mas a avaliação do que se repete em *Showerproof* ainda parece insuficiente. É curioso notar que, embora a materialidade do suporte e o processo de cópiagem pareçam ser os conteúdos centrais da obra, é pouco possível desconsiderar o que as imagens nos apresentam, ou melhor, o que representam repetidas vezes. Em última análise, se aceno para a possibilidade de que se repete em *Showerproof* o mesmo trecho de película, deveria também dizer que repete-se o que está impresso neste mesmo trecho. A resposta para isso não é difícil - como discutido anteriormente, *Showerproof* apresenta uma sequência de registros de corpos humanos nus, em um banheiro. É a imagem destes corpos e deste espaço que, portanto, também são objetos da repetição. Certo de que seria preciso uma outra pesquisa inteiramente dedicada ao tema para avaliar com profundidade a relação entre o cinema e o corpo humano²⁷⁹, gostaria apenas de destacar duas questões que parecem pertinentes na discussão sobre a exploração da repetição no filme de Drummond.

Em primeiro lugar é imperioso destacar que a obra de Drummond compartilha de um *pathos*²⁸⁰ comum ao cinema e que remete aos mais antigos exemplos de técnicas da imagem em movimento. Este *pathos* pode ser identificado no uso que estas técnicas fizeram (e ainda fazem) do corpo humano, privilegiando a exploração de sua mobilidade. Trabalhos como os de Jonathan Auerbach (2007) têm revelado que o interesse pelo corpo humano caracterizou a consolidação das técnicas de reprodução da imagem em movimento, bem como forneceu a temática para a produção dos primeiros filmes. Para o teórico, foi a imagem do corpo humano, mais do que qualquer outra (objetos, paisagens, animais, efeitos visuais, etc.) que colaborou para que o cinema tenha se tornado o que se tornou. Pense-se nas primeiras cronofotografias de Muybridge, que apesar de terem sido inicialmente desenvolvidas para analisar o movimento de animais, acabaram se debruçando sobre o corpo humano. *Animal Locomotion*, obra que compilou seus estudos cronofotográficos publicada em 1887, reservou um espaço especial para a análise dos movimentos humanos (MANNONI, 2003, p.322). Nesta obra, o corpo humano é apresentado ao lado de pássaros e mamíferos, executando os mais variados movimentos - andar, agachar, levantar, correr e pular - a fim de desvendar os mecanismos do corpo. O interesse analítico pela fisiologia humana, que Elsaesser (2018, p.197) compreendeu em referência a Jonathan Crary (2012, pp.21-25) sob a chave da disciplina corporal como atividade necessária na otimização dos processos industriais e fabris no final do século XIX; também foi observado nas experiências fotográficas de Étienne-Jules Marey e Georges Demeny. Como sabemos, os

279 É preciso lembrar que desde a década de 1980, uma importante perspectiva na teoria do cinema tem se desenvolvido, visando articular as questões corporais, ou somáticas, com a imagem em movimento. Dentro desta perspectiva, têm se destacado especialmente aquelas endereçadas à avaliação da atividade espectral, seja em um viés sócio-cultural como a de Vivian Sobushak e Laura Marks, seja por um viés mais dirigido aos estudos da fisiologia humana, como a inaugurada por Vittorio Gallese (2019) no âmbito dos estudos neurológicos.

280 Emprego aqui uma alusão ao termo de Aby Warburg, a *pathosformel* que liga a criação de determinadas imagens a determinadas cargas afetivas e emotivas.

pesquisadores franceses responsáveis pela *Station Physiologique* considerados ao lado de Muybridge precursores do cinematógrafo, também empregaram a cronofotografia para analisar movimentos humanos - dos mais simples, como o levantamento e traslado de objetos, aos mais complexos, como a articulação de sons para a viabilização da fala. Vale lembrar também que durante este período, como indica Stéphane Malysse (2002, p.69) outras áreas da ciência viam com bastante entusiasmo a possibilidade do estudo dos corpos através da fotografia e especialmente do cinema. Tal como sugere o antropólogo, o corpo era principal objeto de análise na compreensão sistematizada da vida social de diferentes culturas - razão pela qual o cinema, poderia ser empregado como uma ferramenta útil no aprofundamento deste estudo, especialmente pela possibilidade de capturar o corpo, seus gestos, hábitos e movimentos. Ver o corpo seria compreender o homem e sua cultura.

O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo. (MAUSS, 2005, p.405)

Para Auerbach (2007, p.23) o interesse de fundo científico pelo corpo humano jamais fora dissipado na história do cinema, mas transformado. A transformação do corpo mecânico e analítico de Marey e Muybridge, em uma atração comercial e espetacular, por exemplo, fora experimentada de variadas formas no contexto do "cinema de atrações", entre os anos de 1890 até final da década de 1900. A pantomima (*trick films*), a dança (*serpentine films*), o esporte (filmes de luta e corrida), a perseguição e mesmo o erotismo voyeurista (filmes do tipo buraco de fechadura), tornaram-se formas cinematográficas privilegiadas do período, oferecendo a experiência de ver corpos humanos performando das simples às mais inusitadas atividades, exibindo o potencial cinético do meio à luz daquilo pode ser) mais familiar a um público humano - o corpo humano.

A curiosidade de observar o corpo humano em movimento manteve-se como uma das principais forças do cinema - e não é por acaso que também Edison, ou melhor W.K. Dickson, tenha capturado num dos primeiros filmes que se tem registro²⁸¹, um simples espirro. Este pequeno "filme" de 1894, condensa este interesse do cinema pelo corpo sobre o qual fala Auerbach, seja pela escolha da ação a ser representada, seja pelo modo cuidadoso com que Dickinson arranja e registra a ação. Colocado ao lado da famosa chegada do trem à estação dos Lumière, "*O espirro de Fred Ott*" de 1894 (o "ator" é Fred Ott, assistente de Edison) atesta este vínculo especial entre o cinema e corpo humano, exibindo a curiosa ambivalência de uma tecnologia baseada em processos automáticos e mecânicos (a imagem da locomotiva), mas carregada de imagens e movimentos humanos (a imagem do espirro).

281 É importante destacar, como faz Linda Williams (1999, p. 53-55) que embora seja considerado o primeiro filme a ser registrado oficialmente, ele nunca fora exibido ao público. Seus fotogramas foram utilizados para a divulgação do kinetoscópio da empresa de Edison, em um anúncio na *Harper's Weekly*. Ainda assim, a ênfase no corpo é bastante clara. Williams, reforça que em testes que precederam este filme foram todos marcados pela centralidade no corpo humano - saudações à câmera, saltos, caretas, beijos e outras ações eram motivadas pela ânsia de ver a imagem humana representada automaticamente.

Do exibicionismo dos corpos frenéticos do primeiro cinema aos corpos revelados e repetidos em *Showerproof* - certamente os modos e motivos de representação das décadas de 1960 e de 1900 são bastante diferentes, mas há algo na simplicidade e no aspecto rudimentar do filme de Drummond que me levam a pensá-lo como um caso que compartilha do mesmo espírito das formas do primeiro cinema, sobretudo em relação ao corpo. Evidentemente, se há um interesse pelo corpo, no caso de Drummond, ele é matizado não por questões de fisiologia, ou pela curiosidade científica, mas talvez por uma semelhante vontade de exhibir e ver o corpo humano à luz das especificidades do cinema. A manutenção deste aspecto “exibicionista” que Gunning (2006, p.56) tratou ao formular a ideia de um “cinema de atrações”, pode estar presente no modo pelo qual Drummond apresenta os corpos nus. Ao contrário da manutenção da ilusão que requer a narrativa ficcional, a ênfase na exibição da própria visibilidade do cinema aparece no filme de Drummond como um ponto de contato com as formas do primeiro cinema, atraindo a atenção do espectador menos para um conteúdo representado do que para um determinado modo de apresentação. É verdade que o público dos anos 1970 certamente diferiu daquele dos 1900 – a motivação por espantar, maravilhar e surpreender o público do primeiro cinema, deve certamente ter se alterado seja pelas profundas transformações sociais e culturais, seja pelo amplo desenvolvimento do cinema como linguagem. Contudo, se não é possível supor que *Showerproof* seja um exemplo de uma adesão ao modelo de atrações, talvez seja o caso de tratá-lo como uma atualização do impulso exibicionista para um outro contexto histórico.

É importante lembrar que o cenário onde o filme de Drummond foi produzido e exibido, diferiu daquele do início do século XX. Lembre-se das transformações culturais e sociais que acompanharam os longos anos 1960 (como vimos no capítulo 1), e do modo radical pelo qual o corpo foi explorado por artistas em diferentes meios. Foram os anos da emergência da *body art*, das performances, do neo-dadaísmo, que marcaram a produção de artistas como Su Friedrich, Carolee Schneemann, Ana Mendieta, Bruce Nauman, Valie Export, Günter Brus, Chris Burden, Vito Acconci, etc. (FOSTER et al., 2004, p.539). Em sua heterogeneidade, estes artistas convergiram no modo de tomar o corpo como matéria-prima para uma discussão político-ideológica, informados por questões de gênero e seus reflexos na sociedade e na arte (HOPKINS, 2000, p.187-190).

No âmbito do cinema experimental, este tipo de abordagem do corpo foi igualmente contundente. Observaram-se a produção de dezenas de obras impulsionadas pelos mesmos questionamentos, trabalhadas à luz das especificidades do cinema em diversos polos. Sob um certo aspecto, o contexto norte-americano desde Maya Deren, viu emergir um certo tipo de “lirismo pessoal” na poética violenta de Kenneth Anger (*Scorpio Rising, Invocation of my Demon Brother*), ou no modo expressivo catártico de Stan Brakhage (*Dog Star Man, Window Water Baby Moving*), ou do estilo auto-biográfico ensaísta de Jonas Mekas (MEKAS, 2016, p.244); por outro lado viu também a emergência de um “voyeurismo cínico” como nos filmes de Andy Warhol (*Eat, Sleep, Blow Job e Vinyl*). Como já vimos no contexto europeu, o *aktionismus* vienense, Otto Mühl, Hermann Nitsch e Kurt Kren também definiram a exploração do corpo através de uma poética visceral e escatológica. Pode-se pensar também nas poéticas desenvolvidas por Taka Limura (*Ai, A Dance*

Party in the Kingdom of Lilliput) ou Paul Sharits (*T,O,U,C,H,I,N,G* e *Piece Mandala – End War*). Em todas estas experiências, a radicalidade na forma do filme aparece fusionada na exploração do corpo (o corpo do outro, ou o próprio corpo) atestando sua valência sócio-política e artística como verdadeiro “campo de batalha”²⁸² para o questionamento de convenções, hábitos, ideologias e tabus. Por diferentes vias, explorou-se o corpo como matéria simbólica ou física de uma sociedade imersa nas contradições da sociedade do consumo, do controle, da disciplina, do espetáculo e da opressão.

No contexto da LFMC, estas questões também ganharam destaque, encabeçadas por um lado por Stephen Dwoskin (*Alone, Moment* e *Dirty*), e por outro por Malcolm Le Grice (*Horror Film 1 e 2*) - por um lado, Dwoskin explorou o corpo atravessando questões de gênero e de limitações físicas, em narrativas fragmentadas que flertaram com o cinema de Warhol; por outro, Le Grice sublinhou o potencial do corpo como agente de transformação do evento da projeção, adensando a relação entre “película” e “pele” na direção do já discutido processo de “expansão” do cinema.

É neste contexto de radicalismo, expansão, violência e liberação que o filme de Drummond (aluno de Le Grice) encontra-se inserido. Contudo, o modo como explorou o corpo pode ter sido um pouco diferente dos demais. Mais sutis e menos imbuídas da “radicalidade” empregada por seus pares, as imagens que vemos em *Showerproof* não parecem explorar o corpo, nem a nudez, com qualquer conotação explícita política ou ideológica - é pouco provável enxergar no filme algum comentário de ordem sócio-política. Seria mais provável assimilá-lo não como uma experiência que tematiza o corpo, mas que dele se vale para investigar como sua imagem se forma e transforma por meio do cinema. A ambientação, o modo como a câmera registra o casal nu e como se debruça sobre a reprodutibilidade da imagem, leva a crer numa atitude de curiosidade, de investigação, não apenas em relação ao corpo humano, mas também em relação à técnica do cinema. Em outras palavras, o que me parece é que Drummond usa o corpo como conteúdo simbólico para explorar o “corpo” do dispositivo - é isso que constitui sua verdadeira “atração” e que permite supor que seja um caso de atualização daquele regime visual baseado no exibicionismo a que se refere Gunning (2006).

Tal como vejo, há algo no filme de Drummond e na maneira como explora o corpo humano, que preserva o espírito “exibicionista” presente nos filmes do primeiro cinema e que permite conectá-lo, por exemplo às cronofotografias de Muybridge, ou ao espirro de Fred Ott. É importante lembrar que uma das estratégias convenientes para a produção do efeito de “atração” no primeiro cinema era a alusão a aspectos não-visuais da imagem, encaminhando a sugestão de outros sentidos como olfato, tato, audição, etc. Estas estratégias, conscientes ou não, encontram-se em grande quantidade nas primeiras experiências de Edison - como por exemplo no pequeno filme do espirro. Como já notado por Linda Williams (1999) é inevitável desconsiderar o aspecto sinestésico envolvido neste filme - e é bem possível ele que tenha sido sua fundamentação como atração. Segundo Williams (1999, p. 51-55), a captura e reprodução desta simples

282 Alusão à expressão tornada famosa com a obra de Barbara Kruger, *Untitled (Your body is a battleground)* (1989), que centra a imagem do corpo feminino como palco de discussões sobre a liberdade e a igualdade de gênero em uma sociedade patriarcal.

reação fisiológica encontra-se associada fundamentalmente ao som e detém notáveis sugestões olfativas. No caso de Drummond, é inevitável não apreender as sugestões táteis da imagem, que apresenta os corpos molhados, ensaboados, úmidos ou secos. Este aspecto poli-sensorial da imagem sugerida pelas diferentes texturas que os corpos exibem, em meu entender reforçam o vínculo entre o filme de Drummond e o modelo da “atração”, sublinhando que o mencionado *pathos* deu-se desde o início do cinema numa via de mão dupla: o interesse pelo corpo aparece tanto no âmbito da representação da forma humana na tela, quanto na criação de experiências sensoriais (sensuais?) para o corpo na sala de cinema – ou seria melhor dizer “para o corpo na feira de variedades”, ou ainda “para o na galeria de arte”?

Evidentemente que a atração do filme não se resume a ver corpos parcialmente nus, ensaboados ou molhados. Novamente, não é este o apelo de *Showerproof*. O filme difere em muito da experiência que choca ou atrai o *voyeur* por seu tema – como parece ser o caso de Le Grice, Dwoskin, ou Nitsch. Como vimos, a atração do filme de Drummond parece ser tão somente a de mostrar como a imagem no cinema se produz e reproduz – e o faz através das imagens do corpo. Há um jogo metafórico, intencional ou não, entre a imagem do corpo humano e a imagem do dispositivo. A atração do filme se constrói na fricção entre estes dois domínios. Se há um interesse pelo corpo, este é viabilizado pelo interesse pela máquina. Se há um interesse pela máquina, este é viabilizado pelo corpo. É na combinação entre os dois que o filme de Drummond ou a experiência de Dickinson-Edison funcionam. Evidentemente que o caso de Drummond se apresenta carregado de premissas materialistas, que visam privilegiar os aspectos técnicos e concretos do cinema. Mas ainda assim, é interessante notar que o filme detém esta fina camada metafórica, ou simbólica, que sugere associar o corpo humano à máquina do cinema (neste caso a impressora óptica e o celulóide), como se o cinema também possuísse um corpo material, físico, passível de ser observado e admirado. Repetindo, é como se a exibição dos corpos fosse um pretexto para a exibição do dispositivo, e muito especialmente da exibição de uma de suas características mais fundamentais: a reproduzibilidade. A possibilidade de reprodução de uma mesma imagem (que no fundo é a possibilidade de repetição) emerge como a atração do filme sensualmente experimentada pelas imagens do corpo, ou mais precisamente, por seus gestos e movimentos.

Convém lembrar, em referência ao *pathos* mencionado, que desde o primeiro cinema o interesse pelo corpo humano não se resumiu apenas à visualização do corpo em si mas principalmente, para além do que a fotografia já conquistara, a visualização de seus movimentos e de seus gestos. As cronofotografias de Muybridge, ou os pequenos filmes de Edison-Dickinson demonstram como o interesse pelo corpo era também o interesse pelo modo como o corpo se move, como gesticula, como se articula – era esta um das características centrais do “cinema de atrações” (COSTA, 2005, p.120-122). Ora, no caso do filme de Drummond, esta asserção parece ser igualmente pertinente. As imagens dos corpos exibidos não são apenas atraentes por serem corpos nus, mas pelos gestos que realizam. Tal como gostaria de destacar, curiosamente as ações que os corpos realizam fundamentam-se em um tipo de gesto marcado

essencialmente pela repetição – fato que nos encaminha para o segundo ponto importante na relação entre corpo e filme em *Showerproof*.

O banheiro

Sob um certo aspecto, os corpos repetidos no filme e as ações que performam, constituem uma espécie de contexto simbólico para a experiência da repetição matizada pela reprodutibilidade da imagem cinematográfica. Este contexto está intrinsecamente vinculado ao espaço que estes corpos ocupam e no qual os gestos ocorrem – o banheiro. É este espaço que também, ao lado dos corpos, é repetido no filme. Trata-se de um espaço doméstico, mais precisamente da reserva privada dentro deste espaço doméstico, talvez o mais privado deles dentro da sociedade moderna ocidental, segundo Giorgio Agambem (2018, p.67). Para o filósofo, o banheiro é a imagem do dispositivo de controle e coerção resultante da dissociação da dimensão fisiológica do corpo. Num espaço ideologicamente higienizado, é possível observar a separação de determinadas funções fisiológicas da esfera social comunitária e pública, especialmente a defecação, e seu confinamento a espaços reservados como, por exemplo, o banheiro – invenção relativamente recente na história do ocidente, na medida em que a sociedade passou a ser organizada de forma cada vez menos hierarquizada. Dentro desta sociedade, predominantemente capitalista e burguesa, (bastante restrita, é verdade, se comparada a hábitos e códigos de outras culturas ou de outros tempos) o espaço do banheiro, em especial do banheiro privado e individual, é aquele reservado para esconder tais funções fisiológicas, as quais evidentemente estão condicionadas à imagem do corpo nu. Trata-se de um espaço no qual o corpo nu pode circular livremente, não exatamente para ser exibido (pode até ser) mas para fundamentalmente efetuar ações, gestos e rituais vinculados à sua natureza biológica. É ali que o corpo lida com suas necessidades orgânicas, onde também cultiva determinados hábitos de preservação, tais como a higiene da pele, dos dentes, dos cabelos, das unhas, etc. Sob o ponto de vista antropológico, trata-se do espaço dedicado àquilo que Marcel Mauss chamou de técnicas dos cuidados do corpo, uma das técnicas corporais²⁸³ que assinalam a natureza codificada do corpo, razão pela qual tenha se tornado o elemento central para o estudo de qualquer cultura (MAUSS, 2005, p.418). Estas técnicas, segundo o antropólogo, seriam hábitos adquiridos no sentido da manutenção das condições do bom funcionamento de um corpo codificado culturalmente, do qual valores como o asseio e a limpeza devêm.

Curiosamente, os corpos exibidos em *Showerproof* estão justamente na exercício destas técnicas que, como hábitos, são praticados repetidamente. O banho, imagem que sintetiza a técnica corporal e o valor da limpeza, sugere um contexto simbólico que convida repensar o filme como “atração” atualizada. É verdade que trata-se de uma experiência de atenção aos processos materiais (mecânicos e químicos) através dos quais uma mesma imagem é duplicada, repetida; contudo, à luz desta singular situação, o banho, o filme permite pensar como as técnicas do corpo estão articuladas com técnicas do meio. Neste sentido, é como se o filme sugerisse que a máquina (a impressora), tal como o corpo humano, também

283 Mauss define as técnicas corporais como “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo”(MAUSS, 2005, p.401)

dispusesse de gestos repetitivos, codificados e condicionados culturalmente. Neste raciocínio metafórico, poder-se-ia dizer que o hábito da limpeza e os gestos repetitivos que envolve o corpo humano, aparecem como que justapostos ao “gesto” de duplicação que envolve o dispositivo.

Não tenho condições de avaliar aqui as circunstâncias que levaram o artista a escolher o banheiro para filmar a cena repetida. Poderia supor razões de ordem plástica, visual, de luminosidade, ou tão somente a simples condição do banheiro ser o lugar onde o corpo nu pode ser exibido sem grandes restrições nem tabus, segundo determinadas convenções de nossa sociedade – o contexto faz ou desfaz a nudez. Fato é que a escolha deste lugar para a captação da cena do banho, sugere uma compreensão metafórica dos processos pelos quais um filme, tira de celulóide, passa. Tal como o corpo, o filme é submetido à um processo de limpeza durante o processo de copiagem, impressão e revelação. Água e soluções químicas fazem parte deste processo que, dentre outras coisas, visa eliminar o excesso de partículas indesejáveis para a formação da imagem. Banheiro e laboratório se confundem – assepsia e nitidez, idem. A impressora óptica, os tanques de revelação, a secadora, como partes integrantes do “corpo do cinema” (seus órgãos?), participam deste ritual e reforçam a reprodutibilidade como uma espécie de hábito indissociável à práxis fílmica, uma forma de repetição inscrita em qualquer filme porquanto operante no seu nível técnico mais elementar.

Fatores como estes levam a crer na já mencionada ênfase no laboratório como espaço privilegiado da experimentação cinematográfica comentada por Wollen (1980), sobretudo por parte dos realizadores da LFMC durante o começo dos anos 1970. Tal como o banheiro doméstico, o laboratório seria o espaço ideal para exibir o “corpo” do filme, ou mais ainda, o “corpo nu” do filme e a demonstração de seus rituais repetitivos. Não seria absurdo pensar que a metáfora da “limpeza” sugerida pelos gestos que acompanham o banho encontra-se presente na forma pela qual o filme articula a produção de diferenças, paradoxalmente provenientes de uma ação de repetição, ou seja, da duplicação e reimpressão. Se no caso Snow e Gidal a escolha dos espaços de realização de seus respectivos filmes leva a encará-los como uma espécie de adaptação do “*atelier* de artista” (a sala de aula, no caso de Snow; a sala de casa, no caso de Gidal), no caso de Drummond a escolha do banheiro extrapola a noção de *atelier*, situando-o como laboratório doméstico. Neste sentido, *Showerproof* assinala a ênfase na artesanaria e no aspecto “caseiro” da produção experimental, vinculando-a aos laboratórios domésticos de revelação e impressão fotográfica, instalados em banheiros adaptados de lares comuns, durante as décadas em questão. A contextualização do espaço doméstico, privado, que convida à uma visada intimista do cotidiano, não por acaso, ecoa alguns gestos do primeiro cinema, elevando o banho, tanto quanto um espirro, à condição de “atração” – atraente não exatamente em razão dos gestos e dos corpos, mas daquilo que metaforizam acerca do “corpo” e dos gestos do dispositivo.

* * *

A colocação de que não são apenas as imagens dos corpos nus que são repetidas, mas também dos gestos que performam, é mais ou menos dizer que o que se repete em *Showerproof* não é somente a tira de celulóide, mas a ação da duplicação, de reprodução, de copiagem. Em ambos os casos, a materialidade (do corpo e suporte) servem à exploração dos processos, ações, e dos gestos presentes no homem e na máquina. Ao que me parece, o esforço de Drummond é permitir que o “gesto” de repetir da impressora e a materialidade da película sejam apreciados, tornem-se visíveis e experimentáveis por outro corpo. Num sentido metafórico, poder-se-ia pensar na impressora e na película efetivamente como “órgãos” que formam o “corpo-cinema” – a sugestão desta compreensão encontra-se presente na própria etimologia da palavra “película”. Como lembra Metz (1979, p.87) “película” remete à pele, superfície fina que cobre um corpo - também ela mesma um órgão deste corpo. Em certo sentido, é a visualização da “pelezinha” que Drummond proporciona com a sua experiência, mas não somente isso, também os gestos que marcam e demarcam esta superfície. Ao fazê-lo, torna visível o agente/órgão (a impressora óptica), demonstrando como seus “gestos” modificam e transformam a pele.

Como já discutido, a visualização destes “gestos” levam a crer que sua natureza repetitiva encontra-se conjugada com a natureza reprodutível da película - ambas, portanto, características fundamentadas na repetição. Encontramo-nos assim, numa espécie de estrutura circular onde a visualização da natureza repetitiva do comportamento e da constituição dos “órgãos” do cinema, é possível mediante a utilização do expediente da repetição. A exibição sucessiva do mesmo trecho da película, que é nada mais do que a experimentação de um gesto de repetição inscrito na impressora óptica, exemplifica esta conjunção entre a reprodutibilidade do suporte e a repetitividade do expediente utilizado pelo artista. Mas ao contrário da produção de semelhança e igualdade convencionalizada na fabricação de cópias, o filme aponta para a possibilidade de produção de diferenças armazenada no mesmo processo de duplicação. Como resultado da sujeição da dimensão concreta, física e material do suporte (impressora e película, no caso) a gestos repetitivos, a produção de diferenças leva a crer na ambivalência da repetição, ou mesmo em sua natureza paradoxal – ao mesmo tempo em que se baseia na reprodução do mesmo, acaba por gerar o diferente. A diferença devém, possivelmente, da concreção de um conceito que, ao que parece, é idealmente abstrato. Quando sujeito ao mundo real, de carne e osso, de celulose, prata e luz, o conceito-repetição revela suas diferenças, e demonstra sua insuficiência (ou nossa má compreensão ?).

É neste sentido que a experiência de *Showerproof*, parece ser àquela da revelação de um paradoxo inscrito no próprio corpo – seus órgãos cooperam para que ele mesmo seja repetido, simbólica ou fisicamente. O filme, como experiência estética, demonstra como a apreciação deste paradoxo pode viabilizar a compreensão do corpo, revelando suas qualidades materiais, seus gestos, hábitos, e mais ainda, revelando como necessariamente diferenças emergem a partir da, também necessária, repetição.

CAPÍTULO 07

S	S	E	N	R	E
H	H	H	E	E	L
O	O	O	O	L	I
R	R	R	R	I	N
E	E	E	E	N	E
L	L	L	L	E	S
I	I	I	I	S	H
N	N	N	S	H	O
E	E	S	H	O	R

Capítulo 7 – Projetor: *Shore Line* (1972)

7.1. O Filme: *Shore Line*

7.1.1. Descrição do filme

O filme começa. Na realidade, já começou. Pelo menos é o que imagino, ao entrar na sala atravessando um feixe luminoso e chegar num ponto escuro, de onde consigo ver à frente a projeção panorâmica de uma imagem, contra uma parede branca e larga. Trata-se de uma paisagem, uma praia, vazia, bem iluminada, com céu azul e o mar não muito agitado. Mas rapidamente percebo que a paisagem está fatiada – são seis retângulos alinhados lado a lado, que constituem uma única paisagem. A linha do horizonte está a meia distância da altura do retângulo, ou seja, bem no meio. Na parte superior, vê-se o céu bastante claro e com algumas poucas nuvens movendo-se lentamente. A imagem é colorida, e tem cores e contraste fortes e ricos. O mar verde escuro, divisa com o céu o centro vertical do quadro, e se estende preenchendo sua porção inferior. É nesta área onde a atividade e os movimentos são maiores – a ação das ondas, que ora preenchem ora esvaziam a parte inferior do quadro, intermitentemente revelam e encobrem um fundo escuro da areia molhada. Este movimento regular, de vai e vêm, resulta numa espuma branca, que contrasta com a água e que se posiciona como uma barreira móvel, reforçando a ilusão de profundidade.

A paisagem, contudo, não parece ser completamente regular nem homogênea. Ao olhar para o lado esquerdo, noto que a frequência das ondas é aparentemente diferente em cada um dos seis retângulos. A linha do horizonte, o céu, o mar e a areia estão alinhados, mas as ondas em cada uma das partes é diferente. Isso faz com que a paisagem seja ao mesmo tempo regular e irregular. Vista como um todo, a panorâmica tem um aspecto desigual, como uma pintura cubista, um *grid* que reúne diferentes perspectivas.

Ao me deslocar para a direita, cruzando outros três feixes de luz, chego a um ponto da sala em que fica evidente que as seis imagens, na realidade, são as mesmas. Trata-se de seis projeções alinhadas verticalmente e distribuídas horizontalmente, todas com a mesma imagem – o mesmo céu, o mesmo mar, a mesma praia. Entretanto, cada uma parece ter um tempo distinto – não que suas velocidades sejam diferentes, mas cada uma apresenta o comportamento das ondas em um ponto. Na imagem da esquerda a onda está no fundo, na imagem da frente, elas estão mais próximas; na da direita, estão muito próximas, já voltando. As outras imagens da esquerda também. Nenhuma corresponde ao mesmo momento do filme – estão dessincronizadas, mas são as mesmas, repetidas.

O movimento das imagens é ininterrupto – já se passaram cerca de cinco minutos de filme. A paisagem permanece a mesma e a imagem não tem nenhum movimento óptico ou mecânico – apenas as ondas movem-se para dentro e fora do mar. A impressão do ruído do mar começa a ficar mais forte – mas não parece exatamente o ruído complexo da praia, mas um som mecânico, regular, de intensidade e

frequência mediana. É um som granulado, sem pausas. Decido ir para a extremidade esquerda da sala, cruzando os últimos feixes de luz, para observar a panorâmica lateralmente. Ao chegar nesta posição reparo que os seis retângulos que compõem a paisagem estão sendo projetados por seis projetores, alinhados frontal e paralelamente à parede branca. Eles estão posicionados ao fundo da sala, mas não muito escondidos. Pelo contrário, há um suporte de madeira de cerca de 1,20m de altura para cada um deles, de maneira que, como os espectadores, fazem parte da situação de exibição. Estão posicionados de forma tal que pode-se passar por trás, pela frente ou pelo lado deles. É possível notar ainda que cada um contém um *loop*, que passa pelo carretel do projetor, sobe até o teto da sala, e passa por pequenas roldanas instaladas nas vigas de sustentação do prédio, voltando para o carretel do projetor.

São seis loops idênticos, repetidos, porém assíncronos, de uma mesma imagem: uma praia captada com a câmera voltada frontalmente para o mar. Alinhados e distribuídos horizontalmente, as seis imagens formam uma paisagem única, desigual e igual. O ruído provém exclusivamente dos projetores, e a soma de cada um deles cria uma textura que remete ao ruído do mar – complexo e rítmico – embora o som dos projetores seja ininterrupto, mecânico e metálico. Este ruído contínuo apenas reforça a continuidade regular de cada uma das células de imagem da paisagem. Já se passam doze minutos de filme e noto que dois pares de imagem começam a se sincronizar. Elas criam duas seções homogêneas na paisagem, intercaladas por outras três em dessincronia. Após cerca de mais cinco minutos, as células vizinhas a estas duas regiões também começam a se sincronizar. As ondas de cada par estão mais juntas, em sincronia, e o efeito de repetição idêntica começa a ser perfeitamente evidente – há algo que impele à visualizar todas as seis células como uma única grande onda, em “uníssono”, mas em pouco tempo noto que a imagem do centro já se dessincronizou, e a paisagem começa voltar a ficar irregular. O filme acaba, ou pelo menos decido sair da sala, avaliando ter sido suficiente o tempo de permanência nela. Uma breve olhada saída e noto que o filme ainda não acabou – continua se repetindo, de novo.

Primeiras impressões

Em um certo sentido, as impressões desta obra de Welsby se confundem a descrição feita. Trata-se de um filme-instalação que joga com a posição do espectador, a fragmentação de uma imagem panorâmica e a irregularidade dos projetores. A sensação imediata ao entrar na sala é a de unidade visual – a homogeneidade garantida pelo alinhamento das projeções verticalmente (a linha do horizonte alinhado em todos os seis retângulos) e distribuídas horizontalmente institui uma espécie de janela panorâmica através da qual observamos a imagem da praia. Num primeiro momento há, portanto, a agência de um registro ilusionista – como se desdobrasse na parede da sala a praia em sua grande extensão. A proporção da projeção em relação ao espectador parece obedecer a relação de 1:1, o que apenas reforça ainda mais a impressão de realidade da imagem.

Contudo, na medida em que o tempo passa, dois principais efeitos são percebidos. Um primeiro, ao notar que a imagem não é homogênea, mas constituída de diferentes retângulos verticais. Esta constatação

começa a tensionar o registro ilusionista da imagem, e já não se vê mais a praia de maneira completamente realista. O descompasso das ondas de cada uma das seis células indica a natureza artificial, fotográfica da imagem. Mas não é possível dizer que cada uma das seis imagens não se apresente como “pedaços” reais de praia, pelo contrário, a sensação é de que são efetivamente seis diferentes fatias de uma determinada realidade – tal como num quadro cubista, ou mais propriamente, numa daqueles painéis de *Polaroids* de David Hockney.

O segundo efeito percebido é a repetição das imagens, ou seja, a identificação de que cada uma das seis células traz exatamente o mesmo plano, o mesmo material, a mesma imagem tomada de um mesmo momento. Do ponto de vista técnico, é possível que sejam cópias idênticas de uma mesma matriz. Sendo assim, não há uma paisagem integral, mas a impressão de uma imagem homogênea. A praia deixa de ser “real” e passa a ser o resultado de uma construção ilusória. Esta constatação deve-se inicialmente à observação cuidadosa de cada uma das seis imagens, que permite identificar padrões e recorrências em cada uma, levando a crer que trata-se de apenas uma e mesma imagem. Soma-se a isso a visualização dos projetores e dos *loops* em cada um deles, levando a crer na natureza cíclica e, portanto, repetitiva das imagens. A imagem passa ser ainda mais artificial, porquanto dependente de exclusivamente procedimentos técnicos, que replicam multiplicam uma mesma fatia e produzem o efeito de totalidade.

Do ponto de vista estrutural pode-se identificar a agência de dois níveis de repetição: um que repete a mesma sequência em cada célula (o *loop*), e outra que repete as células, dispondo-as lado a lado. A conjunção destas duas repetições, uma espacial e outra temporal, enseja o efeito de unidade e homogeneidade. Nesse sentido, seria possível dizer que a obra oscila entre dois regimes visuais: o regime ilusionista, realista, que impõe uma certa regularidade e homogeneidade visual; e entre o regime anti-ilusionista, concreto e material, que impõem irregularidade e heterogeneidade temporal. Note-se que ambos os regimes operam segundo expedientes de repetição, temporal (*loop*) e espacial (células) – o que leva a crer na centralidade destes expedientes para a obra.

A impressão é a de que a obra encaminha uma experiência visual e sonora bastante ambivalente. Por um lado convida à identificação de seus processos de construção segundo um modelo racional e objetivo; mas por outro, enseja à fruição da cena retratada, segundo um modelo subjetivo e, talvez, contemplativo. O primeiro caso é dirigido à constituição da obra em si, da sua materialidade e construção no espaço físico da sala. Nesta dimensão, destaca-se a reflexão crítica sobre a natureza técnica do dispositivo, em especial a projeção (os projetores, a tela, os *loops*), resultando na identificação das condições artificiais e ilusórias da imagem em movimento. No segundo caso, contudo, o direcionamento é menos aos meios técnicos e mais à cena em si. A imagem da praia e o modo como é apresentada (panorâmica, pouco movimento, repetitiva e contínua) convidam à uma apreciação menos racional, que se deixa levar pelas qualidades sensoriais da imagem e do movimento, caracterizando uma experiência contemplativa. Evidentemente, a função da ilusão de realidade neste contexto é central, porque permite um envolvimento do espectador com a paisagem de um ponto de vista culturalmente condicionado. O *tropo* da paisagem

certamente ocupa um lugar de destaque na arte ocidental, e por extensão no cinema, e remete à apreciação do mundo natural em detrimento das ações e assuntos humanos. A imagem de um ambiente sem interferência ou rastros humanos, convida à uma observação menos motivada por dramas ou conflitos, e mais pela curiosidade sobre os fenômenos naturais – a maré, o clima, o vento, a variação de luz, etc. Trata-se de uma observação contemplativa, que não busca traçar racionalmente causas e consequências, mas apreciar os eventos naturais de maneira calma e livre. Entre natureza e tecnologia, portanto, a impressão é que a obra oferece uma experiência ambígua, tensionada entre a contemplação da paisagem, e a investigação do dispositivo.

Contudo, passando algum tempo convivendo “dentro” da obra, passo a crer que a aparente ambivalência entre investigação e contemplação (tecnologia e natureza), na realidade é falsa. Talvez não se trate de ambivalência, mas de co-dependência. Em última análise, a obra de Welsby congrega estas duas modalidades de experiência e propõe uma reflexão sobre a relação entre natureza e tecnologia, conduzida de maneira sutil e perspicaz. Esta condução é organizada pelos expedientes de repetição que ao mesmo tempo denunciam a condição artificial da imagem, funcionando como um recurso “anti-ilusionista”; mas também conferem um efeito realista à paisagem, operando como recurso de ilusão. A repetição passa a ser um princípio paradoxal que organiza a experiência do dispositivo, ou seja, que coordena a existência daquela imagem no âmbito tecnológico. Mas, ao fazer isso, também indica, pela cena retratada, sua correspondência com as repetições que organizam a paisagem no mundo natural. É neste sentido que tenho a impressão de apreender o funcionamento de um aparelho reproduzidor de imagens, como imitação dos fenômenos naturais. O recurso do loop, por exemplo, parece mimetizar de alguma maneira a repetição natural das ondas – ainda estas sejam mais irregulares do aqueles, ambos coincidem indicando um princípio cíclico, um *moto perpetuo* que não se cansa, não se desgasta, não cessa – uma pulsão que impele à repetir constantemente. Esta coincidência entre a repetição na tecnologia e na natureza, sugere apreciar o expediente como uma condição inexorável dos sistemas, implicando uma continuidade cíclica comum a ambos. É neste sentido que a força cíclica deste expediente transforma a instalação numa obra aberta onde os conflitos e tensões estão diluídos, sem começo nem fim, e onde a paisagem natural-artificial apresenta-se como acessível à investigação tanto quanto à contemplação.



Simulação da projeção de “Shore Line” (1975) - Chris Welsby

7.1.2 Chris Welsby e os *landscape-films*

O filme de Welsby é uma obra de museu, de galeria, um caso de “cinema expandido” - embora o artista prefira definir o parentesco da obra com a escultura. O espaço físico que abriga o filme e os aparelhos para sua reprodução são parte integrante da obra, diferentemente dos filmes dos capítulos anteriores. Nas notas do artista para a instalação da obra, fica claro que a demanda pelas condições ideias de projeção define a obra em seu aspecto “expandido”. Como determina o artista, o espaço para a instalação de *Shore Line* deve ter 18m comprimento, 9m de largura e aproximadamente 4,5m de altura. O espaço deve ser completamente escuro e isolamento acústico é desejável, a fim de que se evite o vazamento dos ruídos de fora para dentro e vice-versa. São necessários 6 projetores 16mm portáteis idênticos, 6 carretéis, e 6 suportes para os projetores (60cm x 60cm com 1,2m de altura). Estes suportes devem ser construídos de madeira e pintados de branco - “a fim de que se enfatize a presença dos projetores no espaço da instalação”. Como recurso de ênfase do aparelho, Welsby nota que a única fonte sonora são os projetores, e não deve-se tentar abafar ou suprimir seus ruídos. Ainda no sentido de tornar visível a dimensão material do dispositivo, o artista recomenda a instalação de argolas de cortina no teto da sala para a sustentação dos *loops*. A obra emprega 6 tiras de filme (os *loops*) 16mm de aproximadamente 4,5m (15 pés) que devem passar pelo projetor e pelas argolas no teto, tornando possível ao espectador observá-las em sua extensão física, intensificando a qualidade “escultórica” da obra.

Os projetores devem ser tombados lateralmente (modo “retrato”) e suas projeções alinhadas vertical e horizontalmente, de modo que uma linha reta e contínua seja formada no horizonte das seis paisagens. Todos os projetores devem funcionar a 24fps - o que significa que a duração dos *loops* deve ficar em torno de 25 segundos, aproximadamente. Preferencialmente, os *loops* devem ser substituídos diariamente, a fim de evitar seu desgaste e conseqüentemente a deterioração da imagem. Eles devem ser copiados a partir de uma mesma matriz. Como sugere o artista, com um rolo de 100 pés (o mais comercialmente viável dos rolos de 16mm) é possível obter os seis *loops* necessários. Múltiplas cópias de exibição são recomendadas, e a preservação da matriz é obrigatória.

As recomendações de Welsby apenas reforçam que seu filme é dotado de características que vão para além do que aparece na tela. Como já mencionado, trata-se de uma obra que poderia estar vinculada àquilo que chamou-se de “cinema expandido”, o eclético movimento de expansão das artes nos anos 1960 e 1970, que teve como principal consequência para o cinema a busca por formas alternativas de exibição, com um forte apelo crítico e intensa pesquisa tecnológica, articulado por setores tão diversos como o cinema experimental, a dança, a vídeo arte, as artes visuais, etc (REES, 2011, p.12-13). Tal como já destacado no contexto de Conrad, as projeções múltiplas, o uso de variadas superfícies de projeção, o rearranjo dos assentos da sala, as intervenções na luz, no som, no projetor e outros variados procedimentos, visavam problematizar o cinema enquanto um dispositivo fortemente marcado por convenções autoritárias e ideológicas, e ambicionavam libertá-lo do paradigma da “caixa preta”, sugerindo modelos participativos de exibição e uma maior interação com o público.

No caso de Welsby, a criação do filme-instalação parece ter sido uma consequência deste contexto de expansão tanto quanto de sua formação como artista visual. Como muitos outros casos já analisados, Welsby faz parte do grupo de realizadores que trabalham com cinema a partir do campo em expansão das artes. Nascido em Exeter, Chris Welsby estudou no *Chelsea School of Art* e posteriormente na *The Slade School of Art*, ambos em Londres, entre 1970 e 1975. Durante o curso de belas-artes, pôde experimentar com filmes 8mm e 16mm e tomar conhecimento da produção cinematográfica experimental através de professores que também eram membros da LFMC²⁸⁴. Embora estivesse se preparando para se tornar pintor, as experiências com filme e o entusiasmo de seus professores com o “novo meio” foram fatores determinantes para tornar-se mais um “artista-cineasta” e ingressar na cooperativa em meados de 1970. Como membro ativo da LFMC, Welsby destacou-se especialmente por sua participação nas atividades do *workshop*, que nesta época contava com mais e melhores equipamentos²⁸⁵. Contudo, diferente de Drummond, a produção de Welsby não foi orientada pelas possibilidades técnicas da pós-produção, mas por outras estratégias que ampliaram o campo de ação da “estética da fatura” (DUSINBERRE, 1977).

Como propõem Curtis (2007, p.97) e Windhausen (2021, p.222) o trabalho de Welsby foi desde muito cedo caracterizado por uma rigorosa e quase-científica investigação dos processos fílmicos através de sistemas lógicos, em sua maioria pré-definidos. Sistemas e estruturas matemáticas para a organização de movimentos de câmera, duração e tempo de exposição, escolhas de lentes e negativos, frequência de cortes, velocidade de captação, e tantas outras variáveis no processo de criação de um filme, foram utilizados pelo artista em continuidade com o trabalho de realizadores como Michael Snow, Kurt Kren, Paul Sharits, Tony Conrad, etc. É possível que este tipo de abordagem investigativa e lógica tenha sido desenvolvida no tempo de sua formação na Chelsea School of Art, onde artistas-professores como Malcolm Hughes, Peter Lowe e Jean Spenser lecionavam – nomes associados ao “*The Systems Group*”, um movimento dirigido pela busca de sistemas lógico-matemáticos de organização estética, privilegiando formas geométricas e abstratas para uma espécie de “tradução de conceitos” derivados da teoria da informação, cibernética e ecologia. A absorção dos métodos e técnicas destes professores, segundo o próprio Welsby, resultou na sua transposição para o cinema e, informado pelo amplo debate crítico já instalado na LFMC, definiram uma particular investigação do dispositivo. Como destaca Le Grice (1977, p.124) foi neste sentido que as primeiras obras de Welsby foram criadas, marcadas por sistemas pré-determinados de regulação dos parâmetros de captação, quais sejam, variáveis envolvidas no manuseio da câmera, negativo, lentes, tripé,

284 Payne (2019) destaca que ambas as escolas fazem parte de um conjunto de instituições dedicadas às artes visuais que incluíram o cinema como disciplina, dando ênfase na prática, do qual fizeram parte: Central St. Martins College, Royal College of Arts, North East London Polytechnic, Goldsmiths College, e alguns cursos da Reading University. Welsby destaca Anne Rees-Mogg, como uma de suas professoras que mais o influenciaram para se tornar “artista-cineasta” (WEBBER, 2016, p.142). Esta classificação deve-se àquela proposta por Annabel Nicolson (1972) em “*Artist as Film-Maker*”, de que existem artistas que trabalham com filme, e artistas-cineastas. Os primeiros utilizam o filme como um material a mais para explorar questões plásticas não necessariamente vinculadas ao cinema; os segundos, tendem a explorar o filme-como-filme, ou seja, com preocupações plásticas que emergem da reflexão sobre o próprio meio. Welsby vincula-se à esta última, assim como a grande maioria dos membros da LFMC.

285 Após alguns anos funcionando na Robert Street, o *workshop* da LFMC mudou-se para a Prince of Wales Crescent (*The Dairy*) onde funcionou integrando salas de projeção, centro de distribuição e salas para conferência até 1975 (PAYNE, 2015, p. 33).

etc. O estabelecimento prévio de regras e sistemas de captação, tinham como intenção evidenciar os processos de produção de imagens em movimento, oferecendo ao espectador parâmetros regulares com os quais pudesse apreciar sua construção de forma crítica, investigativa e auto-reflexiva.

Todavia, as investigações de Welsby não utilizaram o mesmo pano de fundo de seus pares da LFMC. Ao contrário de Gidal e Drummond, os filmes do artista não tomaram o espaço doméstico nem urbano como o “cenário” ou “palco” para suas experiências. Filiando-se a uma tradição pictórica bastante forte no contexto britânico, as pinturas de paisagens, Welsby encontrou na natureza e no fenômenos naturais os elementos ideais para desenvolver uma poética que ao mesmo tempo reflete²⁸⁶ criticamente sobre a produção de imagens em movimento, mas também se ocupa do debate da relação entre natureza e tecnologia. Mas é imperioso destacar que a poética do artista encontra-se para além de uma mera apreciação das qualidades estéticas do mundo natural. Como ele mesmo explica, o interesse pelas paisagens e pelos fenômenos naturais deu-se fundamentalmente em razão de sua compreensão da natureza enquanto um *sistema* dotado de lógica, padrões, estruturas e relações capazes de serem apreendidos pela ciência, mas também pela arte. Daí que seus filmes sejam tomados como explorações quase-científicas de vegetações e formações rochosas, ou como observações analítico-poéticas de fenômenos naturais, tais como a variação das marés, a alternância entre equinócios, das estações do ano, o comportamento das nuvens, do vento, os ciclos lunares, etc (PAYNE, 2015, p.96).

Do ponto de vista estrutural, o caráter observacional quase-científico dos filmes decorre do modo particular que o artista encontrou para incorporar os sistemas naturais aos modos de representação próprios ao cinema, permitindo-o, segundo David Curtis (2005, p.98) concretizar o projeto de fazer filmes “não *sobre* a natureza, mas como *parte* integrante dela”. A associação entre sistemas naturais e sistemas captação, por exemplo, tornaram-se evidentes nos primeiros filmes de Welsby. Obras como *Park Film* (1972), *Wind Vane* (1972), *Winter and Summer* (1973) e principalmente *River Yar* (1972) feito em parceria com William Raban, revelam o modo como o artista buscou na natureza, princípios de organização de captação de imagem e som sob diferentes parâmetros. No caso de *River Yar*, esta articulação é dada através do recurso de *timelapse*, que permitiu aos artistas fazer corresponder a velocidade de captação das imagens à passagem das horas e dos dias. Trata-se de um “díptico” que apresenta duas cenas de um mesmo local, um estuário na Ilha de Wight. Fixada na janela de um moinho desativado, a câmera registrou um fotograma por minuto, noite e dia, durante um período de três semanas para cada uma das duas estações, primavera e outono (LE GRICE, 1977, p.124). Coincidindo com o início de cada um dos equinócios, o filme tem como estrutura o movimento de rotação da Terra e da inclinação do globo, registrando a transição das estações pelo uso sistemático da técnica de captação, que permite avaliar as transformações na paisagem sob ação de variados fenômenos naturais.

Descrito desta forma, a obra parece impôr uma apreciação formalista, sistemática e rígida – mas não é exatamente o que acontece. O resultado de *River Yar*, tanto quanto de outras obras de Welsby,

286 Welsby continua ainda nos dias de hoje em atividade, criando obras na mesma linha das que iniciadas no período avaliado, ainda que explorando novas tecnologias digitais e computacionais.

paradoxalmente aparenta ser menos formal e sistemático, ainda mais em relação às obras de outros membros da LFMC. Esta não é uma impressão casual, mas o resultado da adoção de princípios inscritos dentro dos sistemas naturais que permitiram o descolamento da previsibilidade e estabilidade que uma obra “sistêmica”, ao menos em tese, sugere. Como destaca Curtis, a inspiração e exploração de fenômenos do mundo natural permitiu ao artista a inclusão de princípios de aleatoriedade e indeterminação como elementos constitutivos do processo fílmico. Isso pode ser experimentado em *Windmill II* (1971) que utiliza a força do vento como parâmetro de funcionamento da velocidade do motor da câmera; ou *Wind Vane* (1972) que também utiliza o vento para acionar um dispositivo que emula o funcionamento do shutter; ou em *Seven Days* (1974) no qual a definição dos cortes é dada pela passagem de nuvens sob o sol. Sob amplo aspecto, portanto, os filmes de Welsby intencionam o funcionamento na interface entre a previsibilidade de um sistema mecânico e a imprevisibilidade dos eventos naturais, levando a cabo o balanço entre ordem e caos, entre determinação e indeterminação, entre previsão e acaso. Mas se o artista se firma em sistemas naturais, não é em razão de abrigarem a regularidade e previsibilidade que, por exemplo, se associa às leis da física clássica. A aproximação do mundo natural e de seus fenômenos, no caso de Welsby denota uma apreciação menos vinculada à ciência da mecânica newtoniana, que visa as leis naturais em uma perspectiva de mensurabilidade, cálculo, certeza, reversibilidade e previsibilidade máximas (CAPRA, 2010, p.43-44). Como o próprio artista reconhece (WELSBY, 2011), sua aproximação com as perspectivas científicas deve ser lida à luz da ciência de Einstein e Gibbs, da ecologia de Bateson²⁸⁷, da visão sistêmica de Maturana e Varela, da teoria da informação Shannon e Weaver, da cibernética e da Física moderna, que incorporam e celebram a indeterminação, a incerteza, a entropia e o caos como “texturas do próprio universo” - como define um dos autores lidos por Welsby à época, Nobert Wiener (1968, p.13). É neste contexto onde a poética de Welsby foi desenvolvida, destacada por Dusi (1977, p.136) como uma espécie de conjugação da determinação rígida dos sistemas mecânicos do cinema, e da aleatoriedade dos sistemas naturais, tal como definidas pelo próprio artista em entrevista a Catherine Elwes:

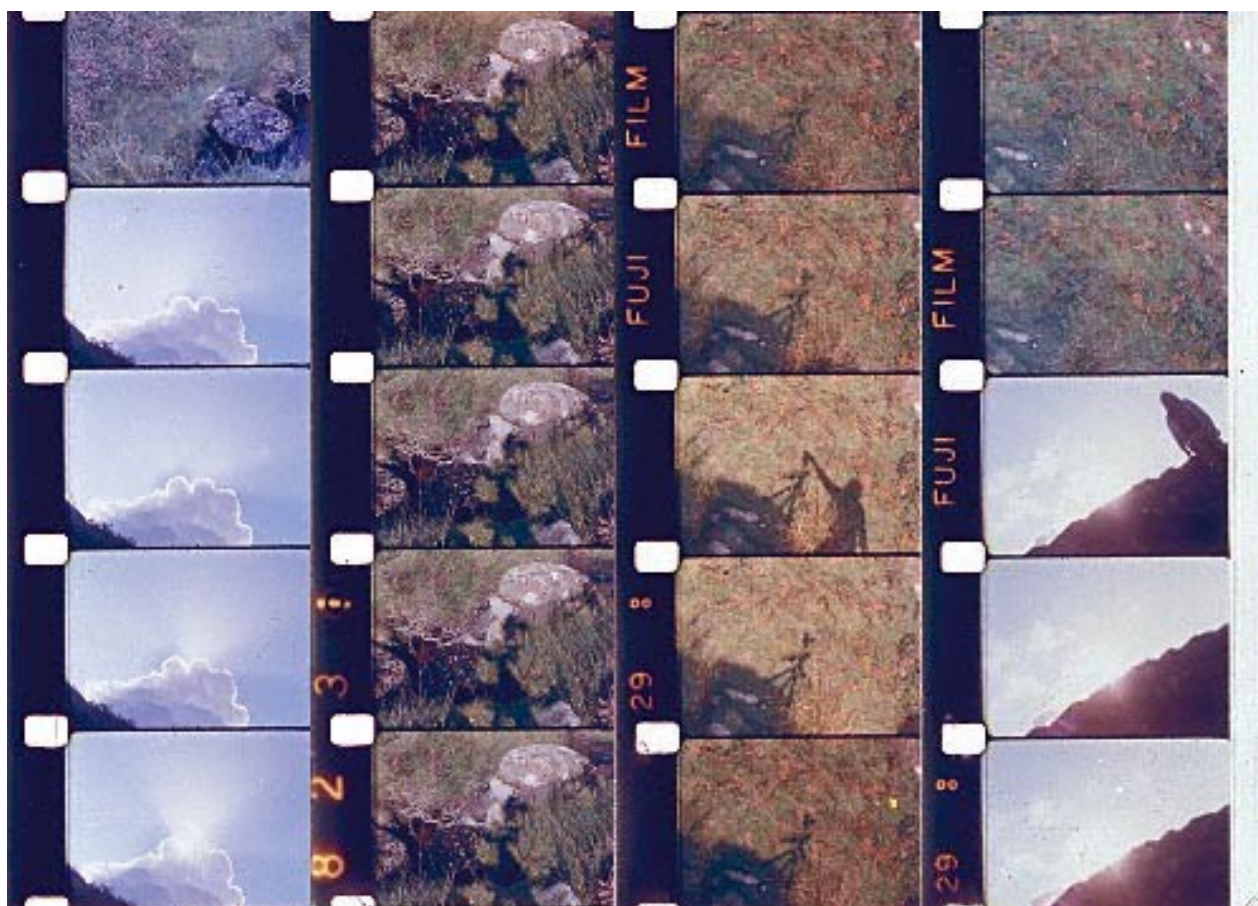
[Chris Welsby] In all my films and installations, I use the simple structuring capabilities of moving image technologies, such as variable-frame rate, in-camera editing and multiple projection, in combination with natural phenomena such as wind and tides and the rotation of the planet [...] The final shape of the film is a consequence of the interaction between the more predictable, mechanistic aspects of technology and the less predictable variables of the natural world.²⁸⁸ (ELWES, 2013, p.13)

287 “Like many of us in the 1970s, I was reading Gregory Bateson’s *Steps to an Ecology of Mind* (1972). He discussed systems theory in relation to nature. His ideas about the relationship between Nature and Technology were a big influence on me and, as it transpired on the Cybernetic group who hung out around University College London and influenced the thinking about artmaking in the Experimental Studio at the Slade, where I was a student. (WELSBY in ELWES, 2013)

288 “[Chris Welsby] Em todos meus filmes e instalações, eu sempre usei as simples capacidades estruturantes da tecnologia da imagem em movimento, tais como as variadas velocidades de captação e projeção, montagem feita na câmera e projeções múltiplas, em combinação com fenômenos naturais como o vento e as marés e a rotação do planeta [...] A forma final do filme é uma consequência da interação entre os aspectos mais previsíveis, mecanicistas da tecnologia e as variáveis imprevisíveis do mundo natural.” (tradução nossa)

Do ponto de vista histórico, o desenvolvimento desta poética voltada para a natureza, buscando uma articulação entre ecologia e tecnologia não parece ter sido um caso isolado no contexto da LFMC. A organização de exposição/sessão *Avant-Garde British Landscape Films* na Tate Gallery em 1975²⁸⁹, atesta a emergência de uma espécie de sub-gênero dos filmes estruturais/materialistas, classificados à época por Duke Dusinberre de filmes-paisagem (*landscape films*) – sobre os quais falarei mais detalhadamente adiante. Em resumo, este pequeno grupo de filmes britânicos tinha como característica, como o próprio nome revela, a exploração das paisagens naturais no âmbito da produção de filmes experimentais, conciliando as preocupações estéticas da LFMC à questões ecológicas (WINDHAUSEN, 2021, p. 226). A tendência identificada pelo curador e crítico, também associado à LFMC, teria iniciado aproximadamente em 1972, coincidindo com a parceria de Welsby e Raban, e sendo desenvolvida por outros membros da cooperativa como Renny Croft, Mike Duckworth, David Pearce e Jane Clark. Para Dusinberre, os filme-paisagem representavam uma das três importantes tendências do cinema experimental britânico que visavam reorientar a perspectiva norte-americana dos filmes estruturais. Colocando-se a meio caminho entre o “ascetismo” visual dos filmes estrutural/materialistas e o “sensorialismo” dos *expanded films* (outras duas tendências observadas pelo pesquisador), os filmes-paisagem tinham como novidade a inclusão do repertório figurativo na exploração formal do dispositivo, adquirindo contornos bastante variados que iam dos filmes de uma única tela de Raban, aos filme-instalações de projeção múltipla de Welsby (WEBBER, 2016, p.217). Como obras dedicadas ao debate entre tecnologia e natureza, estes filmes visavam apresentar os sistemas fílmicos de representação como funções determinantes na construção da paisagem tal como experimentada pelo espectador, utilizando para isso a exploração de mecanismos determinados mecanicamente em associação a sistemas ou fenômenos indeterminados da natureza.

289 A exposição da TATE Gallery contava sessões de filmes de Welsby, Raban, Renny Croft, Jane Clark e David Pearce, acompanhados sempre da apresentação feita por Dusinberre (WEBBER, 2016, p.201). Windhausen (2021) destaca que destes artistas, apenas Raban e Welsby continuam ativos, criando e lecionando. Como já destacado, Welsby, hoje no Canadá, tem trabalhado quase exclusivamente com tecnologias digitais em obras interativas, e Raban, na Inglaterra, tem produzido mais recentemente documentários e filmes-ensaio. Ambos continuam trabalhando com paisagens e fenômenos naturais.



Fotogramas de "Seven Days" (1973) Chris Welsby

Para Curtis (2007, p.94-95) esta tendência, cujas raízes no âmbito do cinema remetiam aos mais antigos casos do primeiro-cinema, vinculava-se fortemente a um gênero da pintura desenvolvido durante o Romantismo, que obteve especial atenção no Reino Unido com Constable, Girtin, Cozens e Turner. Imersos nesta tradição pictórica, artistas como Raban e Welsby deram um novo tratamento ao gênero, vinculando-o às estratégias formalistas da LFMC e suas perquirições crítico-reflexivas. Raban (2011) confirma que, a ele e Welsby, interessava articular o figurativismo da paisagem clássica, ao "anti-ilusionismo" dos filmes estruturais/materialistas, explorando o modelo "janela para o mundo" do cinema convencional não apenas para destituí-lo ou denunciá-lo, mas para demonstrar sua potencial natureza ambígua e ambivalente. Como tentativa de coexistência entre ilusão e não-ilusão ou, nos termos de Xavier (1984), entre opacidade e transparência, o artista destaca que ambicionava tratar a tela como uma superfície através da qual o espectador pudesse contemplar a cena enquadrada, mas também ver a si mesmo – encaminhando uma imagem-dispositivo que é vidro, mas também espelho.

This creates a kind of a double-effect in which the audience is engaged in the film experience whilst at the same time being able to critically reflect upon the cinematic construction. First there is the self-referential aspect of showing rather than

concealing the process of production [...] Secondly, the audience is engaged not as a mere passive spectators but as active participants in the production of meaning.²⁹⁰
(RABAN, 2011, p. 100)

No caso específico de Welsby, a utilização da paisagem como forma privilegiada para uma exploração da relação ambivalente entre dois regimes visuais distintos (figuratividade e anti-ilusionismo), deu-se a partir de duas perspectivas: uma sistemática e outra processual. Por um lado, como já foi colocado, o artista utilizou sistemas pré-determinados, em sua maioria articulados a sistemas naturais implicitamente vinculados a algum coeficiente de variabilidade ou irregularidade, como meio de apresentar cenas protagonizadas por fenômenos ou eventos do mundo natural. Por outro, enfatizou a dimensão processual da fatura do filme através de diferentes estratégias. Inicialmente, o artista explorou basicamente os processos de captação, vinculando os sistemas naturais aos parâmetros envolvidos nesta etapa da construção do filme. Contudo, progressivamente, Welsby passou a deslocar sua atenção cada vez mais para a projeção e formas de “cinema expandido”, a fim de explorar a relação entre espectador e imagem/tela através de uma perspectiva interativa, tanto quanto possível, que fosse ao mesmo tempo contemplativa e reflexiva, ou ainda, que oscilasse entre a ilusão de realidade e a realidade da ilusão (LE GRICE, 1977, p.124-128).

Em *Shore Line*, uma das primeiras obras instalativas de Welsby, esta relação entre os dois regimes visuais foi arquitetada enfatizando processos aparentemente simples, mas que encontram-se vinculados à problemática do artista, qual seja, da relação entre a tecnologia e a natureza. Em primeiro lugar, o modo como dispôs os projetores e os alinhou, e como exibiu os *loops* fisicamente, certamente permitiu uma apreciação inicial da obra fundamentalmente “anti-ilusionista”. Ver os aparelhos técnicos como partes integrantes da obra revela, de pronto, um endereçamento reflexivo ao espectador, que não pode desprezar a dimensão concreta do sistema reprodução de imagens. Welsby (2016) comenta que esta propositada disposição dos projetores “no meio” da sala, visava impôr ao espectador um deslocamento pela obra que inevitavelmente interfere na projeção. O simples ato de cruzar os feixes de luz dos projetores, faz projetar a sombra do observador na paisagem, integrando-o à obra e destituindo provisoriamente sua natureza ilusória. Contudo, uma vez encontrado os “pontos ideais” para visualização, ele pode ingressar dentro do regime ilusionista da paisagem, cujo fundamento é justamente a disposição física dos projetores. Como já destacado, a impressão da continuidade espacial da paisagem, é basicamente produzida pelo alinhamento e disposição dos projetores, de maneira a organizar os limites das seis “janelas” em série, alinhando o horizonte da paisagem e transformando-a num panorama, ou seja, imitando a homogeneidade da paisagem natural. Assim, esta disposição e alinhamento dos projetores, ao mesmo tempo cria a ilusão de continuidade

290 “Isso cria um duplo-efeito no qual o público encontra-se engajada com a experiência fílmica ao mesmo tempo em que sendo capaz de refletir criticamente sobre a construção do filme. Primeiro tem o aspecto auto-referencial do processo de mostrar ao invés da exclusão do processo de produção [...] Em segundo lugar, o público está engajado não meramente passivo mas como participantes ativos no processo de produção de sentido.” [tradução nossa]

visual panorâmica mas também a relativiza, exibindo-se enquanto um dispositivo artificial, tecnológico, reativo à presença física do espectador.

Em segundo lugar, o modo como Welsby controla, ou melhor, não controla os projetores em *loop*, funciona como um meio de mimetizar os fenômenos naturais (as ondas e a variação da maré, no caso específico), incorporando indeterminação em um sistema que, teoricamente, deveria ser estável e regular. O já descrito efeito de oscilação entre sincronia-dessincronia dos projetores funciona na obra como um excelente exemplo da ambivalência entre a ilusão da realidade e a realidade da ilusão. Cabe ao espectador, contudo, observar e avaliar a flutuação entre os dois regimes, e compreender o que o artista parece querer colocar em jogo com sua paisagem artificial:

What at first sight appears to be a panoramic view of the beach turns out, on closer examination, to be an illusion created by the projection event. Only by close examination of the image is it possible to deduce that one is looking at the repetition of a single space taken at six different instances in time²⁹¹ (WELSBY, 2008)

Note-se que a obra, portanto, convida a uma dupla experiência: por um lado dirige-se à capacidade reflexiva de investigação do observador, que desmonta a ilusão ao perceber seus meios de produção; por outro, convida a fruir esta mesma ilusão, apresentando uma paisagem culturalmente associada à uma semelhante atividade reflexiva, embora dirigida pela contemplação. Tal como gostaria de propor, esta dupla experiência depende de um expediente que organiza e fundamenta a obra: a repetição. É a partir da exploração deste expediente que o artista viabiliza a oscilação entre “ilusão e realidade” no âmbito da projeção, apresentando-os não como regimes conflitantes, mas como partes de um mesmo dispositivo. Mas na realidade, a viabilização não é exatamente organizada completamente pelo artista. Ao contrário, tal como ele mesmo sugere, a obra funciona de modo semi-autônomo, automático, e despreza a ação humana no que diz respeito à produção dos efeitos de defasagem. Quem os produz não é o artista, mas as máquinas, ou melhor, o modo como se relacionam. Este modo, muito particularmente, é repetitivo – as máquinas são repetidas, tanto quanto o conteúdo que exibem.

Os efeitos que emergem das repetições demonstram que podem ser tomados ora como reforço da ilusão, ora como alertas anti-ilusão. Tomados como ilusão, ensejam a contemplação da paisagem, intensificada pela repetição inscrita no sistema natural representado. Como anti-ilusão, convidam à reflexão sobre o funcionamento do sistema mecânico de representação, cuja lógica é igualmente repetitiva. Na intersecção entre estas duas perspectivas, instala-se uma terceira via que permite estabelecer correspondências entre as repetições de ambos os sistemas, e apreciá-las como um único sistema aberto, cíclico, sem começo nem fim, oscilando entre ordem e desordem, entre determinação e acaso (CURTIS, 2007, p.95).

291 “O que num primeiro momento parece ser uma vista panorâmica da praia, passa a ser, com um exame mais minucioso, uma ilusão criada pela projeção. Apenas através deste exame cuidadoso da imagem é possível deduzir que se está olhando para a repetição de um mesmo espaço ao invés de seis diferentes instâncias de tempo.” [tradução nossa]

I prefer to give the viewer the time and the space to consciously engage with the moving image, with its production and with its presentation. With this in mind, I endeavor to create installations where the viewers are encouraged to slow down, take back control of their own thoughts and perceptions; forget about the constraints of beginnings, middles and ends, and enter instead, a state of mind in which reverie and contemplation can play a creative role in the process of conscious thought. It is my hope that in such a space it may still be possible to consider our selves and our technologies, not only in relation to the landscape, but also in relation to the larger more inclusive context of Nature.²⁹² (WELSBY, 2011)

* * *

A estréia de *Shore Line*, sua primeira montagem, foi na ACME Gallery, em Londres, em meados de 1975 e desde então a obra tem sido instalada em galerias e museus, consolidando Welsby como um artista-cineasta. Foi a partir desta obra que Welsby desenvolveu uma espécie de obsessão pelo evento da projeção como situação ideal para problematizar a relação entre tecnologia e natureza, tanto quanto entre arte e tecnologia, arte e natureza (WINDHAUSEN, 2021, p.223). Tal como gostaria de sugerir, no caso de *Shore Line*, esta obsessão encontra-se materializada no expediente da repetição – repetem-se os projetores, os *loops*, as paisagens e o que elas representam; denotando assim o fenômeno já discutido de compulsão de repetição. A obsessão de Welsby parece ter encontrado no dispositivo, portanto, a compulsão de repetição, revelando, em última análise, aquela pulsão que impele o sistema a se repetir indefinida e constantemente. Todavia, diferentemente dos outros filmes avaliados até aqui, o que a obra de Welsby traz de novo é a inscrição desta pulsão em um sistema natural. A correspondência entre as repetições das ondas e dos *loops*, por exemplo, permite pensar sobre a existência desta tendência de repetição como uma lógica comum a ambos os sistemas, tecnológico e natural, e avaliá-los integrando um único sistema sistema. Tal sistema (pulsional?) parece programado a repetir o mesmo, a retornar sempre novamente e sugerir regularidade, previsibilidade e indiferenciação. O curioso é que este processo de repetir acaba produzindo paradoxalmente certas diferenças, abrindo espaço para irregularidade, acaso e imprevisibilidade. Assim, cabe então investigar em que medida este retorno é sempre o uma repetição do mesmo, e também em que medida suas diferenças podem ser mera ilusão.

292 “Eu prefiro dar ao espectador o tempo e o espaço para ele conscientemente se engajar com a imagem em movimento, com a sua produção e sua apresentação. Com isso em mente, eu me proponho a criar instalações onde os espectadores são encorajados a desacelerar, tomar de volta o controle de seus pensamentos e percepções; esquecer as restrições de começo, meio e fim, e ao invés disso entrar num estado mental no qual a contemplação e o sonho podem desempenhar um papel criativo no processo do pensamento consciente. Minha esperança é que neste espaço ainda seja possível considerar nós mesmos e nossas tecnologias, não apenas em relação à paisagem, mas também em relação ao contexto mais amplo e inclusivo da Natureza.” [tradução nossa]

7.2 Projetar: O que se repete?

O que se repete em *Shore Line*? Como já colocado, é possível observar a repetição de dois principais elementos na obra de Welsby: os filmes em forma de *loop*, e os projetores usados para torná-los visíveis. Sob um certo aspecto trata-se do emprego da repetição em duas dimensões distintas, mas complementares – uma temporal, a dos *loops*, e outra espacial, a das projeções. Ambas estão diretamente associadas aos meios materiais que possibilitam e engendram a repetição (os *loops* e os projetores) favorecendo uma experiência tensionada entre a ilusão da realidade e a realidade da ilusão. Por um lado observa-se como a flexibilidade da película e o modo como os carretéis do projetor são articulados, ensejam a experimentação do modelo cíclico, o qual dissolve aparentemente começo e fim, relativizando a matriz cronológica da experiência temporal. Por outro lado, a repetição de projetores carregados de cópias idênticas dos filmes, aponta para a projeção como um acontecimento de imagem no espaço que pode ou não revelar-se homogênea, contínua e, portanto, ilusória. O que está em jogo na poética de Welsby é a exploração do movimento entre a efetividade e a falibilidade da ilusão, à luz dos processos naturais.

My rather single-handed voyage began auspiciously one day in 1970 when, acting on impulse, I strapped an 8mm camera to the wind vane self-steering gear on a friend's sailing boat and let the wind direct my film. Although I have worked since, across a range of media, I have always concentrated on one particular theme that I conceptualize as a two-sided question: How do we see ourselves in relation to the natural world, and how should we position ourselves and our technologies within it?²⁹³ (ELWES e WELSBY, 2013, p.10)

7.2.1 O Loop

Do ponto de vista temporal, a repetição explorada por Welsby é possibilitada pelo meio material empregado na composição da obra – a película fotoquímica. É esta tira de celulóide que, como superfície bidimensional e flexível, possibilita a junção entre início e fim, relativizando a ideia de uma temporalidade demarcada espacialmente, linear e irreversível. A possibilidade de emendar concretamente o começo e o final da superfície onde o filme está impresso, engendra em si mesmo um modelo de repetição – o ciclo.

293 “Minha viagem solitária começou num dia em 1970 quando, por impulso, eu fixei uma câmera super 8 ao timão de um veleiro de um amigo e deixei com que o vento dirigisse meu filme. Embora eu tenha trabalhado em um numero variado de suportes desde então, eu sempre me concentrei em um tema particular que eu formulei como uma pergunta de duas faces: como nós vemos nós mesmos em relação ao mundo natural, e como nós deveríamos posicionar as tecnologias e nós mesmos em dentro disso?” (tradução nossa)

Ainda que não exclusivo do cinema²⁹⁴, o modelo do ciclo parece ter sido bastante importante não apenas para a prática experimental dos longos anos 1960²⁹⁵, como a obra de Welsby revela, mas também no processo de consolidação do cinema desde seus primeiros passos. Como bem indica Mary Ann Doane (2002, p.132-134), a exibição de filmes em forma de ciclos, ou seja, repetidas vezes, emendando começo e fim, marcou os primeiríssimos anos do cinema como atração dentro do contexto de variedades. As pesquisas comentadas pela teórica revelam que era bastante comum no ano de 1896, a exibição repetida e sucessiva dos mesmos filmes para uma audiência fascinada menos pelos filmes em si, e mais pelas fantásticas capacidades do novo invento. Sob este aspecto, é provável que a tendência de reprisar não fosse apenas uma compensação pela curta duração que os filmes tinham na época (15 a 20 segundos), mas também uma consciente manipulação do tempo via as possibilidades do cinema, repetindo (e portanto, dilatando) aquilo que na “vida real” parecia impossível, ou melhor, improvável.

Se o modelo de exibição repetida era recorrente no contexto europeu sob o comando do projetorista – o cinematógrafo dos Lumière inicialmente não possuía carretéis de recolhimento da película, o filme ao ser exibido era recolhido por um cesto localizado no chão, e caso o público solicitasse, o projetorista voltava a inseri-lo para uma nova apresentação –; no caso norte-americano este modelo foi incorporado visando funcionar automaticamente, estabelecido como a forma padrão de exibição. Como esclarece Charles Musser (1990), os filmes criados para serem exibidos no vitascópio de Edison eram cuidadosamente planejados para serem ciclos, ou seja, *loops* tais como os utilizados por Welsby. A técnica de junção do início e fim da tira de celulóide tinha por objetivo, segundo o pesquisador, poupar o projetorista de um trabalho desnecessário, tendo em vista a quase certa demanda do público pelo bis, aumentando portanto o potencial comercial da exibição de filmes que, àquela época, contavam com apenas um único plano. Este recurso, chamado por Musser de “*endless-band*”, já fora empregado por Edison no kinetoscópio, versão de projeção individual, onde uma única tira de filme era exibida repetidamente a gosto do espectador. Chamo atenção para o fato de que, em ambas as versões de projeção, o fascínio do público era tal que mesmo as descontinuidades do movimento, reveladas pela junção das imagens, eram toleradas sem grandes problemas – o que parecia ser a grande atração era justamente a repetição da cena em si, e da visualização obsessiva dos movimentos capturados pela câmera e projetados, no vitascope, em “tamanho real”.

Like the kinetoscope, each film was spliced end-to-end to form a continuous band so that a brief twenty-second scene could be shown over and over again. Jump cuts regularly appeared at the splice [...] the splice created what the Mail and Express called “a few hitches in the changes. By projecting one-shot films in an endless

294 De maneira bastante geral o modelo do ciclo pode ser encontrado em diferentes práticas artísticas. Nas artes temporais, como a música, o ciclo representa um importante modelo de composição, especialmente na música de comunidades arcaicas. Na poesia, a utilização de formas nas quais começo e fim se confundem também encontra seus exemplos da poesia moderna.

295 Como já relatado no capítulo 1, são vários os exemplos de filmes que exploraram o *loop* durante os anos 1960-1970. Em geral este expediente foi especialmente importante para aquilo que tornou-se conhecido como o movimento de “expansão” do cinema, onde o questionamento de formas alternativas de projeção e exibição foi predominante.

band, the vitascope emphasized movement and life-like images at the expense of narrative.²⁹⁶ (MUSSEY, 1990, p.117)

Para Musser, como formas de atração, técnicas como o *loop* representaram por algum tempo uma espécie de “impasse” para o desenvolvimento do “potencial narrativo” do cinema, recuperando experiências modeladas por invenções predecessoras, como os brinquedos ópticos. Como sabemos, aparelhos como o praxinoscópio, o zootrópio e o fenacístoscópio funcionavam todos sob uma lógica circular e, portanto, repetitiva. Como argumentam também Dulac e Gaudreault (2006, p.240-242) a experiência de visualizar o movimento repetido, neste sentido, já estava relativamente presente no imaginário do público, tornando o contato com o cinema uma intensificação desta mesma experiência de repetição. O custo da associação do cinema em seus primeiros anos com os brinquedos ópticos, fora portanto o não desenvolvimento de narrativas (curtas, médias ou longas) em detrimento da exploração do potencial cinético e plástico da imagem em movimento, e mais especialmente, do potencial lúdico que a exibição repetida traz consigo. O ciclo, portanto, carrega em si esta potência e representa, de pronto, esta recusa ao desenvolvimento linear e progressivo que requer qualquer narrativa (DOANE, 2002, p.109).

Todavia, a técnica de projeção de *loops*, foi parcialmente interrompida ainda em meados de 1897 e, com ela, o cinema como atração cinético-mecânica. Como relata Musser (1990, p. 138), embora não tenha sido completamente extinto, o modelo do ciclo cedeu lugar para um “desenrolar” cada vez mais linear de filmes que, por sua vez, passaram a ser orientados quase exclusivamente por princípios narrativos, ou seja, avessos à repetição. No lugar da reprise insistente de movimentos sem grande apelo narrativo, deu-se a exibição singular de acontecimentos ordenados segundo uma lógica causal e teleológica. Conseqüentemente, diferente da curtíssima duração das repetições dos primeiros filmes, as novas narrativas passaram a ser cada vez mais longas, impondo uma nova duração para um público cada vez mais passivo, conservador e burguês. Convém lembrar que grande parte desta transformação deveu-se, ainda que não exclusivamente, ao desenvolvimento de tecnologias que possibilitavam o armazenamento e o traslado de maiores quantidades de celulóide²⁹⁷, viabilizando a narração de estórias mais longas e conseqüentemente obrigando o desenvolvimento de novas ferramentas criativas, como por exemplo a montagem e a multiplicação dos pontos de vista/planos.

296 “Como o kinetoscópio, cada filme foi emendado para formar uma banda única, assim uma seqüência de cerca de vinte segundos poderia ser exibida diversas vezes. Cortes descontínuos geralmente apareciam nas emendas, [...] gerando aquilo que o Mail Expresss denominou de “problemas” nas emendas. Por projetar filmes de apenas um plano num laço sem fim, o vitascópio enfatizou o movimento e as imagens vivas em detrimento da narrativa” (tradução nossa)

297 O *Latham loop*, por exemplo, foi uma destas tecnologias que, segundo Wollen (1980) colaborou para o processo de narrativização do cinema, ao aumentar a capacidade dos projetores em recolher películas cada vez maiores sem danificar suas perfurações laterais. Esta pequena mas fundamental modificação técnica permitiu que filmes com duração maior do que 3 minutos fossem projetados, criando uma intensa demanda por estórias longas (MANNONI, 2000, p.429). O impacto na produção de filmes cada vez mais longos acompanhou um intenso processo de transformação do cinema que resultou no desenvolvimento de técnicas como a montagem, os movimentos de câmera, etc. Para Musser (1990, p.96) a invenção dos Latham representou um significativo avanço, cujos impactos geralmente são desconhecidos mesmo para grande parte da teoria do cinema.

O distanciamento do cinema como atração e a ênfase na narração, como sugerem Dulac e Gaudreault (2006), relegou o modelo do ciclo para a margem da práxis cinematográfica, geralmente ocupada por formas sem qualquer conexão com a indústria do entretenimento, como os filmes institucionais e científicos, ou por formas experimentais do cinema, como é o caso de Welsby. Para Lev Manovich (2001) a eliminação do *loop* como expediente criativo apenas indicou como a sua “maturidade” do cinema esteve grandemente amparada na ideia de uma arte essencialmente narrativa, linear e teleológica, bastante próxima do romance clássico.

As “the seventh art” began to mature, it banished the loop to the low-art realms of the instructional film, the pornographic peep-show and the animated cartoon. In contrast, narrative cinema has avoided repetitions; as modern Western fictional forms in general, it put forward a notion of human existence as a linear progression through numerous unique events.²⁹⁸ (MANOVICH, 2001, p.265)

Como dito, este simples modelo baseado na repetição não desapareceu completamente do cenário audiovisual, migrando para formas periféricas do cinema e, tal como argumenta Manovich, sendo assimilados rapidamente pelas novas mídias. Por compartilhar de limitações de armazenamento similares aos instrumentos proto-cinematográficos, funções como a reprise instantânea (*replay*) foram incorporadas em grande parte dos *players* eletrônicos e digitais, como por exemplo os decks de CD e o Quicktime player; assim como fundamentaram a produção digital da imagem em movimento (GIFs, videogames, CD-ROMs, todos são baseados em pequenos *loops*). São exemplos que reforçam, para Manovich, o modelo do ciclo como um expediente criativo para a ampliação da linguagem audiovisual, principalmente no curso de desenvolvimento das novas linguagens audiovisuais.

É nesta direção que Ronald J. Green (2012), também argumenta acerca do modelo do ciclo no contexto contemporâneo. Para Green, os *loops* representam não apenas um recurso importante na produção de conteúdos audiovisuais, mas sobretudo um modelo paradigmático na produção de arte na era digital²⁹⁹. A visita a qualquer galeria de arte ou museu nos dias de hoje, parece deixar claro que a possibilidade de repetição ininterrupta é uma prática mais do que comum em obras baseadas em conteúdos ou formas audiovisuais. O modelo do ciclo, herdado do primeiro-cinema, permitiu a artistas uma apropriação do dispositivo a partir de uma visada que o deslocou da sala escura para o “cubo branco”, alterando significativamente o modo de recepção da imagem em movimento.

Ora, num certo sentido, esta alteração do modo de recepção da qual fala Green e que também aparece nos comentários de Manovich, tanto quanto o deslocamento do modelo do ciclo para as formas periféricas do cinema, parecem descrever justamente a obra de Welsby. Como representante de um

298 “Conforme a ‘sétima arte’ começou a amadurecer, ela banuiu e relegou o loop para o reino da baixa-arte dos filmes institucionais, das exibições pornográficas e dos desenhos animados. Em oposição, o cinema narrativo evitou repetições; como qualquer forma ficcional ocidental, ele desenvolveu a noção da experiência humana numa linha linear que progride através de eventos únicos e singulares.” (tradução nossa)

299 Green assinala exemplos da produção contemporânea bastante interessantes, que recuperam técnicas e preocupações trabalhadas pelos artistas do cinema estrutural. Christoph Giradet, Martin Arnold, Tacita Dean e Ann Hamilton, são apenas alguns das centenas de casos de artistas que exploram em alguma medida a forma da repetição, em especial dos loops

movimento que ambicionava refletir sobre o cinema e expandi-lo para além do espaço institucionalizado (a sala de cinema, os circuitos comerciais de exibição, etc.), o artista vislumbrou no modelo do ciclo a possibilidade de ampliação da experiência fílmico-temporal, permitindo ao espectador experimentar a obra a partir de uma duração indefinida, aberta à sua própria vontade (LE GRICE, 2001, p.254)

Do ponto de vista técnico e material, a consecução desta ampliação da duração do filme deveu-se à utilização do mesmo recurso empregado no primeiro-cinema, o *loop*. Por ser uma fita flexível e chata, o celulóide permite a construção de um laço perfeito que, como vimos, pode ser exibido pelo projetor de maneira ininterrupta e constante, repetidas vezes. Isso oferece ao espectador a possibilidade de assistir ao filme quantas vezes e da maneira que quiser, mas também ao realizador a oportunidade de pensar a construção de uma obra que envolva esta outra modalidade de experiência temporal, cíclica e repetitiva – bastante familiar aos dispositivos mecânicos (motores, moinhos, roldanas e engrenagens), mas também curiosamente estruturada em fenômenos naturais (estações do ano, ciclos lunares, rotação do planeta, marés, etc.).

Sob um certo aspecto, a adesão de Welsby ao modelo do ciclo, ou laço, indica a retomada de um regime de representação alheio ao desenvolvimento linear, ao progresso, ao desfecho, a um fim predeterminado ou planejado a priori. No lugar disso, oferece o não-desenvolvimento, o acontecimento reprisado, a estase ou mesmo a pura repetição, repetição nua e mecânica³⁰⁰. Ao operar assim, como um laço que amarra um pedaço de tempo-espaço, o ciclo oferece ao espectador a possibilidade de experimentar o prazer da repetição, associado inevitavelmente ao prazer do jogo³⁰¹, tanto quanto apreciar as nuances que este prazer carrega consigo – em última análise, o laço enseja fruir a diferença dentro da repetição.

A retomada da técnica do *loop*, neste sentido, não é apenas o resgate de um recurso técnico, mas também possivelmente um eco retórico que reabilita regimes de representação marginalizados pela indústria do cinema, reintroduzindo modalidades de recepção da imagem em movimento esquecidas pelo tempo ou conservadas no “subterrâneo” do cinema narrativo, como já sugeriu Tom Gunning (2006, p.384). Endossando o modelo já sugerido no capítulo 3, é neste campo de experiência que vislumbro a obra de Welsby conectar-se com os curtos filmes exibidos repetidamente no vitascópio, ou mesmo nas brincadeiras repetidas dos fenacistoscópios e praxinoscópios do século XIX, levando a crer na viabilidade da atualização do cinema como atração por parte das vanguardas, e mais precisamente, pelo cinema experimental.

Pensada à luz das atrações, pode-se supor que a obra de Welsby não está baseada exatamente na representação de um tempo-espaço mediada pela máquina, mas na apresentação de um tempo-espaço próprio da máquina – esta que parece ser a atração do filme. Como obra que atualiza o cinema como atração, não soa inadequado pensar que em *Shore Line* o que se encontra em jogo não é a representação da repetição através da máquina, mas a apresentação (mostração?) da repetição da máquina. Tal como

300 Este tipo de repetição já discutido no capítulo 1, remonta à definição de Gilles Deleuze (1988). A divisão que o filósofo faz entre a repetição

301 Lembre-se aqui do que Freud (2013) escreveu acerca da relação entre a repetição e o jogo. Como um dos exemplos centrais para o desenvolvimento do conceito da repetição na *Para além do princípio do prazer*, o jogo *fort da*.

gostaria de sugerir, é neste sentido que resgata as experiências do primeiro cinema ao utilizar a técnica do laço, apresentando a máquina como um aparato projetado para repetir o mesmo, ininterruptamente. O cinema, em especial o projetor, é sublinhado como um aparelho de repetir, tal como um brinquedo que atrai por ensejar a reprise de uma mesma experiência, incontáveis vezes.

A atração da obra-filme de Welsby, neste caso, parece concentrar-se na repetibilidade que o dispositivo oferta ao criador e espectador, viabilizando uma experiência temporal estruturalmente diferente daquela que prevaleceu na história do cinema e que, segundo Doane, o afirmou como a encarnação da “irreversibilidade linear do tempo” (2002, p. 264). Na contra-corrente da flecha temporal, o cinema experimental, o cinema de vanguarda, o cinema estrutural, aos quais a obra de Welsby se conecta, podem ser tomados como exemplos de subversões da experiência linear do tempo, abrindo a possibilidade de experimentar a extensão da duração por intermédio da repetição. Não é necessário dizer que esta repetição, pela forma regular que se dá e pela duração que condensa, exerce aquele mesmo curioso magnetismo mencionado no início de nosso percurso – magnetismo que, agora mais claramente, revela o poder do cinema como aparelho atraente que viabiliza, ao menos tecnicamente, a repetição nua do mesmo. A meu ver, o ciclo, o laço ou o *loop* são demonstrações concretas disso.

7.2.2 A projeção

Mas, como já descrito, a obra não utiliza somente o *loop* como único procedimento de repetição – há também uma repetição da ordem da espacialidade. Dito em outras palavras, *Shore Line* não se constitui por meio de um *loop* apenas – mas por seis deles. Ao contrário do modelo do ciclo, onde a repetição é temporal, a repetição dos seis loops se dá no espaço – os projetores são repetidos e colocados lado a lado. O resultado desta repetição e alinhamento já sabemos – forma-se uma só “tela”, esticada e ampliada, como naquilo que chamamos de “visão panorâmica”. Em última análise a repetição dos projetores, sua multiplicação, concorre tão somente para a formação uma imagem homogênea – recurso aliás que Welsby comenta ter absorvido de outras artistas, como Jan Dibbets. Como revela a Catherine Elwes (2013), ao tomar contato com a obra do artista holandês, Welsby ficou fascinado pela possibilidade de recriar imagens a partir de fragmentos obtidos através de um sistema geométrico definido *a priori*³⁰². Sob um certo aspecto, o método de Dibbets (que aparece com outras implicações em obras como as séries de Polaroid de David Hockney) trata-se uma espécie de modificação da técnica cubista, que ao invés de diferenciar radicalmente os diferentes pontos de vista, utiliza pequenas variações mantendo um mesmo eixo, sem abandonar a ilusão de

302 Em obras como *Panorama Dutch Mountain 12 x 15° II A* (1971) Dibbets fotografou doze poses de um mesmo ponto de vista, variando em 15 graus a rotação no eixo Y. As fotografias foram juntadas e alinhadas para construção de uma imagem panorâmica. O resultado é uma paisagem que na linha do horizonte, ao contrário da visão humana, exibe uma grande curvatura – fazendo alusão à possibilidade artificial de criar “montanhas” no horizonte holandês notadamente conhecido pela ausência de montanhas e por seu relevo “achatado”. Além das séries fotográficas Dibbets aproximou-se do cinema como uma tentativa de ampliação de suas pesquisas sobre a recriação das paisagens naturais. O filme *Dutch Mountain* (1971) é uma experiência nesta direção, e suas conexões com obras famosas como *La Region Centrale*, concluída no mesmo ano por Michael Snow, certamente merecem ser investigadas.

tridimensionalidade, mas relativizando-a com os traços particulares da construção do espaço bidimensional. Os ecos da influência de Dibbets sobre Welsby são claros - e não é arriscado dizer que *Shore Line* reflete, em alguma medida, a paisagem apresentada na série fotográfica *Dutch Mountain* (1971).

Qual seja a motivação ou a influência na criação de *Shore Line*, parece evidente que a repetição espacial dos projetores tem como resultado a criação de uma imagem homogênea que amplia consideravelmente o espaço de projeção e, conseqüentemente, joga luz sobre o dispositivo de exibição. Em outras palavras, o que parece estar em jogo no modo como o artista repete os projetores, ou melhor, as projeções (filme, projetor, tela), é justamente o acontecimento da projeção cinematográfica. Neste sentido, é impossível não pensar no filme-instalação como um caso de “cinema expandido”, ou seja, como uma obra que ambiciona a expansão do cinema conduzida pela busca de modelos alternativos de exibição e projeção.

É sabido que desde o início dos anos 1960, muitos artistas passaram a explorar este aspecto específico e central do dispositivo cinematográfico, a projeção, questionando como determinadas convenções na exibição de filmes denotam formas de controle do espectador e inibem potencialidades do cinema alheias ao cinema narrativo (REES, 2011, p. 14-16). Os impactos físicos e psíquicos sobre o espectador foram avaliados, em termos gerais, como nocivos e determinantes para hegemonia do cinema como produto comercial (MULVEY, 2003, p.86). O questionamento das convenções significava, em última análise, a relativização da figura do cinema tal como institucionalizada pela indústria do entretenimento, amparada quase exclusivamente nos filmes narrativos.

In narrative cinema everything possible is done to reduce awareness of the actuality of the screening time and space – this is integral to the whole institution of cinema. The seats are soft, the sound surrounds, the screen fills the visual field, all reducing awareness of our actual physical presence to the minimum.³⁰³ (LE GRICE, 2011, p.153)

Dentre muitas convenções criticadas e problematizadas pelo que tornou-se conhecido por “cinema expandido”³⁰⁴, destacou-se aquela que coloca a imobilidade do espectador como condição básica para a

303 “No cinema narrativo, tudo é feito para reduzir a consciência da espacialidade e temporalidade da projeção – isso é integral para a instituição do cinema. Os assentos são macios, o som é envolvente, a tela preenche todo o campo de visão, tudo a fim de reduzir a consciência de nossa presença física ao mínimo possível.” (tradução nossa)

304 Este termo já comentado nos capítulos 1 e 4, tornou-se conhecido, como relata A.L. Rees (2011, p.12) não apenas através da publicação de *Expanded Cinema* de Gene Youngblood em 1970, mas também por artigos de Jonas Mekas (*On the expanding eye*), pelo *Movie-Drome* de Stan Vanderbeek, pelas performances multimídia de Carolee Schneeman, pelo trabalho de Peter Weibel e Valie Export em meados de 1967, pelas sessões *Filmaktion* no Reino Unido durante os anos 1970. Em sua heterogeneidade, estas manifestações convergiram na compreensão de que era imperioso, através do cinema, integrar todas as artes em performances multimídia, integrar novos meios eletrônicos, e derrubar as barreiras entre o espectador e a obra, oferecendo modos de participação e engajamento. Para Rees, cada um destes princípios desafiaram a noção do cinema como um meio de entretenimento a ser comercializado e consumido passivamente. Le Grice (1971, p.121) faz uma importante ressalva, indicando que os argumentos de Youngblood foram baseados quase todos em exemplos da costa oeste norte-americana, associados ao movimento da contra-cultura, das drogas e expansão da consciência. Para ele, era necessário diferenciar esta visão mais “espetacular” daquela que havia na Europa e no Reino Unido, onde desenvolvia-se uma visão mais formalista da expansão do cinema, que ambicionava, para além da projeção com múltiplas telas, explorar as condições materiais e contextuais da situação da projeção à luz das especificidades materiais do cinema.

consecução de uma “boa” ou “adequada” experiência visual e sonora. Como indica Le Grice (2011), não sem alguns exageros, ao oferecer o conforto da sala escura, o cinema narrativo pede em troca a completa sujeição do espectador, imobilizado na condição ideal para ser “lavado pelas imagens e sons” sobre os quais não tem nenhum controle. A obra de Welsby, como a de tantos outros artistas vinculados à LFMC³⁰⁵, implicou (ainda implica?) num questionamento frontal desta imobilidade, privilegiando seu contrário, a mobilidade, como expediente útil para colocar sobre o espectador a responsabilidade (ou decisão) na ativação da obra e na modulação de seus efeitos.

Pense-se, por exemplo, nas obras de Anthony McCall, conhecido por seus filmes-instalações que não apenas dissecam o dispositivo do cinema, em especial a projeção - isolando seus elementos mais essenciais (luz, superfície de projeção, espaço entre superfície e fonte de luz, escuridão, tempo, etc.) - mas também requerem do espectador uma participação ativa, circulando e habitando o espaço para que a obra seja efetivamente apreendida. Tal é o caso não apenas de *A line describing a cone* (1973), mas também de *A Long film for ambient light* (1975) obras que reclamam do espectador uma atitude totalmente diferente da passividade da sala escura. Como sugere Jonathan Walley (2020, p.13-15) nestas obras McCall desafia a definição ontológica do cinema, problematizando suas supostas especificidades e expandindo-o a fim de revelar outras modalidades de existência e, por conseguinte, outros espaços de ocupação e circulação. Esta redefinição do “cinemático”, ou esta atualização da questão “o que é o cinema?”, todavia, não parece abandonar uma relação fundamental, qual seja, aquela com que se estabelece com o espectador. Como dito, McCall, como também Welsby, enseja a participação do espectador/visitante porque é a sua circulação que torna a obra algo para além de uma imagem, ou de uma representação – a mobilidade viabiliza a transformação da filme em um espaço, em um lugar, e expande o cinema como a experiência da duração, agora tensionada pelo espaço real onde se mostra.

Do ponto de vista histórico, a criação de experiências que confrontavam o modelo de projeção baseado na imobilidade do espectador, certamente foi acompanhada pelo questionamento não apenas dos aspectos institucionais do cinema, mas também da arte. Não por acaso a grande maioria das obras de “cinema expandido” originou-se não apenas no circuito do cinema experimental, mas também dentro do contexto das artes visuais. O relato de Annabel Nicolson (1972), embora polemize a diferenciação entre artistas-cineastas e artistas visuais fazendo uma espécie de juízo de valor pouco útil para o propósito desta pesquisa, atesta que de ambos os lados houve concordância na ampliação dos espaços de circulação das obras, motivada pelo questionamento do caráter institucional, tanto do cinema quanto da arte. Contra este modelo, galerias e estúdios passaram progressivamente a financiar, comprar ou patrocinar a criação de obras instalativas, muitas das quais baseadas no uso extensivo do aparato do cinema - em especial de projetores e celulóide.

Para Jonathan Walley (2020), este movimento de expansão do cinema na direção de outras práticas artísticas deve ser apreciado como um fenômeno histórico cuja duração e comportamento não foi sempre o

305 Poderiam ser citados artistas como Malcolm Le Grice, Annabel Nicolson, Gill Eatherley, Lis Rhodes, William Raban, etc.

mesmo. Tal como sugere, este processo de expansão acompanhou uma mobilização geral das artes durante a década de 1960, que por diferentes vias ambicionava, dentre outras coisas, a interdisciplinaridade e o cruzamento de procedimentos e materiais, relativizando o modelo modernista da especificidade dos meios. Com o passar dos anos, este movimento de expansão foi contrabalançado por um movimento oposto, de contração, que voltou-se para o específico de cada meio. Segundo Walley (p.78), foi o que aconteceu na década de 1970 no contexto do cinema experimental. Após uma intensa e desordenada ampliação da práxis cinematográfica, em especial dos eventos de projeção de filmes, observou-se em diversos centros de produção experimental, como a LFMC, o retorno da preocupação sobre as especificidades do meio. Contudo, este retorno fora recodificado à luz das práticas anteriores, expansivas. Daí que obras como as de McCall e Welsby, por exemplo, exemplifiquem este duplo movimento – expansão e contração – porquanto sintetizam processos e elementos característicos do cinema, todavia situados num contexto de exibição completamente diferente daquele convencionado na sala escura.

Particularmente no contexto britânico de cinema experimental, cujo papel central da LFMC já foi destacado, a confluência do cinema com as artes significou uma radical redefinição do espaço de exibição de filmes. Na direção contrária àquela que inicialmente tinha sido planejada na cooperativa de Nova Iorque sob a supervisão de Peter Kubelka³⁰⁶, a cooperativa de Londres decidiu remodelar sua sala de projeção eliminando os assentos, os projetores e a tela fixa. No lugar disso, almofadas espalhadas pelo chão (sem desnível), projetores e equipamentos de iluminação no meio da sala, e diferentes superfícies para a projeção, com texturas e cores variadas (WEBBER, 2016, p.86-89). O desmantelamento estrutural da sala de cinema visava adicionar uma camada a mais na exibição de filmes, a presença do próprio espectador, sublinhando a visibilidade da projeção como acontecimento (algumas vezes como evento, outras como performance). É neste contexto que *Shoreline* foi concebido e neste “ecossistema” que tem sobrevivido – expondo os meios materiais que produzem a imagem, e sugerindo ao espectador circular dentro da obra, ativando com sua própria presença os efeitos vislumbrados pelo artista. A mobilidade, neste caso, é condição para que a experiência da repetição seja conduzida da melhor forma, uma vez que o deslocamento do visitante interrompe o processo de identificação comumente associado ao dispositivo, obrigando-o a atentar-se para a sua própria presença e interferência na obra, tanto quanto levando-o a contemplar o maquinário (repetitivo, seriado, ordenado) que produz e conduz a paisagem ilusória à sua frente.

Todavia, a mobilidade do espectador não parece ter sido uma exclusividade da “rebeldia” do cinema experimental dos anos 1960. Como esclarece Jonathan Crary (2002; 2012) remontam aos primórdios da invenção do cinema modelos de projeção que pouco têm a ver com as grandes salas de exibição baseadas fundamentalmente no modelo do teatro, mais especialmente do teatro de ópera, onde a ilusão de um

306 Refiro-me aqui à ideia do *Invisible Cinema* – uma sala de cinema projetada por Kubelka para a Filmmaker’s Cooperative de Nova Iorque, conduzida por Jonas Mekas. Como revela Andrew Uroskie (2014, p.44-45) a sala era composta de assentos que privilegiavam o máximo da individualização, com barreiras laterais que visavam bloquear qualquer estímulo auditivo, visual ou tátil a fim de viabilizar o máximo da atenção do espectador, leia-se, o máximo de sua imobilidade. Hoje um modelo semelhante encontra-se no *Filmmuseum* de Viena (*Invisible Cinema 3*) como exemplo da busca por um “purismo” do cinema.

espetáculo que acontece dissociado da presença do espectador é reforçada pelo escamoteamento de traços que indiquem a materialidade da ilusão, e também pela imposição de sua imobilidade. A exibição de filmes nem sempre foi assim. Como sabemos, durante o primeiro cinema eram comuns formas múltiplas de exibição de filmes em feiras de variedades e salões (*café-concerts, music-halls, vaudevilles, etc.*) onde diversas atrações concorriam para atrair a atenção do público, sobretudo um público móvel e irrequieto (MACHADO, 2008, p.62-63). Neste sentido, as primeiras formas de projeção de filmes estavam diretamente associadas a modelos de exibição utilizados por outras atrações não-cinematográficas – como por exemplo o *panorama*³⁰⁷.

Este tipo de espetáculo/atração tornado popular durante o século XIX na Europa, tinha como objetivo o desvelamento de uma extensa paisagem para o espectador – extensa *como se fosse* uma paisagem real, em escala e proporções reais (AUMONT, 2007, p.54). Para Oettmann (1997, p. 55) a função básica do panorama era oferecer ao espectador o máximo da ilusão visual pela representação pictórica, através do envolvimento completo de seu campo visual – trata-se, para Aumont (ibid) de “abraçar com o olhar uma vasta zona”. Como comenta Costa (2005, p.25), os panoramas estacionários fabricados por pintores especialistas em murais e obras de larga escala, logravam em surpreender o público utilizando, via de regra, imagens exóticas de outros lugares do mundo que destacavam as conquistas imperiais (dos franceses, dos ingleses, dos holandeses, etc.) Daí serem utilizadas paisagens naturais das Américas, África e Ásia – com vistas de impressionar o espectador não apenas pelo espetáculo da natureza e a maravilha técnica da ilusão pictórica, mas também demonstrar a pujança do império em questão. As paisagens, pintadas em painéis cuidadosamente alinhados para conferir uma perfeita continuidade espacial, eram exibidas em edificações nas quais grandes estruturas cilíndricas ou hexagonais eram instaladas. Preenchendo de cima a baixo as laterais destas rotundas, os painéis então ofereciam uma imagem gigante, circundante que envolvia o visitante, tal como uma paisagem, ou ainda, um ambiente artificial (OETTEMANN, 1997, p. 52)

Ao lado de variações como os *cineoramas, mareoramas, stereoramas*, os panoramas eram todos construídos no sentido de produzir uma experiência sensorialmente impactante para o espectador, e envolviam quase sempre algum tipo de alusão a seu deslocamento físico – via de regra tematizavam uma viagem no tempo ou no espaço. Esta alusão ao deslocamento, sobretudo no caso do panorama pictórico e estático, encontrava sua plena realização no modo como sugeria ao espectador de fato deslocar-se pelo espaço, a fim de contemplar a imensa paisagem em toda sua extensão, ou melhor, contemplar a ilusão da

307 Para um exame bastante detalhado sobre o panorama, vale a consulta a obra de Stephan Oettermann, *The Panorama: History of a Mass Medium*, New York: Zone Books, 1997. Neste trabalho, Oettermann destaca que o panorama como ficou conhecido, foi patenteado em 1787 pelo pintor Robert Baker e a partir de então adquiriu diversas formas. Originalmente, a invenção patenteada por Baker, era basicamente a pintura de paisagem em larga escala preenchendo uma superfície circular de 360°. Com o passar dos anos, adaptações e modificações foram feitas a fim de ampliar o poder de encantamento desta imagem circundante, e amplificar a ilusão de realidade. Modelos como a projeção de slides fotográficos e posteriormente com a projeção de filmes, foram apresentados entre os anos de 1850 e 1890 – antecipando a sala de cinema como um espetáculo imersivo, ainda que permitissem a relativa mobilidade do espectador.

sua infinitude. Como narra minuciosamente Crary (2002, p. 18-20), o visitante, após pagar o ingresso, era convidado percorrer um trajeto que levava à plataforma de visualização do panorama, no qual permanecia circulando à sua vontade. A mobilidade do visitante, ainda que parcial dentro do panorama, era portanto uma condição básica de exibição deste tipo de espetáculo (ELSAESSER, 2018, p.247). Este tipo de experiência, segundo Elsaesser, formava o pano de fundo sobre o qual o espectador do cinema seria, algumas décadas depois, criado.

Não é necessário lembrar que esta mobilidade, e junto dela a experiência de dispersão e desatenção que caracterizou as atrações contemporâneas à invenção do cinema tanto quanto a experiência do primeiro cinema, foi sendo progressivamente excluída, ao mesmo tempo que cristalizava-se o modelo de exibição de filmes na sala escura, onde o observador foi imobilizado. No lugar de uma experiência dispersa e desatenta, a atenção e concentração – no lugar da mobilidade e autonomia do espectador, possuidor da duração, a imobilidade e a sujeição à duração do filme. Esta “vitória” da recepção imóvel não foi súbita. Como indica Crary (2012, p.67), a necessidade de um observador estático já estava anunciada em diversas atrações inventadas ao longo do século XIX. O estereoscópio, o Kaiserpanorama, o Diorama, e mesmo brinquedos ópticos como fenacistoscópio e o taumatrópio, implicavam todos na imobilização do espectador em detrimento da mobilização da imagem, denotando uma tendência assinalada pelo teórico que teria caracterizado a transição do século XIX para o século XX, qual seja, a de “conhecer as capacidades do olho humano, a fim de viabilizar sua organização e controle” (2002, p.112).

Como sugere Elsaesser (2018, p.249) observou-se este progressivo, mas rápido, processo de consolidação da sala de cinema como um ambiente ideal para a exibição de filmes, ao mesmo tempo em que transcorria um processo que visava disciplinar o público e os filmes, “a fim de se tornarem adequados para a recepção coletiva e pública” da sociedade burguesa. Neste sentido é difícil dissociar a sala de cinema dos procedimentos de disciplina e controle sobre os quais também fala Doane (2006). Para a pesquisadora, é evidente que a cristalização do modelo de exibição que imobilizou o espectador na poltrona, denotou claramente o controle e disciplina sobre o sujeito, que por sua vez parecem ter sido centrais para o desenvolvimento do cinema narrativo, a partir de 1906-07. Índices deste modelo de controle e disciplina podem ser encontrados na arquitetura das salas de exibição, que abandonaram os salões de variedades para uma adesão ao modelo do teatro e da ópera de Bayreuth.

After 1907-08, gradual changes in movie theater architecture encouraged more sedate and directed spectatorship. Sloping as opposed to flat floors aimed attention at the screen. Classical styles of architecture for new theaters built from 1908 to 1916 inspired a new sense of control, order, and safety.³⁰⁸(DOANE, 2002, p.133)

308 “Depois de 1907-08, mudanças graduais na arquitetura da sala de cinema encorajaram um espectador mais absorto e dirigível. Rampas ao invés de um piso plano tinham como função a atenção absoluta à tela. Os estilos clássicos da arquitetura para as novas salas de cinema construídas de 1908 até 1916 inspiraram um novo senso de controle, ordem e segurança.” (tradução nossa)

Embora tenha sido disciplinada e controlada, é curioso notar que a experiência da mobilidade dos panoramas não foi de todo descartada pelo cinema. Como sugere Costa (2005, p.156-157), é possível que a mobilidade que o espectador experimentava na plataforma dos panoramas, tenha sido transferida para o modo de representação utilizado por alguns realizadores do primeiro cinema. É notável a produção de um grande número de filmes entre 1897-1906 baseados em visadas panorâmicas de paisagens rurais ou urbanas. A mobilidade do espectador, poder-se-ia pensar, fora transferida para a mobilidade da câmera, e não é coincidência que ainda hoje chamemos o movimento de câmera de varredura horizontal, de “panorâmica” (ou *pan*, como já vimos no capítulo 2 em referência ao movimento repetido por Snow). Como vejo, contudo, trata-se da transferência de um modelo de recepção/exibição para um modelo de representação.

A preservação do panorama como modelo de representação no cinema, em oposição ao modelo de recepção/exibição, parece ter sobrevivido durante toda a história do cinema. São inúmeros os exemplos de filmes, antigos ou contemporâneos, que utilizam a visada panorâmica para envolver o espectador, no sentido mais trivial do termo. Do ponto de vista técnico, a perseguição deste modelo visual orientou a criação de diversas tecnologias captação e projeção que visavam (e ainda visam) estender o campo visual, envolvendo o espectador imóvel, tanto quanto possível. Exemplos como os de Abel Gance com seu *Magnascope* (sistema com três telas e projetores alinhados) para o qual “tríptico” *Napoleão* (1927) foi filmado; os sistemas desenvolvidos originalmente para a indústria militar, como o *Vitarama* durante os anos 40 e posteriormente a sua adaptação comercial sob o nome de *Cinerama*; o *CinemaScope*, e outras tecnologias (IMAX) que visam expandir horizontalmente o campo visual (adicionando mais projetores ou distorcendo a imagem), reforçam o modelo panorâmico como um modelo visual que foi fortalecido pelo cinema, ainda que como modelo de exibição o panorama tenha sido completamente abandonado, restando apenas ruínas transformadas em moradias populares, galpões de depósito ou pistas de patinação (OETTEMANN, 1997, p.88 – 89).

Se por um lado a preservação do panorama como modelo de representação foi preservado pelo cinema ao longo do tempo, em especial pelo cinema narrativo (estruturado pela imobilização do espectador), por outro lado sua recuperação como modelo de exibição (condicionado pela mobilidade do espectador) parece ter sido observada somente a partir dos anos 1960, com o chamado “cinema expandido”. Como já comentado, dentre muitas características desse heterodoxo movimento, destacou-se aquela que ensejou uma participação maior do espectador - com viés mais ou menos crítico, é verdade, como relembra Walley (2020, p.73). Uma das estratégias de engajar o espectador, como vimos, foi a rearticulação dos elementos envolvidos na exibição de filmes, ensejando ao observador movimentar-se no espaço de projeção e, assim, reassociar a sua presença ao dispositivo e à imagem projetada. A meu ver a obra de Welsby opera neste sentido, reintroduzindo a mobilidade característica do modelo de exibição do panorama, não sem apresentá-la articulada com a extensão do campo visual que também caracterizou o panorama como modelo de representação.

Ora, não seria arriscado dizer que, na mesma lógica apresentada nos capítulos anteriores, segundo a qual as obras de Snow, Conrad, Gidal e Drummond retomam regimes de visibilidade do primeiro cinema (a atração, a mostração, por exemplo); a obra de Welsby de certa maneira também tenha se baseado na recuperação de modelos de exibição e representação do primeiro cinema, anteriores à consagração da sala escura como o dispositivo “ideal” para a exibição de filmes. Esta recuperação, tal como compreendo, é indicada pelo modo como o artista repete projetores na sala e repete os filmes projetados, apresentando-os como elementos constitutivos da “atração panorâmica”. Além do óbvio modo pelo qual arranja o espaço de projeção (sem assentos e sem esconder os projetores), creio que seja pela ampliação da duração e da extensão da imagem projetada (caracteres “panorâmicos”) que o espectador também sente-se compelido a circular no espaço e, com isso, participar ativamente da obra.

Sob um aspecto, a obra de Welsby, ao resgatar o que estou chamando de modelo panorâmico de exibição e representação, afirma o dispositivo como uma máquina de produção de ilusões visuais – ilusão esta que era central no contexto dos panoramas. Como deixa bastante claro Crary (2012, p. 11-12) a impressão de uma imagem extensa e duradoura, operava sob a lógica da ilusão de continuidade espacial e temporal, imprimindo aquilo que o pesquisador chamou, à luz de Roland Barthes, de “efeito de realidade”. A impressão de estar dentro de uma paisagem sem limites, infinita, como se estivesse em um ambiente “real”, era certamente um dos efeitos que atraía multidões ao panoramas dos grandes centros urbanos, durante a segunda metade do século XIX. O pesquisador destaca que, ao contrário dos museus, os panoramas deveriam ser considerados dentro do regime de atrações, desenvolvido por Gunning (2006). A ilusão de realidade era justamente uma função desta regime que visava, como já vimos, atrair e maravilhar o espectador do modo mais impactante possível. Convém destacar que grande parte desta ilusão, devia não apenas à capacidade dos pintores de reproduzir imagens realistas na tela, mas também pelo do modo como a experiência do espectador era arquitetada. Crary (2002) indica muito bem que, apesar da relativa mobilidade do espectador, havia nos panoramas a tentativa de suspender a percepção de sua presença física, dissociando a imagem do observador. As plataformas de visualização da paisagem, embora possibilitassem o deslocamento do visitante, eram arquitetadas de modo a impedir qualquer contato visual com a rotunda. A instalação de um fosso entre a plataforma e a rotunda, fazia com que o espaço de visualização fosse sentido como um não-espaço, uma ilha flutuante dentro de uma paisagem real, dentro de um outro ambiente sobre o qual o espectador não podia intervir, senão absorver com sua limitada percepção a grandeza da imagem circundante.

No caso de *Shore Line*, esta ilusão panorâmica é bem menos forte, é verdade. Todavia, ainda que de modo tênue, circula na obra a impressão do tal efeito de realidade sobre qual fala Crary O modo como as projeções são repetidas (alinhadas respeitando um horizonte contínuo), é um indício de que existe por parte do artista uma certa ambição de construir uma visada panorâmica que, por definição, sugere a ampliação do campo de visão e denota infinitude, vastidão, continuidade. Para ele, trata-se da tentativa de traduzir o

esforço de um cartógrafo na feitura de um mapa – substituindo o desenho pelo filme, a caneta pelo projetor, e os sistemas de projeção geométrica pelo arranjo dos aparelhos do cinema.

Bringing the landscape into a gallery is rather like making a map. The difficulty of representing the limitless expanse of a landscape in the geometric architectural space of the gallery, is conceptually similar to the difficulty experienced by the cartographer who uses the Mercator projection to translate the curvature of the earth onto the flat surface of a chart. In my installation, the process of translation is not registered in lines of latitude and longitude but in the positioning of projectors, screens, and monitors in the gallery.³⁰⁹ (WELSBY, 2011, p.103)

Ora, tais qualidades são próprias da impressão de realidade, ou seja, da imersão num tempo-espaço homogêneo e contínuo que excede o campo perceptivo do observador – daí que necessite se movimentar para apreender, ou tentar apreender, o todo da paisagem. Nesse sentido, o expediente de repetição espacial (as projeções lado a lado) poderia ser entendido como uma estratégia de simulação de continuidade (ampliação do retângulo visual), tanto quanto a repetição temporal (o *loop*) ser tomada como uma estratégia de simulação de infinitude (ampliação da duração do filme-obra). Ambos os recursos, espacial e temporal, portanto, aparecem na obra como expedientes para estender, ampliar, esticar o tempo e o espaço da paisagem, atraindo a atenção do visitante móvel, que por sua vez é convidado a percorrer o espaço onde a ilusão é produzida - ainda que ela seja, como vem a seguir, questionada a todo momento.

Sob outro aspecto, todavia, *Shore Line* encaminha uma experiência que contradiz ou relativiza a ilusão de realidade. Pensando sobre o lado “fraco” da ilusão, são evidentes as estratégias “anti-ilusionistas” empregadas na obra – alinhadas com o projeto estrutural-materialista defendido pela grande maioria dos membros da LFMC (GIDAL, 1980, p.35). Pense-se no modo como o artista traz para dentro da sala os projetores (e também o ruído que emitem durante todo o tempo), o modo como evidencia a presença dos *loops* (também visíveis, porquanto pendurados no teto e ligados ao carretel do projetor), o jeito com que organiza no espaço a projeção panorâmica (os projetores no centro da sala obrigam o observador circular, literalmente, sobre eles); enfim, recursos que denotam um posicionamento crítico, no mínimo, da produção de ilusão a qual funciona como sabemos, fundada na invisibilidade dos meios materiais que viabilizam um determinado efeito.

The only way to get into the space of the work is to break those beams. If you picture the thing in plain view you get triangular-shaped lights emanating from the projectors. Between those, if you stand in the gap, you become invisible.³¹⁰ (ELWES, 2013)

309 “Trazer a paisagem para a galeria é como fazer um mapa. A dificuldade de representar um espaço ilimitado da paisagem em um espaço arquitetônico da galeria é conceitualmente similar à dificuldade experimentada pelo cartógrafo que usa a projeção de Mercator para traduzir a curvatura da Terra em uma superfície plana. Na minha instalação, o processo de tradução não é registrado em linhas de latitude e longitude mas no posicionamento dos projetores, telas e monitores no espaço da galeria.” (tradução nossa)

310 “O único jeito de entrar no espaço da obra é cruzando aqueles feixes. Se você ver a coisa de frente, vai perceber as luzes formando uma espécie de triângulo, saindo dos projetores. Entre eles, se você ficar no meio, no espaço entre eles, você se torna invisível.” (tradução nossa)

Desconhecendo, ou seja, não vendo as causas que criam o “truque”, o espectador é absorvido pelo efeito – tal como nos panoramas, onde a magnitude da imagem exibida e o modo como era projetada para ser percebida, levavam o espectador a concentrar-se apenas na contemplação do efeito, a paisagem, e não nos meios materiais que o tornaram viável, a rotunda, os painéis pintados, a plataforma de visualização, etc. Como vimos, não é exatamente isso o que acontece com *Shore Line*.

Numa direção oposta ao modelo ilusionista do panorama, o modelo apresentado por Welsby não se esforça para esconder os meios materiais usados para criar a ilusão, pelo contrário, concorre para visualizá-los da forma mais explícita e interessante possível, integrando-os na própria imagem da obra. Ao fazer isso, como creio, o artista joga luz sobre os aparelhos técnicos, em especial aqueles envolvidos no acontecimento da projeção, como partes constitutivas do filme -obra. É neste sentido que também, a meu ver, a obra acaba recuperando e atualizando aquele regime que, segundo Gunning (2006), caracterizou o primeiro-cinema: a atração. O filme-obra de Welsby, neste sentido, destaca a projeção como uma atração. O que mostra na obra é tanto a formação da paisagem como necessariamente também os meios pelas quais ela é formada. Sob um certo aspecto o artista recupera o mesmo fascínio que o cinema, sobretudo o evento da projeção, exerceu sobre o público nos primeiros anos de existência.

Nor should we ever forget that in the earliest years of exhibition the cinema itself was an attraction. Early audiences went to exhibitions to see machines demonstrated (the newest technological wonder, following in the wake of such widely exhibited machines and marvels as X-rays or, earlier, the phonograph), rather than to view films.³¹¹ (GUNNING, 2006, p.383)

Pode-se dizer ainda mais. Para além do modo mais evidente como o artista denuncia o mecanismo da ilusão, apresentando-os no meio da sala, convém destacar como a própria lógica de funcionamento da obra, fundamentada na repetição, altera o efeito panorâmico e faz a ilusão resvalar na realidade. Como já foi destacado, a repetição de seis projetores com seis loops idênticos oferece apenas parcialmente uma imagem contínua e homogênea, tal como no panorama. As vicissitudes que cada aparelho eletromecânico está susceptível, impelem a paisagem a se reconfigurar, perdendo sua continuidade devido às defasagens entre os projetores e apresentando irregularidades fatais ao efeito de ilusão. Paradoxalmente, contudo, este movimento que forma e desforma a imagem como um panorama contínuo, ao contrário de bloquear completamente o efeito de realidade, oferta uma nova e mais complexa forma de ilusão. O espectador, ao contrário do transeunte passivo do panorama, fascinado com uma paisagem que parece real, passa a ser um agente autônomo que pode apreender a obra tanto como “real” quanto como “artificial”, relativizando a ilusão, todavia sem interdita-la por completo (WELSBY, 2008).

Tal como vejo, esta ambivalência entre ilusão e não-ilusão, entre a paisagem como realidade e como artifício, se revela como a atração da obra. Em última análise, tal atração encontra-se contraída no

311 “Não devemos também esquecer de que nos anos iniciais do cinema, a própria projeção era uma atração. Os primeiros espectadores iam para as exibições para ver máquinas serem demonstradas (a mais recente maravilha tecnológica, seguindo outras máquinas maravilhosas como o raio-x ou, anos antes, o fonógrafo), ao invés de assistirem a filmes.” (tradução nossa)

acontecimento de projeção, que forma e desforma automaticamente a paisagem. Devém dos aparelhos mecânicos, este movimento de oscilação – mas também da consciência que o apreende. Deste ponto de vista, a atração a que me refiro de *Shore Line* é exatamente esta oscilação entre a fruição da paisagem artificial, tanto quanto da artificialidade da paisagem. Por um lado atrai como prazer visual, por outro enseja uma reflexão crítica. Como uma repetição diferenciada do espectador do século XIX encantado pela grandiosidade da paisagem, o espectador do século XX, atento e ciente da artificialidade do dispositivo, oscila entre a compreensão racional da proposta do artista, do distanciamento que envolve a obra em sua apreciação materialista, mas também não deixa de fruir do espetáculo mecânico, totalmente ilusório, e assim contemplar a obra tal como uma paisagem, como sugere Peter Wollen (in WELSBY, 2011)

7.2.3. A paisagem, a praia, a margem

Até aqui parece claro que *Shore Line* repete duas coisas: o filme, no modelo do laço/*loop*, e as projeções, no modelo panorâmico. Cada uma destas instâncias coopera para a criação de um efeito de extensão tempo-espacial da obra que, assim, oferece ao espectador uma atração ambivalente. Contudo há ainda uma última coisa que se repete, coisa da qual a própria obra depende: a paisagem. A meu ver é esta imagem que, mediada pelas outras duas repetições, se mostra como a instância através da qual a ideia da repetição encontra seu ponto forte. Vejamos a seguir como esta paisagem se constrói para, em seguida, tentarmos identificar o papel que a repetição nela ocupa. Tal como gostaria de sugerir, é este ponto que organiza a experiência da obra e que permite pensá-la como uma espécie de “atração” que conjuga a repetição maquinal/artificial à repetição natural.

A paisagem

Como já foi colocado, a obra de Welsby situa-se dentro daquilo que se tornou conhecido como *filmes-paisagem*. Especialmente dominantes dentro do contexto de cinema experimental britânico durante a década de 1970, os *landscape-films* tornaram-se uma espécie de rota de fuga para artistas mais jovens, educados pela geração dos idealizadores da LFMC (PAYNE, 2015, p.98). Welsby, William Raban, Renny Croft, Mike Duckworth, David Pearce encontraram na exploração dos ambientes e sistemas naturais a oportunidade de reintroduzir o regime figurativo, abandonado e criticado pela geração posterior, dentro do programa estrutural-materialista. Orbitando ao redor do “cinema expandido”, estes artistas utilizaram a paisagem para aprofundar o diálogo entre ecologia e arte, tanto quanto entre natureza e tecnologia – e como sugere Martin Lefebvre (2006) ofereceram uma importante reflexão acerca do modo como o cinema modificou dramaticamente nossa relação com este importante gênero visual da história da arte, ou como argumenta W.J. Mitchell (2006) este curioso meio comum a todas as culturas, que sintetiza em muitos níveis a interação entre o humano e o natural, entre o artificial e o orgânico.

Landscape may be represented by painting, drawing or engraving; by photography, film and theatrical scenery; by writing, speech, and presumably even music and other sound images. Before all these secondary representations, however, landscape is itself a physical and multi-sensory medium (earth, stone, vegetation, water sky, sound and silence, light and darkness, etc.)³¹² (MITCHELL, 2006, p.14)

É inegável o fato de que a formação artística de Welsby, tanto quanto de outros colegas da LFMC em atividade nos anos 1970, certamente tenha contribuído para a utilização da paisagem como uma fórmula visual referendada não exatamente pelo cinema, mas pelas artes visuais, especialmente pela pintura. Como sabemos, a representação de cenas naturais em larga escala consolidou-se como um “gênero” somente a

312 “A paisagem pode ser representada pela pintura, desenho ou gravura; por fotografia, filme ou cenografia; por escrita, fala, e presumivelmente até música e outras imagens sonoras. Antes de todas estas representações secundárias, entretanto, a paisagem é ela mesma um meio físico e multi-sensorial (terra, rocha, vegetação, água, céu, som e silêncio, luz e escuridão, etc.)”(tradução nossa)

partir do século XVI. De forma muito resumida, é possível dizer que até o Renascimento, a paisagem era considerada como um mero pano de fundo, um cenário, um palco onde eventos míticos, históricos ou religiosos eram “narrados”³¹³. Para Mitchell (2006), ainda que os estudos contemporâneos estejam descobrindo o modo como outras culturas e épocas se aproximaram daquilo que no Ocidente conhecemos por “paisagem”, ainda parece imperioso concordar com Ernst Gombrich³¹⁴ e Kenneth Clark, e considerar que a representação de cenas naturais tornou-se um tropo visual apenas a partir do Renascimento. As grandes descobertas científicas (heliocentrismo), as transformações sociais (desenvolvimento do capitalismo, novas formas de controle sobre propriedades, mudança nas relações entre cidade e campo), as navegações e descobertas de novas terras e rotas comerciais na África, Ásia e Américas, transformaram consideravelmente a experiência do homem com o espaço, e da sociedade com o ambiente. Como expressão simbólica e como registro da mudança na percepção coletiva, as pinturas de paisagem passaram progressivamente a ocupar o espaço de retratos de reis e rainhas, cenas religiosas ou míticas, temas tornados cada vez mais irrelevantes em muitos centros europeus no cenário pós-Reforma. Para Lefebvre (2006;2011) este contexto onde florescia sob diferentes formas o humanismo, permitiu a emergência das primeiras pinturas de paisagem, ou melhor, a conquista de sua autonomia

The first autonomous landscape paintings in Europe were produced during the sixteenth and seventeenth centuries at the hands of artists such as El Greco, Joachim Patinir, Albrecht Altdorfer, Annibale Carracci, Jan Joseph van Goyen, Jacob von Ruisdael, and Claude Lorrain.³¹⁵ (LEFEBVRE,2006,p. xiii)

Como argumenta Lefebvre, estes fatos da história da arte permitem destacar a paisagem como uma construção essencialmente cultural, da qual dependem diferentes pressupostos ideológicos³¹⁶, mas também da qual dependem diversas convenções artísticas. O teórico destaca que, para além de tematizar a natureza, o que as paisagens permitiram (e ainda permitem) é sobretudo deixar ver um “modo de ver” – daí que Mitchell suspeite que a paisagem seja, antes de um gênero, um meio (*medium*). A forma da paisagem é a forma de um olhar, um modo de ver, o qual requer condições e estratégias bastante precisas. Como atividade cultural essencialmente humana, este modo de ver certamente muda e acompanha as

313 Resgato aqui aquela divisão feita por Svetlana Alpers entre a pintura narrativa e descritiva discutida no capítulo 3. Para Alpers (1999) a pintura desenvolvida no Norte da Europa, durante o século XVII, afastou-se gradualmente da pintura do Sul, substituindo o modelo narrativo pelo modelo descritivo, ou seja, distanciou-se da representação de cenas de batalhas, milagres, coroações, para a descrição de cenas domésticas, cotidianas, e também rurais. A paisagem, por exemplo, poderia estar associada a este modelo descritivo.

314 Mitchell (2006, p.8-15) elenca os ensaios destes dois historiadores da arte como fundamentais para a discussão sobre a paisagem. Ainda que discorde de termos e linhas seguidas por estes autores, Mitchell compreende estes ensaios como pontos de partida imprescindíveis para o estudo da paisagem na arte a partir de uma perspectiva contemporânea.

315 “As primeiras pinturas de paisagens autônomas na Europa foram produzidas durante os séculos dezesseis e dezessete pelas mãos de artistas como El Greco, Joachim Patinir, Albrecht Altdorfer, Annibale Carracci, Jan Joseph van Goyen, Jacob von Ruisdael, and Claude Lorrain” (tradução nossa)

316 O mais elementar deles poderia ser, como bem destaca Simon Schama (1996, p.26), o mito da identidade nacional – a qual perderia muito de seu “fascínio feroz sem a mística de uma tradição paisagística particular: sua topografia mapeada, elaborada e enriquecida como terra natal”.

transformações sob as quais diferentes sociedades e comunidades passam, indicando, como sugere Schama (1996, p.34), o modo como se organizam e se relacionam com a natureza. Uma visão mais crítica da paisagem empreendida pela geografia³¹⁷, argumentaria que estes modos de ver associados à produção e contemplação da paisagem, são fortemente informados por diferentes premissas ideológicas – razão pela qual é difícil dissociar a produção da “visão panorâmica” consagrada pelas pinturas de paisagem do século XVII e XVIII de táticas militares, ou do desenvolvimento de técnicas agrícolas, ou mesmo da demarcação de propriedades fundiárias.

Sobretudo na transição do século XVIII para o XIX, onde os efeitos da revolução industrial tornaram-se cada vez mais visíveis com a ampliação dos centros urbanos, a paisagem atingiu sua máxima autonomia e com ela a máxima reificação do mundo natural, passando a ser comumente associada ao Romantismo e consequentemente à uma concepção idealista, muitas vezes idílica, da “natureza”. Esta tradição pode ser aquela que permaneceu aderida ao senso comum da “paisagem” no presente, ou seja, paisagem como representação visual de uma cena natural idealizada, imaginada ou fantasiada – modelo assimilado e tornado famoso, por exemplo, pelas paisagens de Caspar David Friedrich.

A contraposição a este modelo romântico da natureza ao qual a paisagem como representação pictórica esteve associada, foi sendo progressivamente questionada e redirecionada por novos modos de ver e fazer imagens. Pense-se na produção de Claude Monet ou Paul Cézanne. Suas paisagens são não apenas a contestação do modelo estético romântico, empregando um renovado modo de ver, mas também a assimilação de novos modos de se relacionar com a natureza. Pode-se pensar que um passo além nesta mesma direção foi dado por artistas durante os longos anos 1960. Ainda que cativados por questionamentos bastante diferentes dos impressionistas, os artistas vinculados àquilo que tornou-se conhecido por *land art* redirecionaram a ideia da paisagem a partir de uma postura radicalmente crítica da produção e circulação da arte. As obras de artistas como Walter de Maria, Michael Heizer, Robert Smithson, Nancy Holt no contexto norte-americano, e Richard Long e Andy Goldsworthy, no contexto britânico, ampliaram o conceito de paisagem e da utilização do mundo natural como matéria-prima para a produção de arte. Utilizando práticas e matérias não convencionais para a criação de obras *site-specific*, estes artistas expandiram o campo de exibição e circulação de arte, produzindo espécies de “antipaisagens”. Para Simon Schama, são obras que revelam uma postura oposta àquela racionalista e idealista da natureza, tanto quanto uma atividade menos “autoral” do artista, cuja intervenção “se reduz à marca mínima e mais fugaz sobre a terra” (SCHAMA, 1996, p.22-23)

Não parece abusivo conectar a poética destes últimos artistas àquela desenvolvida no contexto do cinema experimental. Os *landscape films*, ao lado da *land art*, parecem comungar da ampliação dos meios e

317 Esta é a perspectiva desenvolvida por Denis Cosgrove (1996), geógrafo que sintetiza as conquistas da “nova geografia” – campo de estudos que integra a geografia com estudos culturais de caráter mais geral, fortemente amparados na iconologia. Seus estudos sobre a paisagem são esclarecedores sobre o modo como, ao longo dos séculos, este tipo de representação visual constituiu-se acima de tudo como um modo de apropriação do espaço – e é notável que a autonomia da paisagem tenha sido conquistada em paralelo à consolidação dos novos Estados europeus, nas mãos de uma burguesia urbana crescente. Para o geógrafo a paisagem não deve ser confundida com o mundo que vemos. Trata-se de uma construção e uma composição deste mundo (COSGROVE, 1996, p.46)

métodos de representação do mundo natural, enfatizando a posição marginal ou passiva que o homem ocupa neste meio. Tal como vejo, se não do ponto de vista formal, há uma considerável ressonância entre as obras de Goldsworthy e Welsby no modo como se debruçam sobre eventos ou elementos do mundo natural, oferecendo ao espectador a possibilidade de contemplar menos o traço do artista e mais o comportamento destes elementos no ambiente. A adesão a este mundo implica, necessariamente, a assimilação da transformação, da imprevisibilidade, da impermanência, desgaste e decomposição – razão pela qual a paisagem que oferecem é menos um modo de ver estável, organizado artificial e racionalmente, e mais um modo de contemplar instável, arranjado natural e irregularmente.

Como já dito, é bastante possível que Welsby estivesse atento a todo este desenvolvimento da paisagem no âmbito da história da arte, e de que também estivesse ciente da direção que os artistas da *land art* tomavam no início dos anos 1970. Mas é importante também destacar que, em seu caso, a relação com a paisagem foi mediada pela tecnologia do cinema – motivo pelo qual se faz necessário entender um pouco como cinema e paisagem se desenvolveram até a produção de *Shore Line*.

Paisagem e cinema

É verdade que a associação entre paisagem e cinema, até aqui, obedeceu uma tendenciosa apreciação a partir do cinema experimental – e é inegável que se existe uma tradição de feitura de filmes comprometida com a paisagem, ela é a do cinema experimental que reúne, além de Raban e Welsby, uma variada seleção de artistas-cineastas como John Woodman, David Rimmer, Jack Chambers, Jim Anderson, James Benning, Heinz Emigholz, etc. A associação entre cinema experimental e paisagem não parece uma mera contingência arbitrária, nem a predileção pessoal dos artistas, mas senão à natureza a-narrativa deste “meio” visual, ou ainda, do modo como se constrói e se frui este tipo de olhar.

Ainda que seja esteja regularmente presente no cinema clássico, narrativo, industrial, etc., a paisagem (conforme o modelo autônomo já delimitado) parece sempre aparecer como um espaço de interdição narrativa. Pense-se no modo como as paisagens são utilizadas nestes filmes – destaque aqui apenas dois modos. O primeiro é aquele que, como o modelo pictórico pré-renascimento, relega a paisagem ao status de “pano de fundo”, cenário contra o qual ações e eventos da narrativa se desenrolam. Neste sentido, não é raro vê-las utilizadas como demarcadores afetivos da estória contada, podendo simbolizar estados emocionais dos personagens, ou contextualizar a magnitude de suas ações num tempo-espaço. Em última análise aparentam ser modulações da tradição visual romântica – pense-se naquelas cenas que, sob uma poderosa trilha sonora, apresentam-se as paisagens exóticas dos filmes de aventura, as paisagens sinistras dos filmes de guerra, as paisagens monumentais dos épicos, as paisagens enigmáticas das ficções científicas, as paisagens insólitas dos *westerns*, etc.

Indeed, in mainstream cinema, natural or exterior spaces tend to function as setting rather than landscape in the vast majority of cases. It is the place where something

happens, where something takes place and unfolds. This holds for John Ford's Westerns as much as for the mountain films starring Leni Riefenstahl.³¹⁸ (LEFEBVRE, 2006, p.24)

O segundo modo, é a função que estas paisagens ocupam no fluxo da narrativa. Se não são pano de fundo, *parergon* de um tema desenvolvido na trama fílmica, são via de regra apresentadas como transições, interlúdios, momentos em que a narração/estória necessita de uma pausa, um “respiro”, um intervalo para ser assimilada, e então retomada. Para Lefebvre (2011, p. 65), a utilização de paisagens no contexto do cinema narrativo sempre são arriscadas, uma vez que permitem com que o tempo-espaço do filme se abra para a contemplação, “escapando à engrenagem da narrativa, como um tipo de desvio à marcha sempre definida e progressiva da estória narrada”. Isso leva a crer que, a depender da duração, a paisagem pode perder seu status de intervalo, para tornar-se um elemento de distração da estória, concorrendo contra o avanço do drama.

Este juízo que articula a paisagem à interdição narrativa, à distração e contemplação, além de reforçar o que já foi discutido sobre o processo de sua autonomia como gênero pictórico, também aponta para as formulações de Sergei Eisenstein (1987) sobre o tema. Para o teórico-artista soviético, a paisagem era decididamente uma espécie de núcleo de resistência à força da narrativa, “o elemento mais livre do cinema, o menos sobrecarregado com as tarefas servis, narrativas”. Esta qualidade a-narrativa da paisagem Eisenstein interpretou em analogia à música – para ele as cenas panorâmicas da natureza deveriam ser utilizadas observando suas qualidades musicais, ou seja, sua capacidade de produzir zonas (atmosferas, climas, regiões indefinidas) de produção de afecção, coisa que a linguagem verbal, segundo ele, seria incapaz de fazer. As paisagens, como a música, detêm a capacidade de expressar o inefável – diz Eisenstein, amparado por Schönberg e Saint-Saëns. Daí o uso das paisagens como forma de afetar emocionalmente o espectador, especialmente no cinema atento às especificidades do meio e de sua potência revolucionária como nova arte – Eisenstein cita o próprio cinema soviético dos anos 1920, e também o cinema da vanguarda francesa. A produção de uma “música para os olhos”, em seu entender, servia-se muito bem das cenas e de elementos naturais, muito similarmente à maneira pela qual as pinturas de paisagem haviam feito. Mas o teórico-cineasta não referenda seu elogio à paisagem àquela tradição pictórica do Ocidente que vimos acima. Para ele a paisagem tal como utilizada nos filmes deveria estar muito mais relacionada às paisagens produzidas no Oriente. As pinturas e gravuras dos chineses e japoneses, panorâmicas por excelência, ofereciam um modelo útil pelo modo como encadeiam paisagens, horizontalmente, concentradas nas qualidades sensuais dos elementos da natureza, produzindo uma “musicalidade” visual através de cenas naturais que iam para muito além da função informativa utilizada pelos filmes convencionais, narrativos. Em resumo, para Eisenstein cumpria ao cinema celebrar esta qualidade autônoma, independente da paisagem,

318 “De fato, no cinema de massa, espaços abertos ou naturais tendem a funcionar como um cenário mais do que uma paisagem na maioria das vezes. É o lugar onde alguma coisa acontece, onde alguma coisa aparece e se desenvolve. Isso vale para os *westerns* de John Ford tanto quanto para os filmes de montanha de Leni Riefenstahl.” (tradução nossa)

e não tratá-la sob a lógica do “cartão-postal” que, segundo ele, não tinha outra função senão a de localizar geograficamente um determinado enredo (ibid, p.285-289).

Para Lefebvre (2006, p.xvii) esta qualificação a-narrativa empreendida por Eisenstein no contexto do cinema, deveria ser compreendida dentro do quadro geral de sua produção teórica, ou seja, deveria assimilar outros conceitos que exploram a interdição da narrativa. O mais curioso deles, possivelmente, seria aquela da “atração”. A utilização eisensteiniana da paisagem, para Lefebvre, poderia estar intimamente relacionada com aquilo que o teórico-cineasta definira como sendo uma das principais forças revolucionárias do cinema (e das outras artes, é verdade): a atração. Como sabemos, este conceito fora recuperado por Tom Gunning (2006) afim de afirmar modos alternativos de exibição de filmes durante o primeiro cinema, destacando o aspecto espetacular das primeiras projeções e relativizando, conseqüentemente, a força narrativa dos filmes em sua fase inicial. Para Gunning, o conceito de Eisenstein era promissor porquanto reafirmava a formação do espectador do cinema em paralelo com outras atrações e modalidades de entretenimento endereçadas a um novo tipo de estímulo sensorial, capaz de produzir grandes efeitos psicológicos e emocionais:

Atração (do ponto de vista teatral) é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final. (EISENSTEIN, 2003, p. 187)

Ora, não parece arriscado concordar com Lefebvre, assumindo que as paisagens do cinema podem ser melhor compreendidas dentro do regime de atrações. Esta associação não se apresenta apenas no cinema dos soviéticos, nem no experimental, mas também encontra ressonância na produção do primeiro cinema. Tome-se como exemplo a grande quantidade de filmes que trazem no título a referência ao tema da paisagem, tanto quanto acenam para a utilização do modelo panorâmico de representação. O estudo realizado por Costa (2005) demonstra que as paisagens e panorâmicas foram, até os anos 1906-07, um tipo de filme bastante comum, registradas por cinegrafistas-viajantes em todos os cantos do mundo. Neste sentido, a paisagem cinematográfica como atração, deriva daquele sistema de representação e exibição que vinha mobilizando, desde a metade do século XIX, uma massa significativa de espectadores para dentro dos panoramas. Estes espetáculos, como vimos, afirmavam a qualidade independente e autônoma da paisagem oferecendo um espetáculo “puramente visual”, ou ainda, uma atração cujo objetivo central era impressionar, fascinar, encantar.

O que avalio é que o salto dos panoramas e do primeiro cinema aos *landscape films* não apresenta grandes riscos. Sob uma forma bastante peculiar de recuperação da paisagem como atração, artistas-cineastas como Welsby exploraram o registro do mundo natural, todavia atualizando o significado deste “gênero” pictórico no campo do cinema. Certamente manteve-se a autonomia da paisagem e da sua aversão

narrativa, e com isso suas qualidades essencialmente “sensuais” às quais Eisenstein se referiu. Todavia, obras como *Shore Line* parecem situar a paisagem no século XX como uma construção essencialmente cultural, viabilizada por meios técnicos de representação, . Como tais, são explorações dos modos de ver a natureza, mediados tecnologicamente, que em última análise sintetizam modos de se relacionar com o tempo-espaço. É verdade que não se trata da mesma natureza idealizada e representada pelos românticos, mas um mundo instável e complexo onde as mudanças, as imperfeições, as imprevisibilidades e transformações ocupam um lugar de destaque.

A meu ver, *Shore Line* pode ser encarado como uma espécie de apresentação do processo de construção do modo de ver, paisagístico, modelado pela forma panorâmica, enfatizando seu caráter essencialmente cultural e, portanto, artificial, irreal, ilusório. O dispositivo do cinema, como a tecnologia em questão, é o meio onde esta construção torna-se experimentável, visível. Através da repetição espacial, vemos como a paisagem panorâmica é artificialmente construída, e pela repetição temporal, experimenta-se como a sua duração é também artificialmente definida. O resultado, como já dito, é a produção de uma paisagem artificial que, volta e meia, parece ser “real”, evocando o modelo do panorama. Tal como vejo, é esta ambivalência a atração da obra - aquilo que impele o espectador a experimentá-la como um espetáculo que ao mesmo tempo que seduz, mas que também permite perceber como esta sedução é construída. Neste sentido, trata-se de uma boa problematização da própria ideia de paisagem – construção cultural que enseja tanto a contemplação do mundo natural, quanto a contemplação do modo de ver e construir a ideia de natureza. Este modo de ver, como já discutido, é aquele modificado e mediado pela repetição, tanto espacial quanto temporal.

After four centuries of development, landscape today constitutes a cultural habit and a sensibility revealing itself not only in our capacity to see real landscapes in situ, but also in our capacity to bring a “landscaping gaze” to bear on images that do not immediately derive from the genre³¹⁹ (LEFEBVRE, 2007, p.48)

A praia e a margem

Disse que a paisagem é a imagem que Welsby oferece para que a experiência da repetição seja encaminhada. Contudo, não se trata da apresentação de qualquer paisagem. Tal como gostaria de sugerir, Welsby explora através dos mecanismos de repetição do aparelho cinematográfico, em especial a projeção, uma paisagem onde a repetição é fundante – a paisagem da praia. É esta a imagem que o artista escolhe para construir como panorama, estendendo de maneira evidentemente artificial suas dimensões no tempo e no espaço através das repetições.

319 “Após quatro séculos de desenvolvimento, a paisagem hoje constitui um hábito cultural e uma sensibilidade que se revela não apenas em nossa capacidade de ver paisagens reais *in situ*, mas também em nossa capacidade de trazer um “olhar de paisagem” aplicável a imagens que não necessariamente derivam do mesmo gênero.” (tradução nossa)

Não é preciso muito para entender que há na escolha deste conteúdo visual uma evidente alusão à repetição tal como operada na natureza. A praia é a paisagem ideal para observar o comportamento das marés. A formação e deformação de ondas é, visual e sonoramente, apreendida nesta região privilegiada, onde a terra cede espaço à água – ao menos superficialmente. É da praia onde podemos afirmar que o comportamento do oceano, de formação e deformação das ondas, é essencialmente repetitivo, cíclico, ininterrupto. Esta é uma das “atrações” da praia, e este é o espetáculo que, a meu ver, é explorado por Welsby. Não há grandes desenvolvimentos na formação e quebra das ondas na areia – tão somente a sua regularidade que, a depender do estado de espírito do observador, pode ser tanto irritante, quanto inquietante ou confortante. Esta experiência é conduzida, como vimos, a partir de dois procedimentos essenciais na construção da paisagem: a extensão temporal e a extensão espacial.

No que tange à repetição temporal, é possível dizer que a adesão ao modelo do ciclo garante que a experiência da repetição natural, da praia, seja bem conduzida. Os *loops* conquistam a regularidade e estabilidade quase estática que a paisagem da praia contém – são expedientes técnicos de repetição que simulam a duração indefinida da praia. Evidentemente são procedimentos muito particulares dos sistemas de produção e reprodução técnicos, e portanto ofertam a produção de uma duração completamente nova dentro do campo da arte. Todavia, a despeito deste carácter essencialmente técnico, a duração ensejada pelos *loops* assemelha-se àquela do mar, que repete indefinida e incessantemente os mesmos acontecimentos. Claro que a avaliação da praia como uma repetição do mesmo, como no *loop*, parte de uma perspectiva subjetiva – é nossa percepção, como ensina Deleuze (1988, p.49-50), que vê ou não vê repetição onde há diferença, ou que vê diferença onde há repetição. Obra ou não do “espírito” (da mente, da consciência) a apreensão da paisagem da praia, é apresentada por Welsby à luz da repetição duradoura materializada pelo *loop*. Esta repetição amplia a duração da obra, torna-a indefinida ao sabor do espectador, do galerista ou da rede elétrica, simulando o que acontece também na praia, no “mundo real”.

No que diz respeito à repetição espacial, cumpre dizer que a repetição das projeções, lado a lado, também favorecem uma apreciação estável da paisagem da praia. Em última análise, Welsby cria uma ilusão panorâmica ao alinhar as projeções e, nelas, a linha do horizonte. Do ponto de vista visual, o horizonte é uma das principais “atrações” da praia como paisagem, e Welsby parece deixar claro com a repetição das projeções. Trata-se de uma paisagem facilmente repetível - a regularidade do horizonte e a ausência de saliências e diferenças na linha aparentemente reta que divisa o céu da água (afinal o mar não tem relevo), enseja a sua repetição indefinida. A praia, neste sentido, poderia ser considerada o espaço privilegiado do modo de ver panorâmico. O modelo cíclico e infinito do tempo, associado ao comportamento do mar, encontra o modelo infinito do horizonte – a praia é então simulada como imagem da repetição *in natura*.

Note-se que tanto espacial quanto temporalmente, a repetição utilizada por Welsby funciona predominantemente segundo a lógica da continuidade – os loops são duração ininterrupta, as projeções lado a lado são, horizonte ininterrupto. A seleção da praia, neste sentido, não parece nem de longe uma escolha arbitrária. Trata-se de um espaço, uma paisagem, privilegiada da repetição e, outrossim, da continuidade.

Esta relação entre paisagem, praia, repetição e cinema não parece novidade. Como esclarece Charles Musser (1990, p.118) cenas como as da paisagem da praia eram extremamente comuns nos primeiros experimentos de Edison com o vitascópio que, como sabemos, adotava o modelo de exibição repetitivo, baseado em pequenos *loops*. Para o pesquisador, a escolha de cenas como as paisagens da praia, tanto quanto a de dançarinas e outras ações repetitivas, tinha como objetivo minimizar tanto quanto possível a impressão disruptiva que a junção de uma ponta a outra do celulóide causava. Por se tratarem de cenas onde a repetição é fundante, a emenda do início e fim da ação tornava-se menos aparente e, tal como nos discos de fenacístoscópios, oferecia a ilusão de um espetáculo visual cíclico, contínuo, ininterrupto e repetitivo (DULAC e GAUDREAULT, 2006, p.137) .

Contudo, a paisagem apresentada por Welsby não poderia ser reduzida a afirmação da coesão e homogeneidade pela repetição. Ao contrário dos panoramas, *Shore Line* admite a descontinuidade e a irregularidade – é nisso que sugere um novo tipo de contemplação da imagem como atração. Como vimos, no transcorrer da obra-instalação nota-se que a defasagem das projeções repetidas acaba por desestabilizar a imagem da praia e revelar, em última instância, o artifício da paisagem como construção técnica, maquinal, cultural. Como sugere o próprio artista, não há a preocupação de sustentar uma imagem homogênea, mas fomentar através da repetição o artifício da construção da paisagem (WELSBY, 2016). A praia, neste sentido, pode ser tomada como um modelo topológico da impermanência, da transitoriedade moduladas organizadas e modeladas pela repetição, modelo que é metaforizado pelo aparato de projeção, espacial e temporalmente.

Como o próprio título da obra diz – linha da praia, orla - a paisagem que Welsby repete é aquela da praia como zona de instabilidade e perpétua mudança, repetição. Naturalmente a linha que divisa a o mar da praia não é fixa, mas movente, mutante. É a repetição de sua transformação que se materializa no dispositivo arquitetado por Welsby, sobre o qual exerce pouco ou nenhum controle. Abre-se, neste sentido, para o espectador a possibilidade de contemplar a paisagem artificial em sua oscilante relação entre continuidade e descontinuidade, entre regularidade e irregularidade, entre diferença e repetição. O que fica claro, a menos a mim, é o vínculo íntimo que o maquinário do cinema detém com esse tipo de relação e, por extensão, com o meio natural. Ao espectador é oferecida a possibilidade de circular, investigar e contemplar esta imagem, este tempo-espço, afirmando o cinema, tanto quanto a praia, como um “não lugar” – seguindo aquilo que Michel Foucault, em referência ao cinema tanto quanto à praia, chamou de “heterotopia” (FOUCAULT, 2013, p.413-415).

Capítulo 8 – Obsessiva Forma

Até aqui espero ter ficado relativamente claro aquilo que se repete nos filmes de Snow, Gidal, Conrad, Drummond e Welsby. Note-se que são fundamentalmente componentes materiais e concretos do dispositivo, ou foi essa a maneira que guiei a investigação, a fim de sublinhar o fato de que a repetição explorada nesses filmes é predominantemente sintática. A utilização repetida de um mesmo movimento de câmera, dos mesmos planos, dos mesmos fotogramas, das mesmas cópias ou das mesmas projeções denunciam o aspecto formalista que este tipo de filme empregou, duplicando e ecoando procedimentos semelhantes de repetição em outros campos da arte – como já vimos nos capítulos 1 e 2.

Por outro lado, tal como espero ter demonstrado, ao repetir sintaticamente, os filmes acabam também desdobrando um efeito secundário – a repetição semântica. A repetição das especificidades do cinema (película, câmera móvel, fotograma, película, projeção, etc.), parece resultar numa experiência que coloca os meios de produção do filme e as condições de apreciação como o “assunto” a ser explorado, investigado ou debatido. Neste sentido, as tais especificidades do cinema são tomadas como o “conteúdo” dos filmes e portanto, são repetições que denotam uma certa carga metalinguística nos filmes, nos termos de Roman Jakobson (2010, p. 34-36) apresentando como “tema” os meios e processos técnicos empregados para construí-lo, desenvolvendo um tipo de discurso que permite entrever a trajetória da sua própria construção.

É bem verdade que embora haja este efeito secundário que torna os filmes exercícios de metalinguagem, autoreferentes, como uma espécie de desdobramento daquilo que Hollis Frampton vislumbrou acerca do “metacinema” (WOLLEN, 1982, p.102-103), a força da repetição neste cinema encontra-se fundamentada na sintaxe que, por sua vez, devém das potencialidades inscritas nos aparelhos, ou seja, nos mecanismos específicos do cinema. Como vimos, estes filmes estão associados a um certo movimento que visou, dentre outras coisas, sublinhar as especificidades do meio ainda que ambicionando ampliar as possibilidades da imagem em movimento, dando razão àquele duplo movimento de contração e expansão sugerido por Walley (2020). Imersos num contexto onde outros campos da arte também contraíam e expandiam suas práticas em busca das especificidades dos meios, estes artistas-cineastas em última análise também associaram-se àquele modelo materialista, encontrando na exploração da concretude dos meios e processos um campo promissor de experimentação. Tal como gostaria de sugerir, foi a partir deste modelo de exploração que os artistas acabaram produzindo obras guiadas pelo expediente da repetição, ou seja, não a repetição idealizada, elaborada conceitualmente, *a priori*, mas como um expediente inscrito nos meios envolvidos na construção de filmes. O depoimento de Michael Snow deixa claro, de maneira indireta, esta perspectiva que visa pensar e criar *a partir* das coisas, colocando os conceitos e modelos teóricos, ainda que interessantes e virtualmente válidos, sempre em segundo plano. Como atesta o artista, nesta perspectiva, o que sempre interessa mais é o que o meio e, conseqüentemente, o que a obra sugere.

When I'm talking about my films it sometimes worries me that I give the impression that they're just a kind of documentation of a thesis. They're not. They're experiences: real experiences, even if they are representational. The structure is obviously important, and one describes it because it's more easily describable than other aspects; but the shape, with all the other elements, adds up to something which can't be said verbally and that's why the work is, why it exists. There are a lot of quite complex things going on, some of which develop from setting the idea in motion. The idea is one thing, the result another.³²⁰ (SNOW, 1994, p.58)

8.1 Aparelhos, técnica e repetição

Como vimos, foi a partir da concentração nos aspectos técnicos de realização que em alguma medida Snow, Gidal, Conrad, Drummond e Welsby realizaram suas experiências. O relacionamento estabelecido com os aparelhos, portanto, parece caracterizá-los como peças centrais na produção das obras e conseqüentemente das poéticas desenvolvidas pelos artistas. Dito de outro modo, tais filmes levam a crer na criação de obras fundamentalmente a partir das possibilidades inscritas nos aspectos técnicos do dispositivo, dentre as quais destaca-se uma em particular: a repetição. Como gostaria de sugerir, uma das razões pelas quais os artistas aderiram à repetição foi justamente o fato deste expediente estar estruturalmente inscrito nos mecanismos e aparelhos que compõem o cinema - como se convidassem, ofertassem, ou determinassem ações e decisões dos criadores baseadas fundamentalmente na repetição.

Deve-se notar que é bastante delicado ou arriscado discutir sobre o grau de influência que meios ou processos técnicos exercem na criação das obras - especialmente num meio como o cinema. Não parece promissor discutir a longa problemática tradição responsável por dividir *poiesis* e *tekhné*, mas também é pouco possível dissociar este tema dentro do campo do cinema estrutural, especialmente no âmbito dos "filmes estruturais". O próprio Le Grice (2002, p. 243) alertou para o fato de que as discussões em torno do "cinema estrutural/materialista" correram por muitas vezes o risco de desembocar num certo tecnicismo, estabelecendo relações (como julgava ter feito o mau marxismo) de determinação da técnica sobre a estética. Para o artista/teórico esta polêmica discussão só poderia ser melhor conduzida à luz da contextualização histórica, a fim de avaliar as circunstâncias concretas, que acompanharam o desenvolvimento desta ou daquela estética.

Tal exercício de contextualização é o que esta pesquisa tem tentado permanentemente fazer até aqui, na expectativa de contemplar as condições históricas nas quais a poética da repetição foi desenvolvida. Neste sentido, é impossível dissociar a disponibilidade de equipamentos semi-profissionais ou amadores da criação dos filmes de Snow, Conrad, Welsby, Gidal, etc. Em todos estes casos, a possibilidade de acessar determinados equipamentos (câmera, tripés, impressora óptica, mesa de montagem, etc.) a um baixo custo

320 "Quando estou falando sobre meus filmes, às vezes me preocupa que eu dê a impressão de que eles são apenas a documentação de uma tese. Eles não são isso. São experiências: experiências reais, mesmo se são representativos. A estrutura é obviamente importante, e se descreve ela porque é mais facilmente descritível do que outros aspectos; mas a forma, com todos os outros elementos, adiciona alguma coisa que não pode ser dita verbalmente e é isso que a obra é, por isso que existe. Existem muitas coisas complexas rolando, algumas que se desenvolvem na medida em que a idéia é colocada em movimento. A ideia é uma coisa, o resultado outra." (tradução nossa)

proporcionou aos artistas a experimentação com estas ferramentas a partir de um modelo não institucional e não convencional, distorcendo, ampliando, restringindo, intensificando ou redirecionando suas capacidades e possibilidades, e conseqüentemente construindo um diálogo especial entre homem e máquina. Como fruto deste diálogo, desta interação e negociação, os expedientes repetitivos parecem ter emergido e definido as obras discutidas, caracterizando o espírito daquela “estética da repetição” resumida no capítulo 2. Tal como gostaria de destacar, embora a promoção deste diálogo tenha sido certamente conduzida pelos artistas, é preciso notar que, especificamente no caso da repetição, o peso das condições e possibilidades técnicas das ferramentas foi determinante na criação das obras. Mais do que isso, é possível que a própria repetitividade tenha sido, senão determinada, mas certamente sugerida pelos aparelhos.

Esta hipótese – a da repetitividade estar inscrita nos aparelhos e ser sugerida aos artistas no processo de criação das obras – não parece abusiva se bem avaliada. Tomemos como pano de fundo o conceito de *affordance* desenvolvido de maneira bastante original por James J. Gibson (2015, p. 122-135). Para o psicólogo norte-americano, os objetos, as técnicas ou, de maneira mais ampla, os “meios” oferecem ao sujeito finitas possibilidades de existência, de comportamento, de ação. As ofertas, ainda que incontáveis tendo em vista o modo variado pelo qual o sujeito adere ou não a elas, são determinadas fundamentalmente a partir da constituição material do meio, técnica, suporte, objeto, etc.

*The affordances of the environment are what it offers the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill. The verb to afford is found in the dictionary, but the noun affordance is not. I have made it up. I mean by it something that refers to both the environment and the animal in a way that no existing term does.*³²¹ (GIBSON. 2015, p.119)

Assim, considerar um comportamento, ação ou hábito, é também necessariamente considerar as condições materiais e concretas do meio envolvido. O psicólogo esclarece sua teoria utilizando as atividades e meios mais básicos que organizam a atividade humana: a superfície da Terra, por exemplo, oferece a determinados seres que nela habitam o deslocamento. A mobilidade, neste sentido, é uma espécie de consequência da natureza rígida, estável, e relativamente plana da Terra, que possibilita o equilíbrio e o atrito necessários para quaisquer deslocamentos de seres ou objetos, sujeitos à ação da gravidade. O ar oferece ao homem a possibilidade de inalar e exalar, de respirar – porque sua substância é menos densa do que os meios sólidos e líquidos, susceptível portanto a um movimento fluido como o da respiração. Cada meio e cada tipo de substância oferece (comporta, possibilita?) um determinado comportamento, mais ou menos adequado. É preciso dizer que Gibson desenvolveu este conceito no âmbito de sua teoria da percepção, sugerindo que aquilo que nós percebemos das coisas não são suas qualidades, mas primeiramente o que elas oferecem. Percepção e intencionalidade nascem irmanadas, e é difícil separá-las

321 “As *affordances* do ambiente são aquilo que se oferece ao animal, o que provê ou oferece, para o bem ou para o mal. O verbo *to afford* pode ser encontrado no dicionário, mas o substantivo *affordance* não pode. Eu inventei. Eu quero dizer com ele alguma coisa que se refere ao mesmo tempo ao ambiente e ao animal, de uma maneira que nenhum outro termo existente o faz.” (tradução nossa)

adequadamente, tanto quanto é difícil separar a percepção das “ofertas” do meio, ou seja, da materialidade do que é percebido.

A transposição das *affordances* para o campo das artes, parece bastante promissor, sobretudo quando diante de obras que estão baseadas ou concentradas nas especificidades técnicas e materiais dos meios envolvidos em sua construção/composição, como é o caso dos “filmes estruturais”. Como sugere Ann-Sophie Lehmann (2015), este tipo de abordagem tem sido fundamental para o aprofundamento da discussão sobre a relevância da materialidade na criação de arte³²², reaproximando *poiesis* e *tekhné* e afirmando ambas como demonstrações de produção de conhecimento, nutrindo a ideia da confluência entre o “saber fazer” e as ofertas de um dado meio concreto. Nesta perspectiva, o meio material é compreendido não apenas como uma matéria-prima que pode ser transformada à vontade do artista, manipulada conforme seus desejos e intenções; mas principalmente é lida como um meio que estabelece uma relação necessariamente tensa e conflituosa com o criador, seja oferecendo-lhe determinadas possibilidades, seja interditando determinadas intenções.

Seguindo este caminho, poderíamos imaginar que a repetição não esteve previamente programada por Gidal ou Snow, ou arquitetada por Welsby ou Drummond - mas inscrita nos aparelhos que constituem o dispositivo. Coube a estes artistas perceber as ofertas do meio e em seguida assimilar e trabalhar com elas - suas criações são a produção deste trabalho, de assimilação das ofertas do meio. Mais especificamente no caso em questão, perceber a repetição e trabalhar *a partir* dela. Note-se que em quase todos os filmes analisados, a sugestão da repetição deveio fundamentalmente dos aparelhos e ferramentas utilizados. A anedota de Gidal, que resolveu exibir duas vezes o mesmo filme porque haviam sido impressos num mesmo rolo; o depoimento de Snow, que vislumbrou exagerar a possibilidade dos movimentos de câmera num tripé; ou ainda o testemunho de Conrad comprovando a “gênese” de sua obra a partir do fascínio por lâmpadas estroboscópicas, indicam o modo como estes artistas foram levados a criar obras repetitivas a partir da repetitividade inscrita nos objetos. Tal como acredito, a assimilação de uma *affordance* em particular, a repetitividade, traduziu-se em obras repetitivas. Este gesto, este trabalho, para além de outras coisas, acabou revelando não a genialidade do artista, mas a inscrição da repetição no dispositivo do cinema, ou melhor, o modo como seus aparelhos estão organizados segundo uma lógica de repetição. Daí a ideia de que tais filmes não são apenas exercícios formalistas do cinema experimental, mas obras que iluminam uma tendência mais geral do dispositivo, a saber, a de repetir. Esta tendência encontra-se diluída nos aparelhos e materiais que constituem o dispositivo, e como já assinalado, os filmes analisados são demonstrações disso, isolando e explorando tais materiais e aparelhos de maneira precisa e original, às vezes excessiva, às vezes econômica.

322 Pense-se no desenvolvimento da “arqueologia das mídias”. A concentração nos aspectos técnicos desta “disciplina indisciplinada” tem enfatizado o modelo materialista como uma importante estratégia na pesquisa da invenção de novas tecnologias aplicadas à arte, orientando desde MacLuhan (1977)

8.1.1 A câmera, o tripé e a cabeça móvel

No caso de Snow, a repetição dos movimentos panorâmicos de câmera parece iluminar a capacidade de mobilização vertical e horizontal sob um eixo fixo oferecida pelo tripé e pela cabeça rotatória. Estes objetos oferecem ao sujeito a possibilidade não apenas da estabilidade do registro pró-filmico, mas também a mobilização vertical ou horizontal executada manualmente através do braço mecânico acoplado à cabeça do tripé. A possibilidade deste movimento não é singular, mas múltipla – ou seja, a quantidade e qualidade dos movimentos é de alguma maneira definida tão somente pelo sujeito que manipula o instrumento. Curiosamente, a atitude de Snow foi a de investigar esta possibilidade de mobilização, repetindo insistentemente sob variadas velocidades os mesmos movimentos. Ao fazê-lo, tal como creio, assinalou as possibilidades expressivas da câmera e, por extensão, de suas próteses – em especial do tripé e da cabeça móvel, rotativa. Lembre-se que um dos principais anseios do artista naquele período, era extrair o “potencial expressivo da própria câmera” (SNOW, 1994, p. 53) como havia feito em seus outros filmes. Diferentemente de *Wavelength* e de *La Région Centrale*, todavia, o caso de ←--→ revela menos as possibilidades oferecidas pelo sistema óptico da câmera, e mais as repetições oferecidas por suas próteses mecânicas. Poder-se-ia pensar, portanto, que o filme esteja explorando, através da câmera, as possibilidades de rotação do tripé e cabeça móvel. Esta exploração, contudo, não parte da imposição de um esquema pré-determinado pelo artista, mas sim pela assimilação de uma oferta do aparelho, qual seja, a de girar, e girar de modo ilimitado, repetidas vezes. Note-se que a própria ação de girar já é em si uma modalidade de repetição – girar é executar uma mesma trajetória e deslocamento a partir de um eixo fixo – repetir esta trajetória. Ora, Snow parece assimilar a função rotativa e aderir à repetição oferecida pela cabeça móvel – seu trabalho é, neste sentido, a concretização das *affordances* deste mecanismo.

É importante lembrar que a invenção da cabeça móvel, acoplada ao tripé, acompanhou um curioso desenvolvimento no âmbito de seu uso. Nielsen (2005, p.89) em uma minuciosa pesquisa histórica sobre os movimentos de câmera no cinema, indica que os sistemas de sustentação e apoio de câmera surgiram concomitantemente à produção das primeiras câmeras. Tripés eram acessórios obrigatórios tanto para o cinematógrafo, quanto para o kineoscópio. O uso de movimentos com relativa estabilidade junto ao tripé, embora ensaiados por Alexander Promio nos primeiros anos de comercialização do cinematógrafo, tornaram-se possíveis graças a invenção da cabeça móvel em meados de 1897. Barry Salt (2009, p.36-37) indica que esta pequena “prótese” inventada por R.W. Paul possibilitou aos primeiros cinegrafistas realizar movimentos panorâmicos sem a necessidade de utilizar meios de transporte (barcos, automóveis, trens). Este equipamento, conforme Salt e Nielsen, muito antes de definir o movimento panorâmico como um tropo visual importante no desenvolvimento da linguagem do cinema narrativo, colaborou para o estabelecimento da mobilidade da câmera como uma atração, segundo os termos de Gunning (2009), especialmente durante os anos de 1897 e 1906, mobilizando um grande número de espectadores para apreciar paisagens e tomadas circulares. Não seria demais lembrar que este potencial da panorâmica como atração deva ser lido à luz dos espetáculos de panoramas, comuns durante a segunda metade do século XIX, tal como já

comentado por Crary e Doane no capítulo 7. O fascínio não apenas pela reprodução do movimento, mas pela mobilidade do ponto de vista tornou-se uma das atrações centrais do cinema durante este curto período, amplificando o fascínio que o público já nutria pela experiência panorâmica.

Como vimos, a obra de Snow parece resgatar este aspecto primordial, atrativo, do movimento panorâmico, associando-o ao expediente da repetição que, da mesma maneira, revela-se como um recurso de enorme potencial atrativo. É através da repetição que o artista dissocia a função convencional deste movimento, qual seja, como recurso para a construção de um tempo-espaço contínuo e homogêneo para o desenvolvimento de uma narrativa teleológica (MUSSER, 1990, p.278), liberando-o para ser apreciado como atração, ou seja, como um evento sem finalidade nem conexão narrativa. É neste sentido que poderíamos atribuir à repetição uma espécie de potencial transgressor, capaz de dissolver o significado de um determinado código ou signo em favor da sua apreciação como “puro” significante (JAMESON, 1991).

Contudo, tal como já assinalado, o uso da repetição devém sobretudo da oferta da cabeça móvel. Coube a Snow ler esta oferta e aceitá-la como premissa para a composição de sua obra. Já aparece inscrito no movimento panorâmico, a ideia da repetitividade – a estrutura circular da cabeça móvel indica esta possibilidade de reproduzir um mesmo movimento, uma mesma trajetória, repetidamente. Ao artista coube a leitura desta inscrição e de sua exploração associada a sua própria e particular compulsão por repetição. Ao fazê-lo, acredito que Snow tenha destacado a importância deste pequeno mecanismo no processo de construção tempo-espacial do cinema, exaurindo e exagerando sua função, que parece querer levar aos limites a mobilidade e a repetibilidade inscritas no aparelho. É neste sentido que podemos supor que seu filme exhibe o movimento repetitivo panorâmico destituído de sua função convencional, exibindo-o como uma “atração” – responsável por atrair a atenção do espectador ao dissolver o espaço e o tempo fílmico, e conduzir uma experiência paradoxalmente sensorial e crítica (GARTENBERG, 1980, p.53).

8.1.2 A mesa de montagem

No caso de Gidal, a repetição parece ter sido sugerida não no nível pró-fílmico, mas através da montagem, colocando a impressora e a mesa de montagem como objetos cuja oferta de repetição foi assimilada de maneira bastante econômica. Ao contrário de Snow, as repetições de Gidal não são exaustivas – via de regra são apenas duplicações. Embora tenha sido sempre reticente quanto a seu processo de criação e a seus métodos de montagem, o artista testemunha em algumas entrevistas que a adesão a repetições ou duplicações foi inicialmente em virtude de acidentes ou imprevistos técnicos. Como já tratado no capítulo 4, a escolha por exibir duas vezes *Hall*, repetindo-o integralmente, foi ocasionada tão somente pela impressão do filme duas vezes num mesmo rolo. Sem um cortador no dia da exibição, o artista apenas decidiu exibir o filme tal como tinha sido entregue pelo laboratório – definindo a forma final pela qual *Hall* tornou-se conhecido (GIDAL, 2015, p.66) .

A assimilação desta *affordance*, neste caso, parece ter sido completamente passiva – a intervenção do artista foi não intervir e deixar a impressora “falar por si só”, ou seja, dar testemunho da lógica da repetição que organiza o sistema de produção de cópias. Ao fazê-lo, Gidal sublinhou a repetitividade da impressão, da impressora, jogando luz sobre a lógica que, como já vimos em outra ocasião, ocupou (e ainda ocupou) lugar central na economia e na produção cinematográfica. Sob um certo aspecto, esta mesma lógica de duplicação permeou também a montagem do filme, sublinhando as potencialidades da mesa de montagem. A disponibilidade de uma mesa Steenbeck, como aponta Joyce Payne (2016) refletiu-se no desenvolvimento de poéticas de montagem que exploraram, cada uma a seu modo, alguma particularidade da operação deste equipamento. A possibilidade de controlar a velocidade de projeção do material, de avançar, congelar ou voltar “no tempo” ensejou, segundo a pesquisadora, estratégias de montagem na LFMC bastante particulares. No caso de Gidal, a assimilação da possibilidade de ver e rever um mesmo material neste equipamento pode ter se refletido na ordenação dos planos do filme, repetindo-os regular e insistentemente. A repetição dos quadros estáticos de *Hall*, nesse sentido, poderia devir da possibilidade (transformada em hábito, posteriormente) de ver e rever o mesmo material na mesa de montagem. Desta possibilidade, decorre a poética do filme que testemunha, para além da lógica da duplicação no âmbito da cópia, a repetitividade como princípio de montagem. Este princípio, é verdade, embora tenha sido discutido e praticado de um ponto de vista crítico e radical pelas vanguardas do início do século XX, foi retomado por Gidal e isolado como uma de suas prediletas estratégias “anti-ilusionistas”.

A repetição de um mesmo plano teria como função alertar para a artificialidade deste expediente, denunciando a montagem como um processo de construção de sentido. A repetição, ou a duplicação, teria como função assinalar a descontinuidade essencial do tempo e espaço fílmicos, transgredindo, como Snow, as convenções do cinema narrativo.

Fato é que a escolha por esta estratégia específica de transgressão, a repetição, aparentemente deveio menos do artista e mais das contingências que o dispositivo ofereceu. A experiência de assistir ao mesmo filme duas vezes, e de ver os mesmos planos por diversas vezes, ainda que alternados, sugere a

reflexão sobre o processo de construção do filme e, em última análise, sobre a relevância dos meios que tornaram possíveis tais repetições. Esta experiência reflexiva seria um dos principais objetivos deste cinema estrutural/materialista, motivado certamente por estratégias de transgressão tal como a repetição, desde que tivesse como último fim a revelação do processo e do meio concreto através do qual esta repetição se desenvolve.

8.1.3 O obturador

Com *The Flicker*, a associação entre repetição e elementos concretos do aparato do cinema aparece de forma menos explícita, mais sutil e indireta. Se fôssemos tentar discutir o filme de Conrad como uma espécie de isolamento reducionista da técnica do cinema, seria preciso avaliar a peça mecânica que viabiliza o fenômeno da estroboscopia. Como já vimos no capítulo 5, as experiências relatadas por Conrad durante a produção de *Flaming Creatures* (1963) revelam não apenas a inspiração para a construção do filme, mas também a identificação de um princípio constitutivo da imagem em movimento a ser utilizado em *The Flicker*. Como relatado, o fascínio de Conrad por efeitos estroboscópicos utilizando um projetor sem filme durante a produção do filme de Jack Smith, teve como base técnica a existência de um pequeno mecanismo: o obturador.

Tal como o nome diz, o obturador é peça responsável pelo bloqueio, interrupção, interdição da luz do projetor, ou, no caso da câmera, da incidência da luz na película. A peça, como sabemos, não é estática - seu funcionamento, como peça acessória de um motor, é contínuo, intermitente e repetitivo. É devido à sua regularidade, e portanto repetição, que a visualização da imagem em movimento é viabilizada de maneira mais nítida e fluida possível. Como relembra Mannoni (2000, p.201) a descoberta do efeito estroboscópico foi vital para a invenção dos sistemas de captação e reprodução do movimento através da imagem, desenvolvidos a partir das experiências conduzidas por Faraday, Plateau e Stampfer na primeira metade do século XIX. Não fosse este pequeno mecanismo, seria praticamente impossível a percepção de uma imagem em movimento em razão das especificidades do aparelho óptico humano que retém a luz por um tempo relativamente longo. Em razão deste tempo, formam-se as chamadas *pós-imagens* que, se colocadas em sucessão e alta velocidade, misturam-se umas nas outras e não formam senão um fluxo borrado e amorfo de massa luminosa. O obturador visa, neste sentido, garantir que o tempo de exposição de cada fotograma seja o menor possível para que nosso aparelho fisiológico seja "enganado", favorecendo a percepção de um movimento contínuo e fluido (ARNHEIM, 1960, p.186).

No caso de Conrad, contudo, esta fluidez e continuidade é parcialmente negada, transgredida. O artista, fascinado pelos efeitos que a estroboscopia poderia suscitar na percepção, decididamente resolveu utilizá-la como o "tema" de seu filme, baseando a experiência no aspecto fragmentário e descontínuo que a luz adquire quando processada pelo obturador - da câmera ou do projetor. Esta é uma das razões pelas quais pesquisadores tenham interpretado *The Flicker*, não como um filme baseado na exploração dos

fotogramas nos mesmos moldes de *Arnulf Rainer*, de Peter Kubelka, mas sim como um exercício de tradução das potencialidades deste pequeno mecanismo de interdição intermitente da luz (MICHAUD, 2014; JOSEPH, 2011). Neste sentido, a repetição de fotogramas pretos e transparentes é tão somente a tentativa do artista em traduzir a experiência da visualização da luz piscante de um projetor sem filme, cujo efeito é garantido pelo obturador e seu funcionamento repetitivo.

Neste sentido, coube a Conrad perceber a *affordance* deste mecanismo e traduzi-la para a serialização de fotogramas brancos e pretos. A oferta da estroboscopia, ou seja, da exposição regular e alternada de intervalos de luz e não-luz, tal como vejo, é sustentada pela repetição. A natureza circular do mecanismo – uma peça metálica semi-circular, que gira verticalmente sob um eixo fixo preso à parte interna da câmera, ocupando o espaço entre a lente e a grifa/película – induz a repetitividade. Seu funcionamento e sua lógica de operação é fundamentalmente repetitiva. Tal como gostaria de sugerir, é esta repetitividade que o artista parece destacar em seu filme indicando, em última análise, a relevância deste pequeno mecanismo para a consecução da experiência da imagem em movimento. Neste sentido, convém dizer que o filme de Conrad se aproxima, tanto quanto Snow, de um uso “exibicionista” do aparelho, tratando seus efeitos ópticos como uma espécie de atração e, portanto, remetendo a um regime de visibilidade que caracterizou o primeiro cinema. O fascínio pela luz piscante, neste caso

8.1.4 A impressora óptica

Como vimos, com Drummond o aparelho de destaque é a impressora óptica. Embora o filme se baseie nos efeitos de deterioração adquiridos pela película fotoquímica, é o mecanismo de copiagem e impressão que se coloca como a “atração” central da experiência do artista. A oferta da cópia, ou seja, da reprodução de um mesmo material encontra-se inscrita de maneira inequívoca no aparelho, como uma técnica análoga à reprodução de gravuras ou, mais recentemente, as máquinas de fotocópia – a repetição idêntica, tanto quanto possível, é a principal *affordance* deste equipamento. Coube a Drummond aderir a esta oferta e acompanhar estruturalmente seu percurso, qual seja, o da repetição. Como vimos, a possibilidade de manipular e interferir em materiais preexistentes através da impressora óptica tornou-se uma tendência adotada por artistas e cineastas na primeira metade dos anos 1970, dentro do contexto da LFMC (POWERS, 2018).

A construção de uma versão caseira deste equipamento projetado inicialmente para produzir cópias de distribuição, como relata Musser (1990, p.143), e posteriormente transformado numa poderosa ferramenta de criação de efeitos visuais dentro da economia industrial de Hollywood, como explica Agbe (2020, p.23), permitiu aos artistas experimentarem com processos de manipulação óptica, mecânica e química de filmes. A associação entre uma câmera capaz de filmar de maneira controlada fotograma a fotograma, acoplada a uma lente macro e disposta em frente a um projetor dotado de um preciso controle de velocidade, permitia a ampliação, redução, aceleração, desaceleração, mascaramento, desfoque, e um

sem número de efeitos que partiam do princípio da “re-filmagem” de um material preexistente - ecoando as declarações de Sitney (2000, p.419) com as quais tentava caracterizar a práxis daquilo que nomeou como “filmes estruturais”.

No caso de Drummond, como vimos, a possibilidade de manipulação foi reorientada pela adesão à oferta da repetição inscrita no equipamento. Seu gesto parece ter sido tão somente repetir o que a máquina tende a repetir – copiar a cópia. Evidentemente a máquina não conhece aquilo que produz e nem possui ferramentas para distinguir se o que está sendo produzindo é uma cópia, ou um produto “original”. É neste sentido que o gesto de Drummond torna-se ainda mais relevante, retroalimentando a impressora de um material processado por ela mesma. Daí os efeitos de degradação da imagem, porquanto o suporte fotoquímico é um material sujeito a desgaste e perda como qualquer outro. Ora, como vimos, é esta degradação de *Showerproof* que joga luz sobre a oferta da cópia inscrita não apenas no aparelho, mas também na reprodutibilidade do material fotoquímico que, sabemos, foi desenvolvido para ser óptica, química e mecanicamente replicável, reprodutível, repetível.

Neste sentido, o gesto de Drummond, ao mimetizar *affordances* da máquina, distorce a ideia da produção do idêntico convencionalizada pelo sistema de reprodução de cópias e, ao fazê-lo, destaca a impressora óptica como o núcleo material e concreto de sua experiência. Novamente, este equipamento passa a ser experimentado a um só tempo paradoxalmente tanto como um aparelho produtor de repetição quanto como de diferenças. O paradoxo está no fato de que as diferenças devêm da repetição – sintetizando, nos mesmos moldes das serigrafias de Warhol ou na peça eletroacústica de Alvin Lucier, a ideia de que a repetição, na qualidade de ação concreta e material, sempre implica a consecução de um potencial de diferença – ecoando o juízo de Deleuze (1985). Curiosamente, a modulação deste potencial, no caso da obra de Drummond, encontra-se inscrita diretamente no mecanismo de reprodução (a impressora óptica) e poderia ser pensado como uma *affordance* paralela à produção de repetições.

O que aparece como núcleo da experiência do filme é justamente a oferta reprodutibilidade do material fotoquímico processado por um equipamento cujo funcionamento encontra-se baseado na repetição. Esta tendência de repetir, própria a um meio estruturado pelo conceito de reprodutibilidade, é trabalhada por Drummond e colocada como o imperativo da máquina, jogando luz sobre uma “parte” do dispositivo que quase sempre é preterida na consecução da experiência cinematográfica. O filme, neste sentido, posiciona a impressora óptica como um relevante e definidor aparelho do processo fílmico, evidenciando não exatamente a sua capacidade de produzir efeitos ilusórios, mas sua tendência de repetir, reproduzir, replicar o mesmo no nível mais concreto e básico do meio. Esta passa por ser a “atração” do filme, que apela menos pela estrutura e forma conceitual de composição, e mais para a exibição da *affordance* do meio.

8.1.5 O projetor

Por fim, a exibição das *affordances* no caso de Welsby parece estar concentrada fundamentalmente na etapa da projeção. Se nos casos anteriores o que está em jogo são elementos de filmagem, montagem ou revelação, em *Shore Line* é o acontecimento da exibição que se encontra em destaque através da exploração do mecanismo de projeção (projetores, carretéis e película). Como vimos, esta exploração é conduzida de maneira a destacar a oferta da repetibilidade inscrita no mecanismo, situando-a como o núcleo da experiência da obra.

Poder-se-ia argumentar sobre as bases materiais desta *affordance* de repetibilidade. Por um lado, a natureza achatada, bidimensional e flexível do celulóide, oferta a possibilidade do *loop*, ou seja, a construção de uma estrutura circular fechada, um anel, no qual começo e fim são conjuminados e, conseqüentemente, dissolvidos. Ao ser projetado, ao ser colocado em movimento pelo mecanismo elétrico de transporte do aparelho de projeção, este anel oferece a experiência da repetição temporal, permitindo o retorno sempre do mesmo. Por outro lado, a bi-dimensionalidade da superfície de projeção (a parede/tela), sua regularidade (ausência de relevo) e neutralidade (cor branca), combinada com a mobilidade/portabilidade do projetor, parece oferecer a possibilidade de multiplicação das telas e a criação de uma imagem panorâmica – resultado da repetição espacial. Como vimos, trata-se fundamentalmente de uma operação de repetição sustentada pela utilização dos projetores, alinhados lado a lado, localizados em um espaço dotado de uma superfície de projeção tal como descrita acima. A oferta da repetição, neste caso, pode ser compreendida como o produto da intersecção das “qualidades” materiais do meio e dos objetos envolvidos no evento da projeção.

A Welsby coube perceber e destacar dentro, desta intersecção de qualidades materiais, a possibilidade da repetição tempo-espacial, criando uma imagem ao mesmo tempo duradoura, porquanto repetida indefinidamente, e panorâmica, porque repetida serialmente. Ao contrário de outros exemplos do “cinema expandido” com os quais o artista conviveu, contudo, a ênfase no mecanismo da projeção no caso de *Shore Line* é menos performática e mais econômica – o que parece estar em jogo é a repetibilidade dos aparelhos de projeção que ora produzem o idêntico, refletindo uma imagem homogênea e regular, ora fazem emergir o diferente, exibindo uma paisagem fragmentada, irregular e repleta de defasagens. É curioso notar que a ondulação entre fase e defasagem não é controlada previsivelmente pelo artista, mas conduzida pela imprevisibilidade mecânica e automática dos aparelhos. Como vimos, é a rede de projetores que forma e desforma a imagem da praia – em alusão aos sistemas naturais (marés, ventos, clima, etc.) que flutuam entre aquilo que percebemos como ordem e desordem.

O modelo cíclico apresentado por Welsby, como vimos, desloca a atenção do sujeito que experimenta a obra para a artificialidade da reprodução do movimento, destacando o mecanismo da projeção como uma poderosa ferramenta de ilusão e, como vejo, um aparelho fundamentado na ideia da repetição. Como sabemos, a ênfase nesta repetibilidade sob o modelo do ciclo, apesar de ter sido uma tendência na produção de obras experimentais durante os longos anos 1960, foi amplamente explorada na

fase inicial do desenvolvimento do cinema. Neste sentido, a experiência de Welsby comunga muito mais do espírito da exibição do primeiro cinema do que do modelo de exibição convencional, ou seja, apela para um espectador disperso e móvel imerso num contexto de projeção onde a afirmação de sua presença não é apenas permitida, como também parte integrante da obra. A adesão a este modelo “exibicionista”, que se norteia pela “mostração” das potencialidades do mecanismo reprodutor da imagem em movimento, pode ser demonstrada no caso de *Shore Line* pelo modo como afirma a repetibilidade da imagem – repetindo ou ecoando o modelo de exibição em *loop* dos primeiros filmes. Como sugerem Musser (1990, p.125) e Blümlinger (2006, p.254) este modelo encontrou grande sucesso durante o período do primeiro cinema, a fim de satisfazer a demanda pela reprise, face ao fascínio que o mecanismo do cinema exerceu durante seus primeiros anos. A satisfação desta demanda, que não parece restrita ao público do primeiro cinema mas tem se intensificado até os dias de hoje, não por acaso encontra nas próprias qualidades materiais do cinema, em especial no âmbito da projeção, uma especial solução – o *loop*. Neste sentido, este pequeno laço, associado à circularidade do mecanismo de projeção, pode ser lido como a concretização da oferta da repetibilidade inscrita no meio. Novamente, coube ao artista perceber esta oferta e explorá-la como um expediente útil no desenvolvimento de sua poética particular.

Ao que parece, portanto, é esta *affordance* que a obra Welsby explora. O que nela interessa, é menos o filme como um meio de representação da paisagem natural, e mais a situação (o dispositivo) onde esta paisagem se forma e desforma. É nesta situação onde a experiência da repetição é concretizada e vivenciada, temporal e espacialmente. A concretização e vivência desta experiência, tal como vejo, é justamente um produto das qualidades materiais do dispositivo (a sala, os projetores, o celulóide), ou seja, a demonstração da *affordance* de repetitividade. *Shore Line*, em última análise, poderia ser interpretada como a exibição desta *affordance*, uma espécie de tradução visual da oferta de repetibilidade através de uma paisagem que, por sua vez, atesta a presença da repetição no contexto do mundo natural.

* * *

Em resumo, as obras analisadas apresentam a imagem de um dispositivo, de um mecanismo, de um meio que oferta, sugere, suporta e sustenta a repetição. Como vimos, a adesão à perspectiva materialista, ou seja, a exploração das especificidades materiais do dispositivo, no caso destes artistas, resultou na exibição da oferta da repetibilidade no cinema, por diferentes caminhos. Da captação à exibição, a presença desta *affordance* pode ter orientado Welsby, Drummond, Conrad, Gidal e Snow na criação de suas obras. Ocupados com a investigação das especificidades do cinema, seus códigos e materiais, é provável que estes artistas tenham encontrado nas diferentes ofertas de repetição, oportunidades ideais para aprofundar seus trabalhos, isolando, cada um a seu modo, aparelhos e processos constituintes do dispositivo. A apreciação de suas obras, neste sentido, leva a crer na existência *a priori* da repetição ofertada por estes aparelhos e processos, revelando a imagem do cinema fundamentalmente como um mecanismo de repetição.

I am much more interested in the camera as a machine. I think it is a waste to use the camera to try and reproduce the way we see the world. I think of the camera as an instrument to show us something we can't see with our eyes, like the world speeded up in time lapse or the tracking shot of a stream,[vi] sticking a camera in a tree and letting it blow around and seeing what the tree might see if it had sight. That's a bit whimsical. But I'm not really interested in authorship at least not in those films.³²³ (WELSBY in ELWES, 2013)

323 "Eu estou muito mais interessado na câmera como uma máquina. Eu acho que é um desperdício usar a câmera para tentar reproduzir o modo como nós vemos o mundo. Eu penso a câmera como um instrumento que nos mostra aquilo que nossos olhos não vêem, como o mundo acelerado ou o plano contínuo de uma corrente de água [...] prendendo a câmera numa árvore e deixá-la ser controlada pela árvore para ver se ela tem visão. Isso é um pouco extravagante. Mas eu não estou realmente interessado na autoria, não ao menos nestes filmes" (tradução nossa)

8.2 Formas e Modelos

A ideia de que a repetição nos filmes destacados devem principalmente da oferta de repetitividade dos aparelhos utilizados em sua feitura, não significa dizer que as obras poderiam prescindir dos artistas. Evidentemente não bastaria ao mecanismo ofertar a repetição. Coube aos artistas a percepção desta particular *affordance* e de sua exploração segundo determinadas formas – algumas mais econômicas, outras mais exaustivas. Como indica Gibson (2015, p.132-134), a percepção das *affordances*, como qualquer outra percepção, não pode ser determinada como um processo passivo. Ao contrário, segundo o psicólogo, há sempre um componente de intencionalidade circulando no mais básico processo perceptivo. No caso das obras, poder-se-ia dizer que, igualmente, a percepção das *affordances* de cada mecanismo (tripé-cabeça móvel, mesa de montagem, obturador, impressora óptica, projetor) não é um fenômeno passivo. Cada um dos filmes é formado pelo trabalho ativo da percepção desta *affordance* sob modelos ou formas que, mesmo diferentes, principiam de uma mesma lógica da repetição.

8.2.1 Largo, gravissimo, allegro, prestissimo

Wavelength was like a song, like singing, but with <—> I wanted to do something that emphasized rhythm. One of its qualities is a kind of percussive rawness, but it goes through various stages of effects and qualities at the different speeds. When it's very slow one is more interested in identifying everything; as it gets to a medium speed there's the rickety quality, a kind of futurist staggering. Faster, and the image begins to smear, to blur.³²⁴ (SNOW, 1994, p. 58)

O modo como Snow usa os repetidos movimentos panorâmicos para compôr <—> é bastante curioso. A referência ao termo “composição” não é fortuita – parece claro que o filme em questão, tanto quanto outras obras mais ou menos do mesmo período, são o produto da aplicação de modelos ou formas derivadas da música. Sabe-se que muito antes da carreira como artista visual e cineasta, Michael Snow obteve sólida formação teórica e prática musical, trabalhando por décadas também como pianista especializado no que tornou-se conhecido como *free jazz* e “improvisação livre”. Daí que muitas de suas obras estejam baseadas em princípios ou modelos de composição derivados da música, como formas de variação de dinâmica, desenvolvimento, andamento, etc.

Como deixa claro no depoimento acima, o artista-músico baseou a feitura de <—> na exploração rítmica - não por acaso, ele tenha utilizado um metrônomo como ferramenta fundamental na feitura do filme. Ora, como sabemos, o ritmo é um fenômeno definido basicamente pela repetição – a repetição regular de qualquer evento, durante um determinado tempo. No caso da música, o ritmo é definido pela repetição de eventos sonoros, acentos ou notas que formam padrões que, por manter sua regularidade, definem um

324 “*Wave length* é como uma canção, como cantar, mas com <—> eu quis fazer algo que enfatizasse o ritmo. Uma de suas qualidades é uma certa crueza rítmica, mas atravessa diversos estágios de efeitos e qualidades em diferentes velocidades. Quando é muito lento, se torna interessante identificar tudo; conforme vai chegando a velocidade média, há uma qualidade frágil, um tipo de assombro futurista. Mais rápido, e a imagem começa a borrar, a manchar.” (tradução nossa)

tempo ou andamento musical. No caso do filme de Snow, estes eventos sonoros, como vimos no capítulo 3, são marcados pelos estalos produzidos quando a câmera chega a uma das extremidades do percurso de 180°, limitado pela cabeça móvel do tripé. A exploração rítmica do filme, neste sentido, é basicamente a aceleração ou desaceleração do movimento panorâmico repetido, ou mais precisamente o intervalo maior ou menor entre dois estalos. Quanto maior a velocidade, mais acelerado o ritmo; quanto menor a velocidade, mais lento ele é.

Do ponto de vista do desenvolvimento do filme, o modo como Snow parece articular a variação das velocidades rítmicas poderia, caso continuemos utilizando o vocabulário musical, acompanhar fundamentalmente cinco andamentos. O início corresponderia a um andamento *largo*, com um ritmo aproximado de 45 bpm. O movimento é desacelerado gradualmente chegando a um *gravissimo* extremamente lento, menos de 15 bpm, aos 15 minutos de filme. Segue-se então um rápido aumento de velocidade que, aos 25 minutos de filme se mantém num *allegro*, com cerca de 125bpm. O aumento da velocidade se mantém, e aos 35 minutos chega ao *prestissimo*, ultrapassando 230bpm. Ao final, o filme retorna ao *gravissimo*, encerrando com a velocidade mais baixa.

O fundamento da obra é portanto basicamente a variação dos ritmos médio, lento e acelerado. Este processo de mudança, como já vimos, pode também indicar a adoção de formas tipicamente da música – a mudança do *largo* para o *gravissimo*, poderia ser traduzido como um *ritardando* ou *ralentando*, ao passo que a passagem do *largo* ao *prestissimo* configuraria um *accelerando*. Note-se que estas modulações são puramente de velocidade e ritmo, e não de intensidade. O som e a luz permanecem fundamentalmente nos mesmos níveis, ao passo que a velocidade altera-se consideravelmente. Daí dizer que a experiência de Snow seja, como ele mesmo atesta, fundamentalmente rítmica, conduzida por uma progressão: *ritardando*, *accelerando* e *ritardando* novamente.

Sob um certo sentido, portanto, a adesão à repetibilidade do movimento ofertada pelo par tripé-cabeça móvel, é trabalhada por Snow a partir desta modulação de velocidades que, em última análise, é a variação dos ritmos, ou andamentos – formas derivadas da música. Curioso notar que, diferentemente das composições clássicas que, apesar de algumas exceções, tendem a separar os andamentos em movimentos diferentes, a obra de Snow articula-se de forma mais livre, tal como uma composição de *free jazz*, que altera e modula os ritmos dentro de um mesmo movimento. Esta inclusão de diferentes ritmos dentro de uma mesma obra ecoa aquilo que Steve Reich (2004, p. 234), ao refletir sobre a sua própria obra, chamou de efeito de *perpetuum mobile* – movimento contínuo. Em alusão à ideia medieval de um movimento cósmico do qual a ideia de eternidade depende, o compositor afirma que o período de suas primeiras composições, coincidentes aliás da obra de Snow, fora marcado pela ambição da criação de uma música na qual o movimento fosse contínuo, sem pausas nem intervalos (WISNIK, 2017, p. 197-198). Este modelo que visa a manutenção da continuidade de uma duração encontrou na repetição uma forma ideal. Como sabemos, a repetição prolonga a duração e, conseqüentemente, problematiza a ideia de começo e fim –

numa perspectiva análoga ao que foi discutido em relação ao modelo cíclico, no caso dos *loops* utilizados por Welsby.

Este *perpetuum mobile* da música de Reich e de outros compositores associados ao “minimalismo” (Glass, Palestine, Rzewski, etc.) mas que também orientou o desenvolvimento do *free jazz* (Albert Ayler, Ornette Coleman, Cecil Taylor, etc.) certamente esteve no radar de Snow que, como músico, pensou o cinema como uma extensão de suas explorações com a duração. Ao que parece, é esta a forma utilizada por Snow em ←--→, que ao concentrar-se na repetição de um mesmo movimento, varia sua velocidade, seu ritmo, sem, contudo, pausar. No meu entender, é esta sensação de movimento contínuo que a repetição oferece e sobre a qual o artista, ao percebê-la inscrita no mecanismo do tripé, se debruça.

Basically it's a perpetual motion film which ingeniously builds a sculptural effect by insisting on time motion to the point where the camera's swinging arcs and white wall field assume the hardness, the dimensions of a concrete beam.³²⁵ (FARBER, 1970)

8.2.2 Diácope, Da Capo, Revisão

No caso de *Hall*, a forma como Gidal articula a repetição ofertada seja pela mesa de montagem, seja pela impressora/duplicadora, é bastante mais econômica do que Snow. Como vimos, a repetição neste filme é trabalhada através da montagem e aparece em dois níveis – micro e macro estrutural. As repetições micro-estruturais são aquelas que alternam os mesmos planos na lógica “plano geral – plano detalhe”, enquanto a repetição macro-estrutural é a reprise exata do mesmo filme, de maneira consecutiva.

No âmbito micro-estrutural, o modelo de repetição que o artista parece utilizar não é exatamente derivado da música, mas de outra arte que explora minuciosamente a repetição – a retórica. Como já vimos, esta disciplina ocupada com a formação do discurso verbal desenvolveu diferentes figuras de repetição que exploram tanto os aspectos sintáticos quanto semânticos das palavras. Estas figuras, como explica José Luiz Fiorin (2019, p.11-13) são “operações enunciativas para intensificar o sentido de algum elemento do discurso”, ou seja, mecanismos e ferramentas de construção de um texto poético, informativo, argumentativo, etc. Via de regra as figuras de repetição são figuras de aumento e sua função básica é intensificar um sentido, uma estrutura ou som, apresentando repetidas vezes um mesmo elemento (ou de elementos semelhantes).

Pensemos em uma aproximação bastante simplista, porém possivelmente eficaz – troquemos as palavras pelos planos do filme. As repetições micro-estruturais de *Hall*, tal como acredito, operam sobre uma lógica muito similar a algumas figuras de repetição da retórica. Poder-se-ia pensar que a repetição do mesmo plano geral intercalado com os planos detalhe, funciona tal qual a figura de *diácope* – a repetição de uma mesma palavra ou expressão, em uma mesma oração ou espalhada em muitas orações, mas

325 “Basicamente é um filme de movimento perpétuo que constrói um efeito escultórico por insistir no movimento do tempo ao ponto que o balanço da câmera e a parede branca assume a dureza, a dimensão de um feixe concreto” (tradução nossa)

intercalada por outras palavras ou sintagmas. O plano geral da sala, como elemento repetido, é alternado com os planos detalhe (repetições de um mesmo espaço) e assim estabelece uma estrutura que, embora não seja guiada por uma rítmica evidente, atua como elemento coesão. O retorno a um elemento já apresentado, intensifica o discurso (no caso a exibição do potencial de descrição do dispositivo) e confere estabilidade ao apresentar um elemento já conhecido, familiar ao espectador. Como uma oração, a primeira parte do filme de Gidal, portanto utiliza a repetição nos mesmos moldes da *diácope*, ou de formas semelhantes de repetição como a *anáfora*, *mesodiplose*, ou *epífora*.

Já no nível macro-estrutural, por sua vez, a forma pela qual a repetição é trabalhada assemelha-se em muito a uma forma musical que, todavia, também parece derivar de estratégias de retórica. A forma *da capo* (“do começo” em italiano) é um recurso musical que indica a repetição de um mesmo trecho da obra, geralmente o começo. Como explica Charles Rosen (1998, p.62) o *da capo* tornou-se recorrente no contexto da ópera, particularmente no período Barroco, indicando a necessidade de recapitulação de temas ou motivos desenvolvidos no começo. As *arias da capo*, contam justamente com este expediente a fim de repetir estrofes de textos geralmente poéticos, ou seja, discursos já estruturados conforme alguma tipo de repetição (com base nas figuras da retórica). Esta forma de reprise funciona, portanto, tanto como um recurso estilístico quanto um expediente estrutural na construção de sentido do discurso (musical e poético). Com o passar das décadas esta forma passou a ser empregada para além das óperas, transformando-se durante o período clássico e romântico, contudo sem alterar sua função principal: o um retorno de um elemento apresentado no começo. Esta reprise, como o nome diz, é integral, ou seja, visa a repetição de toda a duração do trecho – razão pela qual, em algumas épocas, este expediente tenha sido considerado redundante ou tedioso (ROSEN, 1998, p.184).

No caso de *Hall*, a repetição da segunda parte do filme (macro-estrutural) parece funcionar tal qual um *da capo* – assistimos ao mesmo filme mais uma vez, integralmente, do início. Este retorno ao já visto, confere à obra não apenas um certo tipo de coesão formal, mas também a possibilidade de uma apreciação crítica. Neste sentido, o *da capo* de Gidal sugere o reexame, a revisão, a reavaliação de um material já conhecido e portanto, segundo Stephen Heath (1981), a possibilidade de perceber não apenas o processo de construção do filme, mas o próprio processo de percepção de um filme.

in *Hall*, extremely stable, normally reproduced objects are given clear from the beginning [...] the second time around, the bowl of fruit cannot be seen as a bowl of fruit, must be seen as an image in a film process, detached from any unproblematic illusion of presence, as a production in the film, a mark of the presence of that.³²⁶
(HEATH, 1981, p.169)

326 “Em *Hall*, extremamente estável, objetos normalmente reproduzidos são dados claramente desde o começo [...] na segunda vez, a tigela de frutas não pode ser vista como tigela de frutas, deve ser vista como uma imagem dentro de um processo fílmico, desgarrada de qualquer ilusão de realidade, como um produto do filme, a marca da presença disso.” (tradução nossa)

Vale destacar que, como *da capo*, esta repetição não é indefinida nem sugere uma espécie infinitude, como parece ser o caso das repetições de Snow e Welsby. Sob o modelo da revisão, a repetição é única, singular e, portanto, implica numa temporalidade linear e contínua. Se existe a reprise, ela funciona não para sugerir a adesão a um modelo cíclico, mas à continuidade de um tempo linear que aponta para o fim. Esta continuidade, todavia, não é estruturada nos mesmos moldes do *perpetuum mobile* de Snow. Há na obra de Gidal a interrupção, a pausa, o intervalo que divide as duas partes do filme, demarcando a repetição como uma verdadeira reprise, ou seja, como algo que re-inicia, recomeça após, evidentemente, uma conclusão, encerramento, fim.

A predileção por formas repetitivas associadas à retórica ou à poética, pode também ter tido um certo respaldo biográfico no caso de Gidal. Há razões para crer que o modo como o teórico-artista percebera as *affordances* de repetibilidade da mesa de montagem, por exemplo, foi guiado previamente por uma sensibilidade afinada com estruturas e processos repetitivos derivados literatura e poesia (GIDAL, 2001, p.306). Como sugere Dusinberre (1976) a produção fílmica de Peter Gidal esteve bastante orientada por seu interesse literário, especialmente por autores como Samuel Beckett. Este interesse tornou-se declarado em trabalhos como "*Understanding Beckett: A Study of Monologue and Gesture in the Work of Samuel Beckett*" (1986) no qual Gidal faz um minucioso estudo sobre as estratégias de criação de monólogos nas obras do escritor irlandês. Para Gidal (2001) uma das mais eficientes estratégias era justamente o uso recorrente de repetições, denotando as especificidades do monólogo interior (uma forma de consciência) em seu movimento constante de vai e vem, de reprises, redundâncias e revisões. Neste sentido, as repetições obsessivas dos monólogos de alguns personagens de Beckett não tinham apenas como função a ênfase nos aspectos semânticos do que está sendo dito, mas fundamentalmente a expressão de um estado mental norteado por constantes repetições, reiteraões do já visto, dito, lido, vivido.

Sob um certo aspecto, a influência de Beckett na utilização de expedientes de repetição é bastante clara na produção de Gidal. Pensando *Hall* como um texto, ou como uma espécie de monólogo interior, é notável o uso de repetições não apenas como uma forma de estruturar um discurso coeso, mas também de intensificar suas potencialidades expressivas, denotando um estado mental análogo ao comportamento de um "obsessivo". Certamente, contudo, a analogia entre o cinema e a produção textual tem seus limites e já sabemos que, ao menos no caso de Gidal, a criação de filmes esteve sempre orientada a partir de uma perspectiva materialista, ou seja, guiada menos pela aplicação de uma forma extra-fílmica do que pela exploração da dimensão concreta e material do mecanismo do cinema. Isso leva a crer que, se Gidal parece adotar a *diácope*, ao *da capo*, ou às anáforas, epíforas, epizeuxes e outras repetições de Beckett, ele o faz sempre a partir da percepção das ofertas dos aparelhos que compõem o dispositivo. No caso de *Hall*, esta oferta parece ter sido derivada da mesa de montagem e da impressora. Como vimos, por um lado o manuseio do equipamento de montagem pode ter ensejado a repetição dos mesmos planos, montando o filme como uma oração modelada por *diáscopes*; por outro lado, a impressão de duas cópias consecutivas do filme em um mesmo rolo pode ter sugerido ao artista a possibilidade de um *da capo*. Em ambos os casos,

creio que a adesão à repetição como expediente de investigação do dispositivo, tenha sido favorecida pelo modo como o artista percebeu a oferta de repetibilidade inscrita no meio, a qual foi posteriormente trabalhada à luz de expedientes com base na retórica e na poética.

8.2.3 Ostinato, Série

A *affordance* da repetitividade inscrita no mecanismo do obturador no caso de Conrad, tal como gostaria de sugerir, foi trabalhada de maneira análoga a Snow, ou seja, a partir de modelos musicais. O modo como a repetição de padrões de sequências ou séries de fotogramas é apresentado pelo artista, assemelha-se em muito ao emprego do *ostinato*. Esta estrutura musical basicamente define qualquer tipo de repetição de um mesmo motivo ou padrão, rítmico ou harmônico, numa mesma obra, por um determinado período – predominantemente de forma persistente. Esta generalidade do conceito é o que permite ser aplicado tanto à música popular (o rock, o jazz, o samba, etc., usam todos *ostinati* rítmicos ou harmônicos) quanto à música erudita. Neste último caso, a presença de padrões de repetição data do período medieval, tendo sido desenvolvido com mais rigor durante o Barroco e, desde então, norteado grande parte das composições sob diferentes formas.

Via de regra o *ostinato* tem como função não exatamente a reiteração de um conteúdo semântico, mas fundamentalmente a criação de um “fundo” contra o qual um segundo tipo de evento musical é desenvolvido. Geralmente ele aparece como elemento estruturante das regiões graves da música, onde executam-se padrões harmônicos ou rítmicos a fim de criar um “fundo” ou “chão” para que regiões mais agudas guiem a audição, executando frases melódicas ou progressões harmônicas. Este é basicamente o funcionamento de qualquer canção popular, ou das chaconas e passacaglias do século XVII.

Embora presente em todos os estilos da música, e possivelmente presente também em grande parte das culturas que produzem música, foi durante os longos anos 1960 que o *ostinato* adquiriu um especial destaque – prático e teórico. Como vimos, foi durante este período que emergiu o chamado “minimalismo” musical, caracterizado dentre muitas coisas pelo uso frequente da repetição, ou em outras palavras, pelo uso *ad nauseam* do *ostinato* (NYMAN, 1999, p.36). Os minimalistas exploraram a fundo as possibilidades do *ostinato* tanto para estender durações e enfatizar a natureza do *continuum* sonoro, quanto para a criação de texturas rítmicas (GRIFFITHS, 2010, p.329). Esta exploração, segundo Griffiths, colaborou para a apreciação do *ostinato* não mais como o fundo contra o qual uma figura se desenvolve, mas como a própria figura sobre a qual a atenção do ouvinte repousa. Obras como *In C* (1964) de Terry Riley e *Drumming* (1972) de Steve Reich são exemplos da transformação do *ostinato* em um elemento central da experiência musical, porquanto enseja ao ouvinte a percepção de padrões rítmicos utilizando sua repetição persistente e duradoura.

Tal como gostaria de sugerir, o emprego do *ostinato* pode ajudar a conhecer os aspectos estruturais de *The Flicker*. Muito além da estroboscopia e das sugestões “alucinatórias”, a obra de Conrad poderia ser lida como uma espécie de tradução visual de uma composição musical que tem como fundamento o

ostinato. Como o artista deixa claro em anotações e entrevistas acerca do processo de criação da obra, seu objetivo era explorar o potencial rítmico do mecanismo de projeção em sua forma mais elementar, ou seja, a variação entre luz e escuridão regulada pelo obturador. Esta exploração, como vimos, se baseou fundamentalmente na alternância entre fotogramas pretos e brancos, a fim de traduzir visualmente a presença e ausência de luz e, com isso, encaminhar o efeito estroboscópico que tanto lhe interessava. O modo como Conrad modulou esta estroboscopia, amparou-se sistematicamente em um modelo musical: para o artista a frequência de funcionamento do projetor, 24fps, deveria ser tomada como o ritmo-base, ou ainda, como a tônica com a qual outras notas/frequências deveriam se relacionar. Esta frequência, ou tonalidade fundamental, que se mantém estável e, portanto, repetida durante todo o tempo, poderia ser tomada tal qual um *ostinato* – um padrão rítmico que se mantém insistentemente e que sustenta a composição do ponto de vista estrutural. Contra este *ostinato*, outros padrões rítmicos foram criados, basicamente diminuindo a velocidade da emissão de luz, ou seja, variando entre 24fps e 4fps. Para Conrad (2019, p.98), esta variação rítmica de velocidade, deveria ser entendida fundamentalmente como uma variação de frequência. Daí que o artista tenha vislumbrado a exploração daquilo que nomeou de “relação ambígua” entre ritmo e harmonia, ou seja, que ao percebermos estas diferentes velocidades de alternância entre luz e escuridão, atentássemos não para os aspectos rítmicos mas para a sugestão dos aspectos tonais, harmônicos. É por este raciocínio que o ritmo-base do obturador deveria ser tomado como a tônica com a qual os outros padrões rítmicos (de 24 a 4 fps) se relacionariam, formando não apenas complexas estruturas rítmicas, mas espécies de “acordes” - “conduzindo uma experiência que fosse uma espécie de harmonia rítmica”.

“The greatest part of the film is composed of patterns of black and white frames which form complex rhythmic structures all relating to the basic beat of the projector frequency. In this case, since perception of flicker is frequency-related rather than actually rhythmic, it is more fitting to speak of projection frequency as a “tonic. Each pattern is then seen to suggest a “chord” related to the “tonic”³²⁷ (CONRAD, 2019, p. 101-102)

A possibilidade de criação de “acordes” a partir da articulação entre o *ostinato* do projetor e os outros pequenos *ostinati* inscritos na película, segundo Conrad, viabilizaria o transe que outras experiências de estroboscopia controlada relatam, sugerindo o ao cérebro frequências de funcionamento típicas da experiência do sono e do sonho.

Note-se que é o seu particular modo de perceber a *affordance* da repetitividade do obturador, que estrutura a obra, ou seja concebendo o comportamento dos mecanismos do cinema a partir de técnicas e

327 “A melhor parte do filme é composta de padrões de fotogramas pretos e brancos, que formam estruturas rítmicas complexas, todas relacionadas com a batida básica da frequência de projeção. Neste caso, uma vez que a percepção da estroboscopia é relacionada à frequência ao invés de ser à rítmica, é mais adequado encarar a frequência da projeção como a ‘tônica’. Cada padrão então é visto como uma forma de sugerir um ‘acorde’ em relação àquela ‘tônica’.” (tradução nossa)

modelos musicais. Sob um certo aspecto o filme, portanto, é uma espécie de composição minimalista, que utiliza o expediente do *ostinato* como fundamento para a criação de uma rica textura rítmico harmônica, ainda que para tanto baseie-se praticamente em estímulos visuais. A criação deste efeito hipnótico estroboscópico a partir da articulação entre dois ou mais elementos rítmicos, tende a funcionar nos mesmos moldes daquilo que Leonard B. Meyer (1994) articulou acerca do *ostinato*. Para o teórico musical, a repetição de um evento sonoro nem sempre é percebida de maneira homogênea nem distinguida como uma unidade musical de destaque. Como outros padrões repetitivos, verbais ou visuais, a repetição de padrões sonoros nem sempre é clara - há vezes que aparece como figura e outras como fundo. Especialmente no minimalismo, a exploração entre esta tensão figura/fundo tornou-se bastante frequente, sobretudo com o emprego do *ostinato*. Em muitas obras do período, como as destacadas anteriormente, a experiência da escuta flutua entre nuances que nos levam a perceber um determinado padrão rítmico ora como um elemento musical de destaque, ora como uma base/fundo contra o qual um outro material musical é apresentado (MEYER, 1994, p.137-138). Esta, ao que me parece, é uma das dimensões exploradas por Conrad em *The Flicker*. Há momentos em que percebemos os *ostinati* como acordes definidos e precisos, e outros que somos levados a vê-los como ritmos de base, sem destaque - ora percebemos a estroboscopia como intervalos de luz e escuridão, ora como um *continuum* piscante. É em cima desta oscilação que Conrad trabalha, a fim de tornar visível tanto o que está sendo explicitamente exposto na tela (a tela/película como superfície bidimensional, material, concreta) quanto o que está sendo implicitamente sugerido na mente/olho do espectador.

A utilização de métodos e modos musicais em *The Flicker* certamente deve-se à formação e trabalho de Tony Conrad como músico. Como já vimos no capítulo 5, o artista desenvolveu desde bastante cedo uma sensibilidade musical que o levou a adotar a música como a via de acesso para a produção de arte. Como relata Brandon Joseph (2011, p.63), para além da famosa incursão no proto-minimalismo de La Monte Young e John Cale, as viagens a Darmstadt e Colônia durante os anos de 1960 e 1961, permitiram a Conrad a expansão e o aprofundamento de seus questionamentos sobre a música, convivendo com compositores e professores como Karlheinz Stockhausen, Gyorgy Ligeti, Esta convivência no mundo da música eletroacústica, parece ter sido fundamental para o desenvolvimento da poética de Conrad, especialmente no que diz respeito à articulação de uma postura formalista com ênfase na exploração das qualidades materiais dos fenômenos ou do meio em destaque. Foi esta sensibilidade, a meu ver, que orientou o artista na criação de *The Flicker*.

Para além dos *ostinati*, poderíamos também pensar em outros modelos musicais utilizados pelo artista na composição da obra. Pense-se, por exemplo, na dinâmica de desenvolvimento da obra. Há em sua estrutura visual a sugestão de um percurso de desaceleração, um *ritardando*, que inicia a uma velocidade/frequência típica do andamento *lento*, e termina em um *larghissimo*. Esta curva de decrescente do efeito estroboscópico, em última análise sugere visualmente a desaceleração da velocidade de rotação do projetor, ou como queria Conrad, um percurso harmônico que se dirige a frequências ou tons cada vez

mais graves. Este movimento de desaceleração, ao contrário da curva senoidal utilizada por Snow, leva à desarticulação do “transe” experimentado durante a exibição, indicando uma temporalidade linear, um percurso que leva de A a B. Esta trajetória, tal como vejo, é fundamentada numa espécie de discurso musical que, para além da exploração da extensão da duração através dos *ostinati*, de fato encaminha uma experiência linear, do mais rápido ao mais lento.

Por fim, estes são apenas índices que destacam como a percepção musical de Conrad trabalhou as ofertas do dispositivo, em especial do obturador, prolongando a duração da experiência estroboscópica e ensejando que a atenção do observador oscile entre a percepção da natureza repetitiva do mecanismo e os efeitos desta repetitividade na consciência e percepção.

8.2.4 Gradatio, Dissolutio

No caso de *Showerproof*, a oferta da repetibilidade da impressora, aparelho responsável pela produção de cópias, é trabalhada por modelos que, como Gidal, encontram base tanto na música quanto na retórica. Como vimos, o filme apresenta basicamente a transformação de um material através de sua repetição em série. Em virtude da materialidade do suporte, a duplicação do duplicado faz com que a qualidade figurativa das imagens seja progressivamente dissolvida, problematizando a condição icônico-fotográfica do celulóide. Este processo de dissolução da figuratividade, já discutido no capítulo 2 como indício de uma tendência generalizada de dissolução no âmbito dos longos anos 1960, decorre diretamente do expediente da repetição que, por sua vez, encontra-se inscrito no aparelho em destaque na obra de Drummond.

Vale lembrar, entretanto, que o processo de dissolução no caso de *Showerproof* não é exatamente um percurso que vai de A a B – mas ao contrário, uma trajetória que leva de B a A, ou seja, do mais abstrato ao mais figurativo. Esta dissolução invertida, tem como efeito a impressão não da desformação da imagem, mas de sua formação. A imagem abstrata de alto contraste, granulada e saturada torna-se, a cada repetição, mais nítida, figurativa e portanto, “mais reconhecível”. Esta inversão, a meu ver, é o que coloca a obra de Drummond como interessante caso de utilização da repetição. Através de um gesto muito econômico, o artista reorienta a tendência à dissolução inscrita no dispositivo, demonstrando-a pelo reverso, pelo contrário. Poder-se-ia pensar que este gesto também coloca em destaque uma das especificidades do cinema como meio de base temporal – a possibilidade de “voltar no tempo” demonstrando que a experiência da dissolução pode, ao menos momentânea e virtualmente, ser apresentada ao contrário. A repetição ofertada pelo aparelho de duplicação, neste sentido, é um expediente que viabiliza a experiência da reversibilidade – outra *affordance* bastante curiosa do dispositivo.

Sob um certo aspecto, o modo como Drummond apresenta a série de repetições faz lembrar uma técnica de composição musical utilizada por alguns compositores minimalistas. O chamado “processo aditivo linear” tornou-se conhecido pelas obras iniciais de Philip Glass. Como demonstra Cervo (2005) durante os anos 1968 e 1969, o compositor criou dezenas de obras baseadas nesta técnica que, como o

próprio nome diz, pode ser definida basicamente como um processo de adição linear de elementos musicais, rítmicos, harmônicos ou melódicos e que, como todo processo de adição, baseia-se no uso sistemático da repetição. Este processo pode ser regular, com a adição de um número regular de unidades durante o processo de repetição (ex. 1, 1-2, 1-2-3, ...) ou irregular, com a adição de um número irregular de unidades (ex. 1, 1-2-3, 1-2-3-4-5, ...) durante o processo de repetição (CERVO, 2005, p.36). Sob o ponto de vista da escuta, quanto mais regular é o processo, mais imediata a percepção do efeito de progressividade, quanto mais irregular, mais tempo o ouvinte leva para entender a estrutura de composição. Em linhas gerais esta técnica também encaminha a sensação do *perpetuum mobile* discutida anteriormente. Como processo de repetição linear e contínuo, este expediente tem como função a extensão da duração de um mesmo elemento musical, somando a ele outros elementos – o que não implica necessariamente na sensação de desenvolvimento, mas de acúmulo, sobreposição, intensificação. É sabido que o “processo aditivo linear” também pode ser apresentado de forma invertida, ou seja, um processo de subtração no qual ao invés de adicionar, a composição retira sistemática e progressivamente elementos musicais, repetindo sempre “o que resta”. Esta contraparte lógica do processo aditivo resulta num efeito igualmente reverso do anterior, ao invés do acúmulo, a redução, diminuição, enfraquecimento.

Do ponto de vista estrutural, ambos os processos implicam na adesão a uma lógica temporal linear, onde há a sensação de progressão ou regressão, ainda que a ideia de desenvolvimento não esteja completamente presente. Poder-se-ia pensar que esta técnica e temporalidade tem como sustentação figuras derivadas da retórica, endossando a articulação entre a música e a linguagem verbal tal como desenvolvida pelos gregos na antiguidade e também durante o período medieval (BONDS, 1991, p. 15-16). a articulação do discurso musical *tal como* um discurso verbal, no caso de Glass, por exemplo, parece observar a utilização da figura da *gradatio*³²⁸. Esta figura retórica que apresenta suas variantes sintáticas e semânticas, caracteriza-se pela construção de um movimento linear ascendente ou descendente, um trajeto guiado pelo acúmulo e intensificação, ou pela redução e enfraquecimento. Em ambos os casos, como indica Fiorin (2019, p.147-148) a intenção básica da *gradatio* é evocar a sensação de aumento ou diminuição de intensidade. Visto de forma simplificada, parece ser exatamente esta a intenção de um compositor como Glass, ou de outros minimalistas, pelo uso que faz da repetição. O uso deste expediente como meio de viabilizar a experiência do acúmulo ou da redução, guarda certamente lembranças da *gradatio* como um modelo retórico a fim de construir, dentre outras coisas, um discurso convincente, enfático e lógico.

Pode-se pensar que o movimento sugerido pela *gradatio* ou seu equivalente minimalista, o “processo aditivo linear”, encontram-se presentes no filme de Drummond. O modo pelo qual repete as mesmas imagens parece obedecer justamente esta lógica gradativa, linear, que se exhibe como uma escalada da abstração às avessas. Diferente do método de Glass, contudo, o filme não utiliza a adição nem a subtração de novos elementos, mas tão somente a repetição do mesmo material. Tal como vejo, o gradiente

328 *Gradatio*, termo latino, que representa uma das figuras de acumulação, também chamada de gradação, *clímax* (do grego *klímax*, que significa “escada” - trata-se de uma figura “em que se amplifica o enunciado, numa intensificação crescente, com palavras ou grupos de palavras de significado relacionado” (FIORIN, 2019, p.147)

exibido no filme não é produzido pela adição de novas e mais imagens, mas ocasionado exclusivamente pela repetição do mesmo material, ou melhor, pelo processo de repetição/duplicação oferecido pela máquina. Neste sentido, a obra de Drummond viabiliza seu discurso menos pela forma (*gradatio*) empregada do que pelos efeitos obtidos por ela, no nível material do suporte. Se há uma *gradatio* na obra, ela devém menos de um impulso formalista do artista (como parece ser o caso de Glass e de outros minimalistas) do que da oferta da reprodutibilidade/repetitividade da impressora. Neste sentido, como obra que exhibe contornos do minimalismo musical, *Showerproof* assemelha-se menos a *Two Pages* (1969), de Glass do que *I am sitting in a room* (1970) de Alvin Lucier. Esta curiosa composição/performance musical, como relata Paul Griffiths (2001, p.224) utiliza uma espécie de processo aditivo linear - contudo, como no caso do filme de Drummond, sem adição de novos elementos.

Baseada exclusivamente na oferta da reprodutibilidade do som (gravação e reprodução via fita magnética) a obra de Lucier oferece uma experiência de gradação, ou degradação, semelhante a *Showerproof*, ainda que muito mais intensa e impactante. Tal como já descrito no início do capítulo 6, a composição baseia-se na repetição de uma mesma frase “Estou sentado em uma sala, diferente da que você está...”³²⁹. Esta frase é inicialmente lida em voz pelo *performer* em uma sala equipada com um sistema de amplificação e dois gravadores. Depois de captada e registrada em um dos gravadores, a frase é reproduzida na sala, conseqüentemente captada pelo mesmo microfone e gravada pelo segundo gravador. Segue-se então um processo repetitivo de reprodução e gravação (um *feedback*) que, em última análise, é um processo de copiagem análogo àquele utilizado por Drummond com a impressora óptica. Contudo, a duração da obra de Lucier é bastante mais extensa do que a de Drummond, o que implica na intensificação do efeito de dissolução. À medida que se repete o processo de reprodução-regravação-reprodução, perde-se cada vez mais a inteligibilidade das palavras e, ao final de cerca de 40 minutos, o que resta são apenas as frequências fundamentais que aquele determinado espaço acústico comporta. Como relata o próprio Lucier, trata-se de uma obra com ação mínima do compositor – quem faz o trabalho é o conjunto de: microfone, caixas de som, gravadores, fitas magnéticas e principalmente a própria sala (LUCIER, 2012, p.90-91). Tal como o conjunto da impressora óptica e celulóide, são estes os elementos/mecanismos responsáveis pelo desaparecimento do “significante” do material sonoro, ao serem utilizados de maneira repetitiva (TOOP, 2001, p.246). Fato é que esta repetitividade é menos a imposição das vontades do artista do que o que os próprios aparelhos ofertam, ou ainda, o modo que eles tendem a funcionar.

Vale destacar, contudo, que semelhanças à parte, os gradientes explorados por Lucier e Drummond caminham em direções opostas. Enquanto a composição do primeiro progride no sentido da dissolução do material, o segundo encaminha a experiência invertida, da formação do potencial significante do material.

329 O texto completo da obra de Lucier: “*I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.*” (LUCIER, 2012, p.89-91)

Como vimos, ao invés de partir do material “original” e apresentar seu processo de dissolução, o filme apresenta a transformação (via repetição) do um material “degradado” até sua resolução como material “icônico-fotográfico” (PAYNE, 2015, p.59). Neste sentido, poderíamos pensar no filme de Drummond como um exercício de exploração da técnica do cinema como mecanismo de manipulação temporal. A gradação da imagem mais abstrata para a mais figurativa, colocada ao lado da degradação das palavras-sons da obra de Lucier, é um indicativo do potencial transgressor do mecanismo do cinema que, como sugere Mary Ann Doane (2002, p.34-36) pode fazer com que a tendência natural de entropia do tempo seja problematizada. Sob um certo aspecto, é para esta direção que a obra de Drummond aponta. Tal como vejo, a forma como o artista trabalhou a oferta da repetitividade inscrita na impressora óptica, ou seja, a utilização do modelo retórico-musical da *gradatio*, acabou resultando em uma obra que demonstra não apenas o potencial de dissolução da repetição (que em última análise pode ser interpretado como a síntese de um processo de entropia decorrente do tempo cronológico) mas também a sua inversão através da adesão às especificidades do meio cinematográfico, especialmente àquela que problematiza a temporalidade cronológica, demonstrando que fenômenos e tendências do mundo “real” (como a entropia demonstrada pela obra de Lucier) podem ser reversíveis quando submetidos ao mecanismo do cinema e sua temporalidade tão particular.

8.2.5 Canon, Phasing

Por fim, o modo como Welsby percebeu e trabalhou a oferta da repetição nos aparelhos projetores revela também conexões com modelos e formas típicas da música. A utilização do modelo do laço (*loop*) somado à repetição dos projetores no espaço de exibição, identificam a obra como uma interessante exploração de repetições tempo-espaciais que organizam uma determinada paisagem. A imagem da praia, metáfora visual da repetição na natureza, oscila entre a ilusão da paisagem natural e a percepção do artifício do cinema. Esta oscilação, como vimos, é viabilizada pelos aparelhos, pela oferta da repetição neles inscrita, e também pelo modo peculiar com que Welsby a percebeu e trabalhou. Tal como gostaria de propor, a experiência de *Shore Line* estrutura-se de maneira muito parecida àquela explorada pelo *cânon*, forma musical que utiliza a repetição não apenas como expediente para a criação de efeitos de multiplicação e polifonia, mas também para o encaminhamento de uma lógica temporal circular.

O *cânon* aparece desde a Idade Média até os dias de hoje como recurso de contraponto musical. Bastante frequente durante o Barroco e também na música dodecafônica, esta forma musical caracteriza-se pela repetição de uma mesma melodia por mais de uma voz (WEBERN, 2019, p.41). A execução de cada voz varia enormemente de acordo com o modelo canônico adotado³³⁰, mas via de regra há um componente

330 Existem dezenas de modelos de cânones que vem sendo aplicados na música escrita ocidental. Cânones retrógrados (caranguejo), espirais, simples, invertido, direto, acompanhado, intervalares, são apenas alguns dos exemplos de formas de explorar a repetição sob diferentes estratégias (inversão, reversão, defasagem por oitavas, defasagem por notas, etc.). O cânon é uma forma simplificada da fuga, forma que também utiliza a repetição como base, mas que a encaminha para relações harmônicas mais complexas.

de duração necessário a cada uma delas. Em outras palavras, a execução da mesma frase ou motivo melódico geralmente é feita com algum tipo de defasagem (WISNIK, 2017, p.118). Quanto mais vozes somam-se à execução do cânone, maior é o efeito textural polifônico.

Apesar de serem associados à música erudita – pensa-se sempre em Bach, Pachelbel, Mozart ou Schoenberg como compositores de cânones – a dispersão desta forma musical é enorme na música popular. Como grande recurso mnemônico, é frequente associarmos cânones simples com as canções infantis e folclóricas – pense-se nas “cantigas de roda”. A associação de cânones com brincadeiras de roda não parece gratuita³³¹ – há na forma dos cânones infinitos, comuns nestas brincadeiras, uma estrutura circular que permite e convida aos ouvintes sua execução de forma repetida e defasada com múltiplas vozes. Canções como *Frère Jacques*, *Ciranda cirandinha*, *Row Row Row, the boat* são todos bons exemplos destes cânones nos quais a repetição da mesma frase musical pode ser executada por diferentes vozes, que entram e saem em diferentes pontos da melodia, e cuja execução não tem uma duração determinada.

Sob um certo aspecto, o filme-instalação de Welsby parte deste mesmo princípio. Há uma “melodia” cíclica (o filme em *loop*) fundamental que é repetida por seis “vozes” (projetores). Com o passar do tempo, e a depender das vicissitudes de cada projetor, o cânone entra ou sai de uníssono, revelando suas qualidades “polifônicas”. É verdade que, ao contrário do cânone musical, o filme de Welsby não prevê pontos de entrada ou saída das vozes. Trata-se de uma experiência, neste sentido, muito mais orientada pelas máquinas do que pelo compositor/diretor ou pela composição/filme. Ou seja, a experiência “polifônica” é menos regulada e organizada do que os cânones musicais, fato que faz *Shore Line* remeter a um efeito musical tornado conhecido nos mesmos anos em que Welsby esteve experimentando com formas cíclicas de exibição de filmes – a defasagem.

Como já vimos no capítulo 1 e 2, o *phasing* acompanhou o desenvolvimento dos sistemas de reprodução sonora em fita magnética, sugerindo a compositores como Steve Reich a exploração deste fenômeno sob uma perspectiva musical. Em resumo, trata-se de um efeito ocasionado pela assincronia de duas ou mais gravações de um mesmo material. Quando reproduzidas em defasagem, estas gravações produzem um curioso efeito que, para Wisnik (2017, p.198-199) desestabiliza a audição e leva o ouvinte a oscilar entre a fruição da imagem polifônica e a atenção a diminutas diferenças ocasionadas pelo material repetido. Tal como revela o próprio Reich (2004, p.25-27) o efeito sugere tanto a apreciação das qualidades físicas do material sonoro quanto também a percepção dos próprios processos perceptivos do ouvinte – razão pela qual suas composições iniciais tenham exercido tanta curiosidade quando executadas.

No caso de *Shore Line* o efeito de defasagem é menos vertiginoso como as obras de *phasing* de Reich, como *It's Gonna Rain*, *Come Out*, *Melodica e Piano Phase*. Mas como elas, o filme de Welsby também parte das possibilidades sugeridas ou ofertadas pelo mecanismo de reprodução, em especial pela *affordance* da repetição (GRIFFITHS, 2001, p.236). Como revela Reich, a criação destas obras deu-se tão

331 Apesar de etimologicamente a palavra cânon significar “lei, regra, princípio”, é também comum a associação a outros termos como *round* ou *ronda*, para identificar cânones simples ou infinitos, ou seja, cânones que podem ser executados em forma cíclica, como num *loop*, onde começo e fim encontram-se conjugados e disfarçados.

somente por sua descompromissada percepção daquilo que os gravadores de fita magnética já estavam produzindo (REICH, 2017, p.96). Coube a ele, como a Welsby, lidar com esta percepção e criar, a partir das máquinas, uma experiência que pudesse sintetizar criativa e criticamente o efeito desejado.

Com *Shore Line*, o efeito da defasagem é igualmente dependente do mecanismo do projetor, contudo o modo como articula e encaminha a duração é possivelmente diferente. Ao contrário de *Piano Phase*, por exemplo, o filme não se define como uma experiência de duração definida. Fosse executada com dois gravadores, talvez a obra de Reich suscitasse a mesma experiência temporal – contudo são fundamentalmente durações definidas, ao passo que a obra de Welsby, como vimos, se vale dos *loops* para criar não apenas o efeito de defasagem e polifonia, mas também da indeterminação da duração. A repetição tal como ofertada pelos projetores, oferece a experiência de uma repetição infinita (ou indefinida) e neste sentido retoma o modelo do cânone.

Como conjugação de obra que parece se fundamentar tanto pelo *cânone* e quanto pelos efeitos de *phasing*, o filme de Welsby joga luz sobre a experiência da repetição tempo-espacial, mediada pelo mecanismo de projeção cinematográfica. Esta repetição, como vimos, é ofertada pelo mecanismo e explorada de forma tal que são apreciados tanto os aspectos materiais do meio quanto os processos de percepção do próprio espectador – no mesmo sentido que as obras para fita magnética de Reich dirigem-se tanto para o mecanismo de reprodução sonora, quanto para os efeitos psicofísicos que a defasagem gera no ouvinte. Em *Shore Line* a oscilação da impressão de continuidade ou descontinuidade da paisagem é dirigida pelas “vozes” (projetores) distribuídas lado a lado na sala. Seus efeitos polifônicos sentem-se tanto mais quanto estas vozes se desencontram, quanto mais irregular é a paisagem. No limite, poder-se-ia pensar que as próprias vozes são os agentes da defasagem, em última análise ocasionadas pelas particularidades da construção mecânica de cada aparelho e da rede elétrica na qual operam. Esta variabilidade e indeterminação, que no senso comum são princípios alheios aos aparelhos eletro-mecânicos mas característicos dos sistemas naturais, organizam a experiência do filme-instalação e viabilizam a produção de um certo efeito lúdico, similar àquele que as canções de roda também oferecem. O prazer vem da fruição do repetido, mas também da percepção das diferenças que emergem da imprevisibilidade inscrita no sistema gerador da obra. A paisagem artificial-natural, neste sentido, se organiza como um *canon* automático em *phasing*, uma composição circular, de duração indefinida, polifônica, dirigida tão somente pelos mecanismos de projeção – razão pela qual nos faz apreciá-la como uma “atração”.

Embora não tenha obtido, como Snow e Conrad, formação musical, Chris Welsby faz questão de enfatizar que suas obras dependem de alguma maneira de formas e modelos derivados da música. Suas obras sendo predominantemente experiências com o tempo e o espaço, parecem observar as formas musicais de manipulação da duração, como o *cânon* e o *phasing*, as quais em última análise são modos de explorar criativamente um expediente básico – a repetição. Tal como vejo, é esta sensibilidade musical (o artista fala em “sentimento musical”) que o permite perceber dentro dos aparelhos do cinema, *affordances* como a da repetição, e trabalha-las a fim de destacar sua relevância na construção de uma experiência

tempo-espacial onde o acontecimento, a situação, o evento e as vicissitudes que dele devêm, são estruturantes.

My films begin as a 'musical feeling' about the spatial and temporal disposition of the component parts of a landscape. My aim is to mediate between the predictable and unpredictable elements of the situation. My intention is to make films which are not about, but a *part of* the situation in its entirety.³³² (WELSBY, 1975)

* * *

Em resumo, é provável supor que ainda que cada parte ou mecanismo do cinema oferte a repetição, coube aos artistas o trabalho ativo desta oferta. A percepção desta *affordance* inscrita nos diversos elementos materiais que constituem o dispositivo, revelou-se guiada por uma sensibilidade alinhada à atividades nas quais a repetição é central. Como vimos, tanto na retórica quanto na música, a presença da repetição, de formas e modelos repetitivos, é notória – razão pela qual a aproximação destas formas e modelos aos filmes comentados não parece ser fortuita ou irrelevante. Há, tal como creio, uma evidente relação estrutural destas duas disciplinas no modo como os artistas criaram suas obras – em outras palavras, no modo como perceberam e exploraram a oferta da repetição.

Sob um certo aspecto, o emprego de formas e modelos derivados da retórica e da música exemplificam o caráter interdisciplinar notável especialmente no terreno do cinema experimental, onde os parâmetros da narrativa clássica são deixados de lado a fim de explorar outras potencialidades do dispositivo – segundo um argumento já bastante desenvolvido por teóricos como Juan Carlos Kase (2009) ou Holly Rogers e Jeremy Barham (2017). Trata-se daquele movimento destacado por Walley (2020) de “contração-expansão” que o cinema experimental viveu especialmente durante os “longos anos 1960”. Como movimento contração a busca pelas especificidades do meio levaram à expansão das formas e modelos emprestados de outros campos da arte. Tal como parece, os filmes apresentados são todos fruto deste duplo movimento contraditório e paradoxal que contrai, ao mesmo tempo que expande.

332 “Meus filmes começam com um sentimento musical, sobre a relação tempo espacial das partes constituintes de uma paisagem. Meu objetivo é ser um mediador entre o previsível e o imprevisível dos elementos da situação. Minha intenção é fazer filmes que não são sobre, mas que são parte da situação em sua integralidade.” (tradução nossa)

8.3. Dissolver, de novo

Dizer que os artistas empregaram estas e aquelas formas para a construção de suas experiências com a repetição, tal como ofertada por este ou aquele mecanismo do cinema, pode confirmar a validade do processo de dissolução apresentado no capítulo 2. Como vimos, segundo Jameson (1991, p.112-115) os longos anos foram caracterizados, dentre outras coisas, por uma tendência geral de dissolução do signo em favor da emergência da cultura do “Significante”. Segundo o autor, o mundo da cultura teria observado um processo gradual de desintegração dos significados em detrimento da ênfase nos significantes, sendo a repetição um dos expedientes centrais para a consecução deste processo.

A dissolução, lida à luz de obras do *paideuma* apresentado no capítulo 1, ou seja, obras que demonstram o emprego da repetição como um expediente privilegiado, pode ser compreendida não apenas como um recurso metafórico ou retórico da crítica da cultura, mas também como um fenômeno observado e avaliado pela ciência. Tal como explica Elizabeth Margulis (2014), o chamado fenômeno da “saciação semântica” foi descoberto e explorado por psicólogos e mais recentemente por neurocientistas a fim de compreender esta particular condição do sistema cognitivo de reduzir sua atividade quando exposto a alguns tipos de repetição. A pesquisadora relata que o fenômeno foi mais profundamente descoberto e divulgado a partir do trabalho de Leon A. Jakobovits (1962), no qual pesquisou o que até então era denominado “fadiga mental”. O psicólogo experimental buscava compreender as razões pelas quais observava-se um decréscimo de qualidade no desempenho de algumas atividades humanas proporcional ao aumento do desinteresse, da adaptação e da criação de hábitos quando somos submetidos a estímulos repetitivos.

[...] whether referred to as satiation, inhibition, or extinction, essentially the same phenomenon was being considered: a reduction in the likelihood of responding as a result of repeated stimulation of the organism.³³³ (JAKOBOVITS, 1962, p.15)

Para Jakobovits, a constatação deste curioso fenômeno teria sido registrado pioneiramente por Severance e Washburn (1907) a fim de entender a razão pela qual a exposição a palavras repetidas (ou por tempo prolongado) implicava em numa proporcional e temporária perda de significado das mesmas. Para as pesquisadoras, esta perda de significado provavelmente estaria associada a uma tendência do sistema cognitivo de economizar a energia para processar informações de maneira eficiente. Como resultado, palavras repetidas adquiriam um aspecto “estrangeiro”, estranho, passando a ser percebidas menos como vocábulos dotados de sentido e mais como formas gráficas impressas no papel.

It looks very much as though we had to deal here with something like auto-hypnosis. Prolonged concentration of the attention upon an object which, while it does not remain entirely unchanged, yet can change only within narrow limits and with constant recurrence to the same phases, produces an increasing narrowness of the

333 “[...] se refere à saciação, inibição ou extinção, essencialmente o mesmo fenômeno era considerado: uma redução na probabilidade de resposta como resultado de uma estimulação repetida do organismo” (tradução nossa)

field of consciousness; the associations drop off entirely, then the 'fringe' of familiarity goes, and finally we approach as nearly to a bare, peripherally excited sense impression of the marks which normally are letters, as we can get in adult experience.³³⁴ (SEVERANCE e WASHBURN, 1907, p. 186)

Com o passar das décadas Jakobovits comenta que o fenômeno da perda de atenção e da dissolução temporária do significado, pôde ser investigado com mais precisão a partir de técnicas de observação da neurociência, capazes de mensurar mais objetivamente as áreas cerebrais e as circunstâncias envolvidas na consecução deste fenômeno de maneira controlada. Estes estudos levaram o pesquisador a formular que esta especial condição do sistema cognitivo humano está associada a um princípio de economia de energia cerebral. A fim de evitar a fadiga, o cérebro ao ser exposto repetidamente aos mesmos estímulos desabilita as redes neuronais responsáveis pela interpretação dos significados e conceitos. Trata-se de um mecanismo de proteção que visa impedir que o cérebro fique fatigado ao ativar “desnecessariamente” áreas e redes de alto consumo energético. Este mecanismo justificaria a perda momentânea da capacidade de interpretação ou atribuição de sentido aos estímulos repetitivos. O pesquisador então denominou “saciação semântica” este mecanismo de auto-inibição, observando sua ocorrência não apenas no âmbito da linguagem verbal, mas também para a maioria dos sentidos do corpo humano. Para Margulis (2914, p.45-48) este fenômeno é um dos fatores responsáveis pela criação de músicas cuja carga de repetitividade é empregada consciente ou inconscientemente para que as qualidades acústicas ou sonoras sejam melhor apreciadas, colocando o ouvinte num estado de atenção efetivamente alterado.

Mais recentemente o neurocientista Bernard Baars (1997) sugeriu que este fenômeno pode ser interpretado neurologicamente – trata-se de um caso análogo à *agnosia*. Esta condição cerebral é causada por algum acidente que envolva impacto mecânico ou por um outro tipo de trauma, como AVC, que danifica determinadas regiões do cérebro (QUAIS) e causa permanente perda de identificação e atribuição de significado a diferentes tipos de estímulos. Ou seja, nestas condições a pessoa encontra-se impossibilitada de atribuir sentido àquilo que percebe e sente, apesar de conscientemente detectar as qualidades formais dos estímulos – cor, forma, cheiro, intensidade, etc. A saciação semântica, para Baars, funciona da mesma maneira, mas sua principal diferença com a *agnosia* é que esta é uma condição permanente, enquanto aquela é temporária e, portanto, reversível.

Estes estudos levam a crer que a possibilidade de dissolução através da repetição, sobre a qual falara Jameson e outros autores num sentido mais geral, é de fato um fenômeno com base na fisiologia humana. A repetição de estímulos ocasiona diretamente a alteração da percepção, razão pela qual os aspectos semânticos dos estímulos sejam “dissolvidos” temporariamente, e enfatizadas

334 “Parece que nós tenhamos que lidar aqui com alguma coisa como auto-hipnose. Concentração prolongada na atenção a um objeto que, enquanto não permanece imutável, ainda assim pode mudar unicamente dentro de um limite contido e a repetição das mesmas fases, produz um estreitamento do campo consciente; as associações caem por inteiro, então a ‘franja’ da familiaridade vai embora, e finalmente nos aproximamos de uma impressão nua, obliquamente excitada das marcas que geralmente são letras, tal como pode ser experimentado na vida adulta” (tradução nossa)

predominantemente suas qualidades sensoriais. A dissolução, neste caso, é menos derivada do objeto ou estímulo em si, e mais da relação estabelecida com o observador. Se algo é dissolvido quando repetido, é o processo de construção de sentido e significado, sobre o qual nem o objeto nem o observador exercem controle.

De uma certa maneira, este fenômeno poderia justificar, portanto, o emprego sistemático da repetição nos filmes apresentados. Poder-se-ia imaginar que, conforme o juízo de Margulis, os artistas consciente e inconscientemente utilizaram a repetição a fim de e encaminhar uma experiência concentrada nas qualidades sensoriais, concretas e físicas do meio, indiretamente ocasionando uma temporária dissolução dos aspectos semânticos dos signos. Como vimos, tal uso da repetição foi orientado por um lado pelas *affordances* do próprio meio, e por outro, pelo emprego de formas e modelos repetitivos. A conjunção destes dois aspectos possibilitou que o fenômeno da dissolução fosse conduzido, dissolvendo as propriedades semânticas das imagens em favor da apreciação de sua materialidade e concretude.

Pensemos em $\leftarrow\text{---}\rightarrow$. Não parece difícil supor que o *perpetuum mobile* do movimento panorâmico repetido insistentemente no filme de Snow, pode ter acentuado a dissolução da unidade espaço-temporal do filme. Sobretudo pelo emprego das altas velocidades (*prestissimo*) vimos como a repetição dissolve o potencial de representação da imagem fotográfica, e portanto dilui a homogeneidade espacial em favor de uma massa luminosa que desconhece as leis da perspectiva. A baixas velocidades (*larghissimo*) as repetições dissolvem a continuidade temporal, quando associadas à montagem de diferentes momentos cronológicos de registro. Ao assumir esta oscilação entre imagem-luz borrada e indefinida e um *continuum-descontínuo*, em certo sentido o filme dissolve portanto o significado dos movimentos de câmera tal como institucionalizado pelo cinema narrativo clássico, recondicionando-o para além de um expediente útil na construção do espaço contínuo e homogêneo, a fim de experimentar tão somente sua potência cinética (TURIM, 1995, p.117-118).

O *da capo* utilizado em *Hall*, por sua vez, poderia ser compreendido como expediente de dissolução da realidade ilusória do filme, apresentando uma versão material do processo de construção do espaço-tempo. Para Heath (1980, p.93-94) esta repetição simples, que reprisa o filme sem nenhuma aparente intervenção do artista e conseqüentemente assume a realidade automática do dispositivo, colabora para intensificar a sugestão do processo de apresentação do filme como o “conteúdo” próprio filme. Com isso, dissolve-se o significado da imagem como representação e intensifica-se sua “realidade” artificial. Em uma perspectiva bem menos exaustiva do que de Snow, a repetição de Gidal colabora conseqüentemente para também dissolver o processo de identificação que circula entre espectador e filme, ensejando uma atitude menos passiva, típica do regime ilusionista do qual o artista, durante toda sua trajetória, objetivou se opor (GIDAL, 1989, p.148).

Possível pensar também que os *ostinati* empregados por Conrad, por sua vez, cooperam para dissolver a ilusão da impressão da imagem em movimento. A ênfase no funcionamento descontínuo e fragmentado do aparelho, pode ter contribuído para a dissolução da continuidade do movimento que, num

sentido ainda mais fundamental, poderia ser assimilada como continuidade da luz (RICHMOND, 2016, p.149). Como vimos, a exploração do obturador como mecanismo responsável pela produção da alternância repetida entre escuridão e luz, utilizou estes modelos musicais para modular o fenômeno estroboscópico e ampliar sua duração, reiterando padrões rítmicos insistentes e exaustivamente, assim dissolvendo em última análise o emprego do cinema como um mecanismo de projeção e mais como um mecanismo de sugestão. A repetição dos fotogramas pretos e brancos, neste caso, é um recurso que coopera para dissolver o regime de representação, apresentando o mecanismo do cinema fundamentalmente como um meio de manipulação de luz do qual as imagens devem do aparelho psicofísico do espectador.

Por sua vez, a *gradatio* aplicada em *Showerproof* pode ser interpretada como um expediente de estruturação da experiência da dissolução da imagem, explorada a partir de seu potencial de reprodutibilidade. O modo como Drummond repete as mesmas imagens através da impressora óptica exemplifica gradativamente os efeitos que a repetição pode suscitar. Como vimos, o processo de duplicação pode colocar em xeque sua própria função – a de produção de cópias idênticas – quando a repetição é afirmada como princípio estrutural. A medida em que as cópias são repetidas, a imagem se deteriora e, com isso, dissolve-se seu sentido icônico, sua função representativa e figurativa. No lugar disso, experimenta-se os traços da ação da repetição, que coloca gradativamente em xeque a natureza fotográfica do dispositivo. Vale lembrar que, todavia, esta demonstração gradual do potencial de dissolução é invertida e que assinala o cinema como um meio que possibilita a experiência da reversibilidade do fenômeno da dissolução – característica definidora do dispositivo do cinema como meio de manipulação temporal.

O modelo canônico utilizado por Welsby, por fim, parece dissolver a ilusão da homogeneidade espaço-temporal da paisagem, apresentando de maneira fragmentada e descontínua. O modo como o artista arranja os projetores e os *loops*, apresenta o potencial de dissolução da estabilidade da imagem, que oscila entre um panorama contínuo e regular, e uma imagem descontínua e irregular. Note-se que a utilização dos *loops*, neste sentido, é fundamental também para a dissolução da temporalidade linear, da qual o cinema narrativo depende. A repetição de um mesmo curto trecho de filme, tal como vimos, enseja a emergência de uma temporalidade cíclica, que assume e integra a repetição em detrimento da apresentação da novidade. Com isso dissolve-se o sentido convencional do filme como uma experiência necessariamente progressiva ou regressiva, teleológica, dotada de começo-meio-fim. No lugar disso apresenta-se a projeção como um acontecimento baseado fundamentalmente no presente e, dissolvidos começo e fim, fundamentado apenas num “meio” que não progride nem regride, mas continua apenas repetindo.

Em todos estes casos, portanto, nota-se como a repetição, trabalhada de acordo como modelos derivados tanto da música quanto da retórica, encaminha variados processos dissolutivos, desestabilizando, corroendo, diluindo os sentidos e significados atribuídos ao meio. Ao dissolvê-los, a repetição desnuda o dispositivo e esboça aquilo que Jameson (1991, p.115) concebeu como um processo de “autonomização dos significantes”. Para o teórico, o mergulho no signo e sua consequente dissolução durante os anos 1960 teria

como efeito primário a liberação dos significantes, que passaram a existir potencialmente desimpedidos de seus significados correlatos. No contexto dos filmes analisados, poderíamos pensar que este processo de autonomização tenha liberado os movimentos de câmera, o corte, os planos, os fotogramas, as cópias, o celulóide, a projeção, etc., para serem experimentados não em função de um sentido ou convenção, mas, fundamentalmente como mecanismos e formas *em si* (mas isto seria possível?). Ao fazê-lo, a repetição demonstrou seu potencial como via de acesso para a concretização do programa dos filmes estruturais/materialistas, qual seja, uma fronteira onde o cinema, leia-se, seus mecanismos, processos e materiais foram almejados estar autonomizados e dissociados das convenções, especialmente daquelas do cinema narrativo e comercial. No lugar das convenções e significados, a apreciação das qualidades materiais do dispositivo ou, de maneira muito simplificada, de um “mergulho” nos seus significantes.

Note-se que o efeito secundário deste processo de autonomização, poderia ser a igualmente já comentada dissolução do autor. Neste caso, o que se dissolve não é apenas o signo, mas também o sujeito por detrás de sua manipulação. Esta dissolução, no contexto do cinema que está sendo avaliado, foi experimentada especialmente através de expedientes como os da repetição, capaz de esvaziar a expressividade do enunciado em favor de uma poética mais orientada pelo automatismo, pelo mecanismo em destaque. Ainda que o signo permaneça isolado e destacado como elemento central da obra, não é garantido que ela não reclame uma interpretação subjetivista a depender do modo como é apresentado. Fato é que, através da repetição, dissolve-se também o sentido da autoria ao colocar em destaque uma tendência e um *modus operandi* maquínico que não convida nem enseja a presença de um sujeito autor, que performa as repetições para expressar este ou aquele sentimento ou conteúdo. Em última análise, o conteúdo está dissolvido, porque os significados também estão.

É importante destacar que ao tratar da dissolução do signo e da perda do significado em detrimento da ênfase no significante, estamos entendendo por significado algo que jamais se encontra presente *a priori* ou inato ao objeto ou signo, mas é, como formulou Ludwig Wittgenstein (1999, p.16-19) em suas investigações filosóficas no campo da linguagem, uma construção conceitual fundamentalmente definida pelo uso. A dissolução do signo e a autonomização do significante, neste sentido, poderiam ser tomadas como o resultado do desvio do uso, ou ainda, do esvaziamento deste uso em prol de sua inutilização como um objeto, mecanismo ou processo carregado de sentido. Esta “desfuncionalização” - que também poderia ser alinhada àquilo que Peter Wollen (1982) destacou como uma das principais estratégias do cinema experimental, o “mau uso” de determinados processos ou mecanismos - permitiria portanto a experiência com o significante isolado, autônomo, apreendido em sua materialidade, conseqüentemente abrindo espaço para uma reflexão crítica sobre o processo de significação interrompido.

Ora, como vimos, este processo de inutilização ou “desfuncionalização” fora especialmente provocado, durante os longos anos 1960, por expedientes de repetição. A repetição de ações ou objetos tende a dissolver o sentido associado a eles. Por outro lado a repetição, a depender do contexto e da intensidade que é empregada, também acaba por dissolver os possíveis sentidos associados a ela mesma,

ou seja, enseja a dissociação das funções às quais está associada no campo da estética, tais como a coesão, a redundância, etc. Neste caso, o objeto ou mecanismo torna-se temporariamente “inútil” da mesma maneira pela qual a repetição, como forma, torna-se igualmente sem propósito – ambos perdem seu sentido e apresentam-se como significantes abertos, prontos para receber (quem sabe?) novos sentidos e significados.

O que resta desta experiência carregada de inutilidade é, por um lado mais explícito, a apreciação sensorial das qualidades materiais dos significantes envolvidos; por outro lado, mais implícito, a percepção crítica dos processos de construção de sentido que circulam entre os signos e o sujeito que os percebe. Estes dois lados de uma mesma experiência apenas comprovam a natureza ambígua do processo de dissolução. Lembre-se que no caso da saciação semântica, há muito pouco ou quase nada dissolvido no signo em si - o que se deteriora é o significado, processado e articulado sobretudo pela consciência de quem o percebe. Tal é o caso das repetições do filme de Gidal ou de Welsby, por exemplo, que nada alteram nas imagens, senão na consciência do espectador, que passa a alterar o modo de compreensão de um dado mecanismo ou recurso do cinema. Por outro lado entretanto, ao menos no caso do cinema, nota-se também uma transposição da tal dissolução do sentido para dentro do signo, ou mais especificamente, para o interior do dispositivo. A degradação das imagens duplicadas no filme de Drummond ou as manchas luminosas dos movimentos repetidos no filme de Snow parecem ser provas concretas e sensíveis disso, demonstrando que a repetição, quando transformada em gesto material e concreto, pode efetivamente dissolver o significado.

* * *

Embora este raciocínio que articula repetição e dissolução no caso dos filmes apresentados soe bastante plausível, convém dizer que ele não parece suficiente, ou melhor, não é o que mais interessa. É o que vem depois da dissolução, o que resta e sobra após a experiência, aquilo que soa mais interessante e merece ser analisado - especialmente tendo em vista a perspectiva de quem os assiste no tempo presente, distante, portanto, temporal e espacialmente do contexto “original” de sua concepção e realização.

Retorno, portanto, à mesma questão: o que resta quando o significado, e por conseguinte o sujeito são dissolvidos? Arriscaria uma rápida resposta: retomando a impressão que deu início a este percurso de investigação, poder-se-ia dizer que o que resta é a experiência curiosa da atração, do magnetismo, da repetição *em si*. Tal como gostaria de propor, o que resta do contato com estes filmes não é exatamente a experiência da materialidade do dispositivo, nem a apreciação crítica da construção do tempo-espaco no cinema, mas fundamentalmente a contemplação da repetição. Isto leva a propor que os filmes em questão oferecem através da repetição não apenas a apreciação (crítica e sensória) do dispositivo cinematográfico, mas ao contrário, através do dispositivo cinematográfico, oferecem a apreciação da repetição. Ao ser exibida, explorada e trabalhada pelos artistas *no* meio, a repetição exhibe-se como uma espécie de “atração”

sob a qual, como espectadores, somos impelidos a observar, apreciar, experimentar, ou ainda, como gostaria de sugerir, de contemplar. É como se os filmes dissolvessem sua própria constituição como filmes para revelar uma experiência que, ainda sendo mediada, transcende o meio tanto quanto o objeto e o observador, em favor da própria repetição.

Se há alguma força especial que me leva a ser atraído por estes filmes, ela devém da repetição. É a possibilidade de contemplá-la, experimentá-la na forma de filme que encanta, fascina e atrai – é daí que o já mencionado efeito magnético provém. Convém lembrar que, como sabemos, a repetição não é nem uma ideia nem um conceito, mas fundamentalmente um *ato*. É a experiência da observação deste ato repetitivo que atrai e que instiga – e isso significaria dizer que embora os artistas pareçam terem usado-a como um expediente formal para investigar as especificidades do dispositivo, o que se revela é que seus filmes podem ser fundamentalmente exercícios de contemplação da repetição. Em outras palavras, os filmes são meditações sobre a repetição através do mecanismo do cinema. É este seu poder de “atração” – a repetição como um ato prazeroso, instigante, inquietante de experimentar.

Ao que tudo indica, estes filmes, tanto quanto todas as obras reunidas no *paideuma*, comungam desta ideia e implicam na promoção desta experiência fundamentalmente inquietante. A escolha do termo não é gratuita – há algo na repetição que atrai mas ao mesmo tempo que atordoia. Como vimos, não se trata de um experiência que visa, como outras, um acréscimo no sentido. Trata-se de uma experiência que, em tese, não leva a lugar nenhum, mas mesmo assim atrai. É isso que quero dizer por inquietante – algo que em tese deveria nos afastar, mas que paradoxalmente nos aproxima. Porque continuo atraído por isso? Porque continuamos querendo ver e rever uma ação repetida – porque a reprodução dos mesmos sons, das mesmas imagens, dos mesmos movimentos, ainda que coloquem em risco a produção do sentido, exercem tanto fascínio? Quais as bases desta natureza inquietante?

8.4 O inquietante

A identificação da experiência da repetição como inquietante não é recente. Remonta a Sigmund Freud a articulação deste conceito psicanalítico com experiências ou ações repetitivas. O famoso texto *Das Unheimliche* de 1919, ainda hoje continua sendo uma das fontes mais importantes para a definição e investigação da questão. Neste trabalho, Freud discorre sobre uma curiosa tendência de sermos atraídos por experiências que nos causam estranhamento e que, em tese, não seriam dirigidas exclusivamente pelo princípio do prazer. Para definir esta experiência, o psiquiatra lançou mão do termo *Unheimliche* que poderia ser traduzido como o “não familiar” ou “infamiliar” - e que frequentemente é também associado ao “estranho” e “inquietante”. Segundo Freud, são frequentes experiências nas quais, em vigília ou sono, somos atraídos por fatos os modos que nos causam medo ou repulsa em razão de um mecanismo inconsciente que tende a se aproximar daquilo que parece não-familiar. Este mecanismo estaria vinculado à própria definição do não-familiar, que mantém preservado algo de familiar consigo. Assim, todas as coisas que nos parecem estranhas, em verdade sempre remontam a coisas já bastante conhecidas e familiares. O estranho é portanto, muito familiar – assim como o familiar também pode, e geralmente é, muito estranho.

Os exemplos que Freud utiliza para exemplificar as experiências de estranhamento são derivados basicamente da literatura fantástica e do horror – no caso específico Freud utiliza o conto “O Homem de Areia” de E.T. Hoffmann. Para ele, estes gêneros literários são poderosas ferramentas de articular esta experiência paradoxal do inquietante, apresentando seres que ao mesmo tempo nos causam repulsa, mas para os quais também somos atraídos. Esta atração, como disse, não devém de uma generosidade e compaixão naturais aos “bons sujeitos” mas fundamentalmente da familiaridade que temos, ainda que inconscientemente, com o estranho, o não-familiar, o inquietante.

Ao avaliar as possíveis razões psicanalíticas deste fenômeno Freud propõe que o estranho é “algo reprimido que retorna”. Para ele, o fator que fundamenta o sentimento de inquietante é a impressão de um mesmo evento ou fato retornar, acontecer novamente, emergir no presente. Este retorno é sempre algo que não pode ser lembrado e por isso se constitui como um recalque, do qual não podemos escapar senão pela clínica terapêutica – como já comentado no capítulo 2. Assim, como indica Garcia-Roza (1986, p.24) “só há o estranho quando há repetição”, o que leva a dizer que, pelo menos para Freud, toda repetição é estranha, inquietante. Se isso for verdadeiro, a repetição passaria a incorporar a ambivalência fundamental do sentimento inquietante: ser a um só tempo familiar e *infamiliar*.

Pois no inconsciente psíquico nota-se a primazia de uma compulsão de repetição vinda dos impulsos instintuais, provavelmente ligada à íntima natureza dos instintos mesmos, e forte o suficiente para sobrepor-se ao princípio do prazer, que confere a determinados aspectos da psique um caráter demoníaco, manifesta-se claramente ainda nas tendências do bebê e domina parte do transcurso da psicanálise do neurótico. As considerações anteriores nos levam a crer que será percebido como

inquietante aquilo que pode lembrar essa compulsão de repetição interior. (FREUD, 2010, p.266)

Por estar diretamente associada ao que está reprimido, a repetição denuncia sua natureza pulsional e, portanto, inconsciente. É no inconsciente onde ela se localiza. São estes processos inconscientes que justificariam o paradoxo de sermos atraídos pelo estranho e, por extensão, sermos atraídos pela repetição. Neste sentido psicanalítico, inconsciente, repetição e inquietante encontram-se primordialmente interligados.

Não parece abusivo dizer que a experiência com o inquietante no campo da estética, para além da literatura, encontrou no cinema um campo fértil. Tom Gunning (2015) destaca que desde muito cedo a produção de filmes objetivou a exploração desta experiência com o inquietante, sobretudo baseando-se nos temas e personagens da literatura fantástica. Contudo, especialmente durante o primeiro cinema, a experiência com o estranho e não-familiar esteve predominantemente associada ao próprio dispositivo, ao mecanismo de produção e exibição de filmes. A possibilidade de “repetir” ou duplicar pessoas, animais, gestos e através do novo invento, prontamente se definiu como uma “atração”, ao mesmo tempo fascinante mas possivelmente amedrontadora. A nova tecnologia, segundo Gunning (2015, p.22), amplificou o que a fotografia já havia conseguido, ou seja, o encaminhamento técnico da experiência visual da duplicação – levando para ainda mais longe o estranhamento da repetição através da imagem, desconhecido e por muitos considerado “mágico”.

Sob este aspecto, portanto, esta potência inquietante do cinema intimamente ligada à experiência da repetição, é explorada pelos filmes destacados. Tal como vejo, é neste âmbito que resgatam os regimes do primeiro cinema e demonstram o potencial do aparelho de repetir mecânica e, talvez, automaticamente. Se há uma espécie de magnetismo e estranhamento diante destas obras repetitivas, muito possivelmente associam-se a este fenômeno que, como se vê, tem bases tanto na teoria psicanalítica quanto na história do cinema, leia-se, um cinema ainda desocupado com sustentações narrativas e afirmado como espetáculo visual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



A Lição de Anatomia do Dr. Tulp - Rembrandt (1632)

341. *O maior dos pesos* — E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem — e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente — e você com ela, partícula de poeira!”. — Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: “Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!”. Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e em cada coisa, “Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?”, pesaria sobre os seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não desejar nada além dessa última, eterna confirmação e chancela?”
(NIETZSCHE, 2007, p.188)

Considerações finais

Ao final deste extenso (exaustivo?) percurso, pouca ou quase nenhum apontamento conclusivo. O mistério acerca do magnetismo que a repetição “nua” de imagens, sons, movimentos e formas exerce sobre quem as experimenta, continua sendo o mesmo – inquietante, ainda que um pouco mais compreensível. A preservação deste aspecto inquietante não é senão o testemunho da falibilidade do conhecimento racional e de seus limites quando disposto a investigar fenômenos tão complexos e obscuros quanto o da repetição. Tais atributos devem-se possivelmente ao fato de que, como sugeriu Gilles Deleuze (1988, p.35-38) ao acenar para Hume, apesar de aparentemente nítida, palpável e evidente, a repetição pode ser tão somente o modo como a consciência elabora as coisas e fenômenos – ou em outras palavras é fundamentalmente um produto do nosso “espírito”. O paradoxo é que estamos quase fadados a pensar a repetição porque dela depende o pensamento – pensar é repetir e diferenciar, como sugere o filósofo.

Mas devemos ter cuidado com ciladas teóricas - como frisado logo no início da investigação, não é promissor refletir sobre o lado abstrato e volátil que a repetição detém, mas observá-la como um fenômeno experimentável no aqui e agora. No caso deste trabalho, trata-se de um fenômeno experimentado fundamentalmente através dos filmes. Como vimos, a utilização de processos, gestos, paisagens e imagens repetidas auxiliou a produção de um cinema ocupado em investigar seus próprios fundamentos. Assimilando o *pathos* dos longos anos sessenta, os artistas e cineastas destacados ao longo deste percurso intensificaram a experiência da investigação do dispositivo do cinema através da repetição (LASCH, 1981, p.118). O cinema e seu dispositivo, seus códigos, sua linguagem, seus métodos, seus mecanismos foram investigados e explorados à minúcia como se o próprio corpo do cinema estivesse sendo submetido a um criterioso exame. Repetir foi a maneira pela qual este grupo de artistas logrou em investigar o mecanismo do cinema, isolando suas partes, códigos e processos, e de revelá-los como partes integrantes no processos de constituição da experiência cinematográfica.

É possível imaginar que estes criadores tenham, conscientemente ou não, performado uma espécie de exercício de autópsia, no qual se dissecam partes do corpo a fim de estudá-las a partir de suas qualidades mais diminutas para então, relacionando-as com outros órgãos e tecidos, fornecer uma melhor apreciação e compreensão do funcionamento do corpo como um todo. Destaque-se que, a depender da crueldade do examinador que executa a autópsia, a premissa do corpo analisado é estar sedado, anestesiado, inconsciente ou, de forma mais definitiva, morto. Neste estado, o examinador pode, como os artistas, isolar, destacar e estudar melhor os órgãos, submetendo-os a experiências repetitivas.

Do ponto de vista geral, o resultado do empenho analítico dos artistas compõe um conjunto de filmes auto-reflexivos, ocupados com o “ser” do cinema, com os modos de se apresentar, construir e perceber a imagem em movimento. Um cinema ocupado de si mesmo. Outrossim, poder-se-ia dizer um cinema “narcisista”, tornado obsessivo e apaixonado por sua própria imagem, encantado por sua reprodução, ou ainda, por sua repetição. Caso fosse levada adiante, esta metáfora que empresta ao cinema

estrutural (conforme o recorte desta pesquisa) as qualidades do mito de Narciso, levaria a crer que o ônus da paixão pela própria imagem é a manutenção de um certo estado de letargia, de paralisia e, no limite, de morte. Sabe-se que em uma das versões do mito, Narciso é condenado a apaixonar-se pelo próprio reflexo na água, permanecendo entretido consigo mesmo até sua morte. Auto-reflexividade e morte? No caso do mito, possivelmente sim. No caso do cinema, é difícil concluir – trata-se de uma analogia que, como à maneira de qualquer mito, possui leituras alegóricas, possivelmente esclarecedoras no campo do simbólico, mas não as causas e os fatos que requer qualquer ciência. Mas se faz ciência das imagens?

A morte do cinema

Pensada simbolicamente através da metáfora e do mito, a analogia entre o cinema estrutural e a morte sugere curiosas conexões. Como esclarecem Gaudreault e Marion (2016) a morte do cinema tem sido comentada, senão discutida, por pelo menos mais de cem anos – os autores elencam pelo menos oito ocasiões em que o cinema deixou de existir, ou assim foi considerado³³⁵. Lembre-se que à época de sua “invenção” o mecanismo de captação e reprodução de imagens em movimento fora considerado uma espécie natimorta. Da “invenção sem futuro” dos irmãos Lumière aos recentes debates sobre a “querela dos dispositivos”, a reflexão sobre o fim do cinema se debruça sobre a sua matriz analógica e sobre o conjunto de códigos e mecanismos que dela fazem ou fizeram parte (GAULDREULT e MARION, 2016, p.22-24).

Em sua cronologia às avessas que traça as sucessivas crises identitárias que teriam levado às “mortes” do cinema, os autores destacam aquela quando, a partir da difusão das tecnologias do vídeo e da televisão a partir dos anos 1950 e 1960, decretou-se o “fim da relação intrínseca unitária entre filme e cinema, entre filme e sala de cinema propriamente.” (RAMOS, 2016, p.46). O resultado desta condição, de morte de um sistema de relações que amparava uma certa visão do cinema (película fotoquímica, sala escura, espectador imóvel, duração definida, etc.), foi justamente o desenvolvimento de um conjunto de práticas discutida no âmbito do efeito “expansivo” do cinema – que já sabemos ser melhor compreendido segundo o movimento “contração-expansão” divulgado por Walley (2020). Como parte integrante deste fenômeno, o cinema estrutural pode ter sido sua faceta analítica ou, como sugerido, médica. Face a esta quinta “morte” do cinema, os mencionados artistas e cineastas se dispuseram a analisar o corpo mecânico do dispositivo, dissecando suas partes, isolando-as e submetendo-as a todo tipo de experimentação – via de regra, experiências fundamentadas na repetição. Os filmes analisados, como outros que compõem o *paideuma* desta pesquisa, dão forma à este movimento de dissecar o mecanismo do cinema, a fim de testar, ampliar e discutir as permanentes indagações sobre o “ser” do cinema – ainda que este empenho

335 Sabe-se que esta discussão sobre a “morte” ou fim do cinema é assunto em aberto, controverso, multifacetado. São inúmeras as portas para entrar na discussão e variados os meios de habitar nela. A fim de não tomar partido nem de levar a questão tão a sério, administrarei a compreensão de uma morte simbólica que metaforiza sobretudo a transformação nas tecnologias de produção e reprodução de imagem e som.

ontológico seja, de pronto, fadado ao fracasso frente a um meio que, por definição, é híbrido, mutante e heterodoxo (ELSAESSER, 2018, p.47).

Compreender o trabalho dos artistas destacados como exercícios de autópsia parece, entretanto, um pouco restrito, assim como a interpretação do cinema estrutural como uma atitude caracterizada exclusivamente pela frieza analítica parece ser apenas parcialmente verdadeira. A depender pelo modo como encaramos o expediente da repetição, podemos dizer que trata-se menos de um estudo clínico de anatomia, e mais uma brincadeira que tem como objetivo um experimentar descompromissado – ou melhor, compromissado tão somente com a fruição da repetição. É curioso notar que a apropriação da repetição como uma das bases do método científico é apenas uma das maneiras de compreender sua função e suas implicações. Como já discutido nos primeiros capítulos, a repetição é uma das características centrais da brincadeira, do jogo. Walter Benjamin (2009, p.110) considerou a repetição a verdadeira essência do brincar. Para ele, o ato de brincar atraía tanto a criança quanto o adulto pela simples razão de basear-se não exatamente num “fazer como se” mas num “fazer sempre de novo”, transformando as experiências mais comoventes em hábitos. Daí porque tenha imaginado que o fundamento dos hábitos estivesse localizado nos jogos e brincadeiras, e daí que tenha vislumbrado o desenvolvimento de uma nova “teoria dos jogos”, ocupada com os aspectos sociais, culturais, econômicos e psicológicos destes fenômenos. Esta teoria resgataria a importância do brinquedo e do brincar na sociedade contemporânea, iluminando não apenas os desdobramentos para a criança e a pedagogia, mas também o fundamento filosófico de qualquer brincadeira: a repetição. Em defesa desta nova teoria do jogo, o filósofo indica em 1928 que este estudo:

[...] teria, por fim, de examinar a grande lei que, acima de todas as regras e ritmos particulares, rege a totalidade do mundo dos jogos: a lei da repetição. Sabemos que para a criança ela é a alma do jogo; que nada a torna mais feliz do que o “mais uma vez”. A obscura compulsão por repetição não é aqui no jogo menos poderosa, menos manhosa do que o impulso sexual no amor. E não foi por acaso que Freud acreditou ter descoberto um “além do princípio do prazer” nessa compulsão. E, de fato, toda e qualquer experiência mais profunda deseja insaciavelmente, até o final de todas as coisas, repetição e retorno, restabelecimento da situação primordial da qual ela tomou o impulso inicial. (BENJAMIN, 2009, p.101)

Neste raciocínio, a ênfase do expediente repetitivo, no caso dos filmes avaliados, poderia comungar da mesma obsessão diluída com a qual uma criança brinca com qualquer brinquedo – na brincadeira importa apenas o prazer de brincar que, em última análise, é o obscuro desejo pelo retorno do mesmo, do “mais uma vez”. O circuito formado entre artista, mecanismo e espectador poderia portanto ser menos associado à análise, ao método científico, ao exame clínico e crítico do dispositivo, e mais ao jogo, à brincadeira, à experiência lúdica. A fruição na exibição das mesmas imagens, gestos, sons e movimentos sob forma de cinema estaria, neste sentido, resgatando a potência lúdica do mecanismo e o retorno à ideia de um espetáculo sensorial que, como no primeiro cinema, caracteriza-se primeiramente por magnetizar a atenção do espectador ao demonstrar de maneira “chocante” as capacidades e especificidades do meio. Não

obstante, como vimos, uma das capacidades especiais do cinema é justamente possibilitar, senão ensejar ou “oferecer” a experiência da repetição. Daí que alguns filmes estruturais, ao aderirem à repetição, pareçam ter resgatado regimes característicos do primeiro cinema, por um lado sugerindo um movimento de retorno às formas originárias da experiência cinematográfica, e por outro resgatando a ênfase nos aspectos sensoriais e atrativos do mecanismo do cinema. Em outras palavras, trata-se da reintrodução do cinema (para além do filme) como um brinquedo.

Ainda que pareçam antagônicas, as metáforas acima apresentadas (exame de autópsia e brinquedo) devem ser entendidas de modo essencialmente complementar. São a face dupla de um fenômeno que detém tanto as implicações reflexivas, analíticas, quanto lúdicas; sendo ambas estruturadas pelo emprego do expediente da repetição. Caso sejam sobrepostas, tais metáforas resultam numa imagem complexa e inquietante: algo como a brincadeira com o corpo morto. Esta forma de sugerir a compreensão dos filmes estruturais através da articulação entre um recorte historiográfico e formalista mediado pela repetição, embora resulte numa brincadeira bastante lúgubre, parece indicar acima de tudo a presença de um componente ritual do fenômeno. Para além da brincadeira e do exame de autópsia, o modo como os filmes resgatam modos originários da experiência do cinema como expedientes ao mesmo tempo lúdicos e críticos, permite associá-los a uma espécie de rito, ou ritual. A brincadeira com a morte torna-se então um rito.

A menção ao rito, todavia, não deve ser entendida aqui senão a partir de uma perspectiva antropológica. É sabido que para além da ciência e da brincadeira, a repetição é uma das formas que estruturam os ritos. Mircea Eliade (1981) destaca que a repetição de atos, gestos, palavras encontra-se presente em diferentes culturas e períodos históricos como maneira de separar diferentes instâncias da realidade (i.e., a profana da sagrada), sendo considerada entre muitas sociedades arcaicas uma técnica para acessar conteúdos ocultos, habilitando a produção de efeitos mágicos e/ou sobrenaturais. Para o etnólogo, os rituais são geralmente repetições de atos originários (a criação do mundo, o nascimento da criança, a morte do ancião, a fecundação, a renovação do mundo, a revolução do cosmos, etc.) - mas não apenas isso, sua forma é também fundamentada na repetição. A repetição é a premissa para a transformação do aspecto “secular” de gestos, imagens, sons, movimentos, e conseqüentemente a via para produção de um novo significado dentro de uma comunidade específica (ELIADE, 1981, p.35-38). Trata-se de uma técnica de diferenciação que visa desencadear fenômenos considerados sobrenaturais ou de razão desconhecida. É pela aplicação desta técnica que, segundo Eliade, se processam os eventos de cura, as consagrações, os batismos, os cerimoniais de casamento, etc.

Dos rituais das sociedades arcaicas para a cultura contemporânea, a presença da repetição como técnica de inspiração mágica pode ser identificada de maneira tênue. Apesar da ideia da “secularização” total da arte a partir da modernidade, teóricos como Boris Groys (2005) identificam a preservação de aspectos ritualísticos na produção de arte, sobretudo no âmbito das vanguardas – das vanguardas históricas até as suas repetições, como as neo-vanguardas já mencionadas anteriormente durante os longos anos

1960. Para ele, estes movimentos de transgressão foram responsáveis por resgatar técnicas de produção de sentido (ou de desconstrução do sentido) que escapam à racionalidade e que muitas vezes encontram-se direta ou indiretamente associadas a formas rituais primitivas. O apelo originariamente ao sobrenatural, neste caso, teria sido deslocado para a dimensão do inconsciente que, por sua vez, fortaleceu a ideia de uma zona impermeável ao conhecimento objetivo e racional. O uso da repetição, neste sentido, seria uma via de acesso à estes conteúdos irracionais, desconhecidos, ativando forças ocultas e ocasionando experiências sob as quais não temos controle objetivo. Pense-se no caso, por exemplo, de William Burroughs. Para o heterodoxo escritor a repetição guardava efetivamente propriedades mágicas e viabilizava a produção de efeitos sobrenaturais. Numa curiosa reflexão acerca do poder oculto das palavras publicada em 1962, Burroughs declarou ter testemunhado ele mesmo forças ocultas pela reprodução repetidas vezes de sons (palavras) através de gravações em fita magnética. Denominada de *playback*, a técnica de “magia” então formulada e disseminada por ele, supostamente teria o poder de lançar maldições sobre locais, pessoas ou objetos a partir da gravação de sons ou imagens e de sua reprodução no mesmo local – como um espelhamento de realidade. Esta reprodução, se feita de forma repetitiva (utilizando o recurso do *loop-playback* dos gravadores analógicos), poderia desencadear efeitos nocivos às pessoas ou eventos registrados. Ele mesmo teria praticado em algumas ocasiões a técnica, levando os estabelecimentos envolvidos à falência, ou ocasionando princípios de incêndio em lugares que considerava inadequados:

The tech can be extended by taking still or moving pictures during playback. I have frequently observed this operation: make recordings and take pictures of some location you wish to destroy, now play recordings back and take more pictures, will result in accidents, fires, removals. especially the latter The target moves. We carried out this operation with the Scientology Center at 37 Fitzroy Street. Some months later they moved to 68 Tottenham Court Road, where a similar operation was carried out...³³⁶ (BURROUGHS, 2005, p. 10)

Embora o caso de Burroughs seja um exemplo extremo da associação entre repetição, arte e magia é possível pensar que em algum nível, os filmes analisados compartilhem, cada um a seu modo, do aspecto ritual. Sobretudo no caso de Snow e Conrad, esta conotação é mais evidente uma vez que a frequência e intensidade da repetição prevê a produção de efeitos que escapam à lógica racional, endereçados quase diretamente ao inconsciente do espectador. Como argumenta Joseph (2011, p.298) a repetição nestes casos torna-se a via de acesso para a exploração do sistema perceptivo em sua dimensão pré-consciente ou sub-consciente, ainda que haja num outro pólo da experiência uma reflexão essencialmente analítica, crítica e auto-reflexiva a partir da qual racionalmente “podemos estudar nossas reações e percepções”.

336 “A técnica pode ser estendida ao tirar fotos ou filmar durante o *playback*. Eu tenho frequentemente observado essa operação: fazer gravações e tirar fotos de algum lugar que você pretende destruir, e depois tocar estas gravações novamente e tirar mais fotografias, o que levará a acontecer acidentes, incêndios, despejos, especialmente o último. O alvo se move. Nós realizamos esta operação no Centro de Cientologia na 37 Fitzroy Street. Alguns meses depois eles se mudaram para 68 Tottenham Court Road, onde uma operação semelhante foi realizada ...” (tradução nossa)

Ainda que não se possa tratar dos filmes como fenômenos de magia de fato, há algo no modo pelo qual usam a repetição e através das leituras que ela enseja, que parece resgatar as noções rituais aos quais a repetição esteve e está associada. Senão um ritual de encantamento, de cura ou de consagração, os filmes analisados podem ser tomados como um rito que se debruça sobre as dispositivo do cinema, ou melhor, sobre as partes deste corpo considerado morto. A repetição ritualiza este corpo ao destacar suas propriedades mecânicas, físicas e materiais, e com isso resgata formas arcaicas, primitivas de experimentá-lo. A repetição, neste sentido, trata-se possivelmente de um recurso ritual de retornar às origens, ainda que encapsulado na forma e não no “conteúdo” dos filmes. Em outras palavras, as obra analisadas resgatam modos de experiência do primeiro cinema através do modo como repetem movimentos, imagens e sons, numa espécie de rito que visa resgatar o encantamento, a inquietude e fascinação originários.

Mas é preciso esclarecer que, caso sejam tomados como ritos, estes filmes não ritualizam o cinema como num culto fúnebre. Parece mais adequado dizer que o que lhes interessa é menos refletir ou lamentar a morte do que celebrar a vida. O que está em jogo, tal como vejo, é a possibilidade de continuar existindo a despeito da morte - ainda que esta possibilidade signifique uma existência fantasmagórica, efêmera, virtual. A brincadeira, a autópsia, o rito, tornam-se então formas de reviver o corpo morto e celebrá-lo no resgate de suas formas mais primitivas e originárias. Este rito, é preciso reforçar, inscreve uma nova temporalidade, a qual não corresponde ao tempo cronológico e histórico, mas uma experiência temporal reversível, que aponta na direção do retorno, da repetição.

Repetição ou morte

Seja pela dimensão do rito, da brincadeira, da análise ou do mito, fica mais ou menos evidente que a repetição aparece nestes filmes como um recurso que resgata e problematiza as formas originárias do cinema – são repetições que se dirigem a um tempo primeiro, retornam a um estado original. Evidentemente esta leitura assemelha-se muito àquela hipótese de Freud, segundo a qual todos os fenômenos de repetição seriam mobilizados por uma pulsão da qual não se tem controle e que tem como objetivo final a morte, ou melhor, o retorno a um estágio primal, originário. Esta pulsão, operante no limiar do psíquico e do somático, seria paradoxalmente responsável por colocar em xeque a existência do próprio sistema onde emerge e circula, impondo uma tendência à dissolução, desintegração, destruição.

Neste raciocínio, o prazer de ver ou de praticar coisas repetidas estaria associado a esta condição pulsional, cujas raízes são impenetráveis à consciência – ou seria um para além do prazer?. Sob um certo sentido a experiência viabilizada pelos filmes selecionados opera na mesma lógica, compartilha desta mesma pulsão que visa retornar a um estado original e, portanto, carrega consigo a possibilidade de dissolução e desintegração do dispositivo. Esta possibilidade é assimilada de modo mais contundente por Snow, Conrad, Drummond, e de modo mais sutil por Gidal e Welsby. Em todos eles, como vimos, percebe-se este movimento de retorno que visa restaurar o cinema como atração “perdida”, a qual tende a colocar em xeque a estabilidade do dispositivo, seus mecanismos e códigos.

A utilização do conceito de pulsão daria conta do entrecruzamento de tendências observadas não apenas nos criadores, mas também nos mecanismos envolvidos na consecução das obras. Por sua pervasividade, a pulsão de retornar ao estado original, que por sua vez mobiliza a compulsão por repetição, estaria inscrita tanto no corpo físico do artista quanto no corpo mecânico do cinema; tanto na consciência do criador, quanto nas *affordances* dos aparelhos. Os filmes destacados seriam, portanto, a materialização da conjunção desta pulsão, o resultado da compulsão obsessiva que visa repetir para retornar ao mais primitivo, que metaforicamente ou não, sintetiza a morte. Na encruzilhada da conjunção destas pulsões, o espectador. O prazer ou a atração que as repetições exercem sobre ele, vão ao encontro de sua própria tendência a desejar a repetição, ainda que inconscientemente e contra qualquer princípio de prazer. Os filmes, neste sentido, sintetizam a convergência das pulsões transformando a tendência pela repetição em cinema.

No âmbito da reflexão filosófica e da especulação metapsicológica, os filmes analisados poderiam ser considerados fenômenos que apontam não exclusivamente para a exploração e celebração do cinema, mas para a experimentação da repetição como fenômeno fundamental. Como já assinalado, são obras que permitem experimentar não apenas o dispositivo do cinema através da repetição, mas essencialmente a repetição através do cinema. Neste sentido, são obras que refletem, testemunham e encarnam a pervasividade deste fenômeno ou tendência, no mundo material e simbólico. De certa forma, estes filmes ensejam refletir acerca da repetição, da sua importância como fenômeno estruturante para a experiência humana, tanto como definidor de sua existência como ser histórico.

A questão agora, já não é mais o que, como nem porque se repete mas, considerando o aspecto incontornável e inequívoco desta pulsão, perguntar-se: quando parar? Trata-se de uma questão difícil visto que não há uma regra nem parâmetros para identificar se uma, dez ou mil vezes são pouco ou muito; se três, quinze ou cem são suficientes para cessar a repetição. Quando parar? Duas, como em Gidal; mais de cem, como em Conrad; mais de trezentas, no caso de Snow; três, como Drummond; cinco ou infinitas vezes, como em Welsby. Quando parar? Para Roland Barthes (2013), certamente alerta às hipóteses de Freud, o momento de parar é aquele quando entramos na perda, na falta, na dissolução, no zero, onde supostamente a identidade se desfaz e, poderíamos imaginar, quando se anula a diferença. Esta seria a senha da pausa e o retrato, filosófico ou termodinâmico, da morte. O retorno a um estágio original, indiferenciado, caótico, deveria ser, segundo a teoria de Freud e o juízo de Barthes, o ponto final da compulsão de repetição. Nele estaria consumada a tendência de dissolução, de retornar ao primitivo, de reintroduzir a experiência pré-natal. E comenta o pensador:

Os exemplos etnográficos abundam: ritmos obsessivos, músicas encantatórias, litanias, ritos, nembutsu búdico, etc.: repetir até o excesso é entrar na perda, no zero do significado. Somente que: para a repetição ser erótica, cumpre que ela seja formal, literal, e, em nossa cultura, esta repetição afixada (excessiva) volta a ser excêntrica e repelida para certas regiões marginais da música. A forma bastarda da cultura de massa é a repetição vergonhosa: repetem-se os conteúdos, os esquemas ideológicos, a obliteração das contradições, mas variam-se as formas superficiais: há sempre livros, emissões, filmes novos, ocorrências diversas, mas é sempre o mesmo sentido. (BARTHES, 2013, p.56)

Sob um certo aspecto o ponto de parada desta repetição formal, excessiva e erótica de Barthes, seria justamente a iminência do colapso do sistema, a fronteira da dissolução. A busca por este tipo de repetição, a qual creio estar materializada (senão de forma diluída) no *paideuma* e nos filmes destacados, não deveria apenas ser entendida todavia como um negativo impulso de autodestruição mas, como vislumbrou Nietzsche, a afirmação vital da possibilidade de um eterno retorno. Lembre-se que o filósofo, em suas “ficções” filosóficas (*A gaia Ciência, Assim falou Zarathustra, Ecce Homo*, etc.) recorreu ao conceito do eterno retorno para reivindicar uma postura mais positiva e afirmativa desta pulsão que nos impele a retornar ao mesmo e que nos magnetiza pelos eventos da repetição. O “maior dos pesos” consagrado no aforismo 314 de *Gaia a ciência*, parece desimpedir o senso comum da repetição como algo nocivo e danoso, promovendo-a (ainda que hipoteticamente) à condição de lei universal sob a qual todos os seres estão sujeitos e que portanto não há senão que assimila-la e assumir, como *amor fati*, a possibilidade de nossos pensamentos, decisões, atitudes e vida serem repetidos exata e infinitamente. Diante desta possibilidade, diz o filósofo, podemos ficar ou abalados ou jubilosos. Cabe a cada um valorar a repetição – há momentos em que esta ideia soa como maldição; outros, como a melhor das bençãos. (NIETZSCHE, 2007, p.201-202). A condição ambivalente deste conceito (ou fenômeno?) é comprovada por Deleuze. Atento ao que Nietzsche propôs e imbuído de resgatar e atualizar o que havia tratado especialmente em relação ao célebre aforismo, o pensador francês reconheceu a potência “demoníaca” da repetição e, acenando também para

Freud, destacou que se ela “nos torna doentes, é também ela que nos cura; se ela nos aprisiona e nos destrói, é ainda ela que nos liberta[...] afinal toda cura é uma viagem ao fundo da repetição. (DELEUZE, 1988, p.28).

Em todos estes pensadores, a condição que habilita uma visão mais ou menos positiva da repetição devém de nós mesmos. Depende da consciência apreendê-la, percebê-la, assumi-la como um horizonte pelo qual balizamos nossa vida. Já que, em teoria (e imaginação), não se pode fazer nada contra ela e que mesmo inconscientemente a desejamos como fim último, resta aderirmos a este terrível pensamento sem medo. Ainda que de maneira tênue e diluída, acredito que os filmes dos artistas destacados o tenham feito. Percebe-se neles esta mesma disposição de afirmar o retorno e celebrar, através do dispositivo do cinema, a repetição, como verdadeira obsessiva forma.

Contudo, o momento de parar ainda continua incógnito. As teorias e reflexões filosóficas não resultam senão em nutrir o fenômeno, que permanece ativo – mas nada esclarecem sobre quando e sob quais condições se deva parar. Porém o senso prático, que se ocupa das ações e situações que somos levados a tomar no dia a dia, nos auxilia e intervém ao estabelecer, intuitivamente ou não, o momento onde cessa a repetição. Não parece ser um dado ensinado, mas essencialmente uma saber vivido, experimentado. E este tal saber é determinante ao sugerir, como aqui, que deve-se parar de repetir quando

Referências Bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola; BOSI, Alfredo; BENEDETTI, Ivone Castilho. **Dicionário de filosofia**. 5. ed ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. 3. ed ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ADRIANO, Carlos. **Peter Kubelka a essência do cinema**. São Paulo: Babushka, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. Difference and Repetition: On Guy Debord's Films. *In*: MCDONOUGH, Tom (org.). **Guy Debord and the situationist international: texts and documents**. Cambridge, Mass: MIT, 2004. p. 313–319.
- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, [S. l.], v. 3, n. 4, p. 9–14, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGUILAR, Gonzalo Moisés; CRESPO, Regina Aida; MATA, Rodolfo; ANDRADE, Gênese. **Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: Edusp, 2005.
- ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ORG.). **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge, Mass: MIT Press, 1999.
- ALCOZ, Albert. **From the Kinetoscope to Boomerang. Repeating the Audiovisual Loop**. 2018. Disponível em: <https://a-desk.org/en/magazine/del-kinetoscopia-al-boomerang-repetiendo-loop-audiovisual/>. Acesso em: 24 ago. 2020.
- ALLEN, Jeanne Thomas. The Industrial Context of Film Technology: Standardisation and Patents. *In*: DE LAURETIS, Teresa; HEATH, Stephen (org.). **The Cinematic apparatus**. London: MacMillan, 1980.
- ALLEN, Richard; TURVEY, Malcolm (ORG.). **Camera obscura, camera lucida: essays in honor of Annette Michelson**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
- ALLEN, Rob; BERG, Thijs Van den (ORG.). **Serialization in popular culture**. New York; London: Routledge, 2014.
- ALLIEZ, Éric. The Difference and Repetition of Gabriel Tarde. **Distinktion: Journal of Social Theory**, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 49–54, 2004
- ALMEIDA, Leonardo Pinto De; ATALLAH, Raul Marcel Filgueiras. O conceito de repetição e sua importância para a teoria psicanalítica. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, [S. l.], v. 11, n. 2, p. 203–218, 2008.
- ALMEIDA, Rogério Miranda De. **Nietzsche e Freud: eterno retorno e compulsão à repetição**. São Paulo: Loyola, 2005.
- ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII**. São Paulo: EDUSP, 1999.
- ALTMAN, Rick. **Silent film sound**. New York: Columbia University Press, 2004.
- ANDERSON, Christy; DUNLOP, Anne; SMITH, Pamela H. (ORG.). **The matter of art: materials, practices, cultural logics, c. 1250-1750**. Manchester: Manchester University Press, 2015.
- ANDERSON, Joseph; ANDERSON, Barbara. Motion Perception in Motion Pictures. *In*: DE LAURETIS, Teresa; HEATH, Stephen (org.). **The Cinematic apparatus**. London: MacMillan, 1980
- ANDRADE, Carlos Drummond De. **Amar se aprende amando**. Rio de Janeiro São Paulo: Record, 1997.
- ANDRADE, Claudia Braga. A escrita de Derrida: notas sobre o modelo freudiano de linguagem. **Psicologia USP**, [S. l.], v. 27, n. 1, p. 96–103, 2016
- ANDREW, J. Dudley. **Principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- ARCHIAS, Elise. **The concrete body: Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Vito Acconci**. New Haven: Yale University Press, 2016.
- ARMSTRONG, Kate. **Crisis and repetition: essays on art and culture**. East Lansing: Michigan State University Press, 2001.
- ARNHEIM, Rudolf. **A Arte do Cinema**. Lisboa: Editorial Aster, 1960.
- ARTHUR, Paul. **A line of sight: American avant-garde film since 1965**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- ATTALI, Jacques. **Noise: the political economy of music**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- AUERBACH, Jonathan. **Body shots: early cinema's incarnations**. Berkeley: University of California Press, 2007.
- AUERBACH, Jonathan. Chasing Film Narrative: Repetition, Recursion, and the Body in Early Cinema. **Critical Inquiry**, [S. l.], v. 26, n. 4, p. 798–820, 2000

- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc; APPENZELLER, Marina. **A estética do filme**. 4. ed ed. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16. ed ed. Campinas: Papirus, 2011.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- AZEVEDO, Renata Mattos De. Reflexões sobre o minimalismo na música e a repetição no sujeito segundo a psicanálise. **ICTUS - Periódico do PPGMUS-UFBA | ICTUS Music Journal**, [S. l.], v. 8, n. 2, 2007
- BAARS, Bernard J. **In the theater of consciousness: the workspace of the mind**. New York: Oxford University Press, 1997.
- BALÁZS, Béla. **Bela Balazs early film theory: Visible man and The spirit of film**. New York: Berghahn Books, 2011.
- BALSOM, Erika. A cinema in the gallery, a cinema in ruins. **Screen**, [S. l.], v. 50, n. 4, p. 411–427, 2009.
- BALSOM, Erika. **After uniqueness: a history of film and video art in circulation**. New York: Columbia University Press, 2017.
- BALSOM, Erika. **Exhibiting cinema in contemporary art**. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2013.
- BALSOM, Erika. **The Girl Chewing Gum 1976 by John Smith – In Focus**. 2015
- BARNETT, Daniel. **Movement as meaning in experimental film**. Amsterdam; New York, NY: Rodopi, 2008.
- BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 9. ed ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos; seguidos de, O grau zero da escrita**. 2. ed ed. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 6. ed ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATCHELOR, David. **Chromophobia**. London: Reaktion Books, 2000.
- BATESON, Gregory. **Mente e natureza**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1986.
- BATESON, Gregory. **Steps to an ecology of mind**. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- BATTCOCK, Gregory. **Minimal art: a critical anthology**. Berkeley; London: University of California Press, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. 5. ed ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. **Para uma crítica da economia política do signo**. Lisboa: Edições 70, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUMGÄRTEL, Tilman. **Schleifen: zur Geschichte und Ästhetik des Loops**. Berlin: Kulturverlag Kadmos Berlin, 2016.
- BAZIN, André; RIBEIRO, Eloisa de Araujo; XAVIER, Ismail. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BEAUVAIS, Yann (ORG.). Figment. *In: Paul Sharits*. Dijon: Presses du réel, 2008. a.
- BEAUVAIS, Yann (ORG.). *Paul Sharits*. Dijon: Presses du réel, 2008. b.
- BECKETT, Samuel. **Últimos trabalhos de Samuel Beckett**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- BELLOÏ, Livio; DELVILLE, Michel; LEVAUX, Christophe; PIRENNE, Christophe (ORG.). **Boucle et répétition: musique, littérature, arts visuels**. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2015.
- BELLÏ, Livio; DELVILLE, Michel. Understanding the Loop: Gertrude Stein, Martin Arnold. *In: LOUIS ARMAND (org.). Hidden agendas: unreported poetics / edited by Louis Armand*. Prague: Univerzita Karlova v Praze, 2010.
- BELLOUR, Raymond. A querela dos dispositivos. **Revista Poesis**, [S. l.], n. 12, p. 15–21, 2008.
- BELLOUR, Raymond. Cine-Repetitions. **Screen**, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 65–72, 1979.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BELTING. **The invisible masterpiece**. London: Reaktion Books, 2001.
- BENJAMIN, Walter; BARRENTO, João. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. rev ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERGER, John. **Landscapes: John Berger on art**. London; New York: Verso, 2016.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comichão**. 2. ed ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BERNARD, Jonathan W. The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music. **Perspectives of New Music**, [S. l.], v. 31, n. 1, p. 86–132, 1993

BERNET, Rudolf. As pulsões de morte e o enigma da compulsão de repetição (Freud e Lacan). *Cultura*, [S. l.], n. vol. 35, p. 247–264, 2016.

BEYER, Andreas; JOLLET, Étienne; RATH, Markus (ORG.). **Wiederholung, Répétition: Wiederkehr, Variation und Übersetzung in der Kunst**. Berlin München: Deutscher Kunstverlag, 2018.

BIRNBAUM, Daniel. Obituary for Sturtevant. *e-flux journal*, [S. l.], n. 56, 2014.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. **The infinite conversation**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

BLOM, Ina. Boredom and Oblivion. *In*: FRIEDMAN, Ken (org.). **The Fluxus reader**. Chichester, West Sussex; New York: Academy Editions, 1998. p. 63–90.

BLÜMLINGER, Christa. Circularity and Repetition at the Heat of the Attraction: Optical Toys and the Emergence of a New Cultural Series. *In*: STRAUVEN, Wanda (org.). **The cinema of attractions reloaded**. Film culture in transition Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

BOCHNER, Mel. Arte serial, sistemas, solipsismo. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia; SUSSEKIND, Pedro (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

BOIS, Yve-Alain. Pintura: a tarefa do luto. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 4, n. 7, p. 96–111, 2006.

BONDS, Mark Evan. **Wordless rhetoric: musical form and the metaphor of the oration**. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1991.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film art: an introduction**. 8th ed ed. Boston: McGraw Hill, 2008.

BORDWELL, David. Camera Movement and Cinematic. **Ciné-Tracts**, [S. l.], v. 1, n. No. 2, p. 19–26, 1977.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Nachdr. ed. Madison: Univ. of Wisconsin Pr, 1985.

BORDWELL, David. **On the history of film style**. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1997.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2009.

BRASCH, Ilka. **Film serials and the American cinema, 1910-1940: operational detection**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

BRECHT, George; CAGE, John; YOUNG, La Monte. **An anthology of chance operations ...** München: Heiner Friedrich, 1970.

BRECHT, George. **Chance Imagery**. New York: Great Bear Pamphlet, 1966.

BRECHT, George. **Water Yam**. Surrey: Parrott Impressions, 1963.

BRODSKY, Seth. **From 1989, or European music and the modernist unconscious**. Oakland, California: University of California Press, 2017.

BROOKLYN, Museum. **Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the emergence of conceptual art**. Cambridge, Massachusetts Brooklyn, New York: The MIT Press Brooklyn Museum, 2012.

BRUNO, Giuliana. Surface Tension, Screen Space. *In*: SÆTHER, Susanne Ø.; BULL, Synne T. (org.). **Screen Space Reconfigured**. [s.l.] : Amsterdam University Press, 2020. p. 35–54

BUCHLOH, B. H. D. **Neo-avantgarde and culture industry: essays on European and American art from 1955 to 1975**. Cambridge, Mass: MIT Press, 2001.

BUCHLOH, Benjamin H. D. Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra (1978). *In*: FOSTER, Hal; HUGHES, Gordon; BUCHLOH, B. H. D. (org.). **Richard Serra**. October files Cambridge, Mass: MIT Press, 2000. p. 01–20.

BUCHLOH, Benjamin H. D. The Group that was (not) one: Daniel Buren and BMPT. **Artforum**, [S. l.], v. 46, n. No. 9, 2008.

BUCHLOH, Benjamin H. D. The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde. **October**, [S. l.], v. 37, p. 41–52, 1986.

BUCKLEY, Craig; CAMPE, Rüdiger; CASETTI, Francesco. **Screen genealogies: from optical device to environmental medium**. Amsterdam: Amsterdam university press, 2019.

BUCKLEY, Craig. Face and Screen: Toward a Genealogy of the Media Façade. *In*: BUCKLEY, Craig; CAMPE, Rüdiger; CASETTI, Francesco (org.). **Screen Genealogies**. From Optical Device to Environmental Medium[s.l.] : Amsterdam University Press, 2019. p. 73–114.

BURCH, Noël; BREWSTER, Ben. **Life to those shadows**. Berkeley: University of California Press, 1990.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BURCH, Noël. **To the distant observer: form and meaning in the Japanese cinema**. Berkeley: Univ. of Calif. Press, 1979.

BUREN, Daniel. Advertência. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia; SUSSEKIND, Pedro (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012.
- BURTON, Ruth Amy. **Pace, rhythm, repetition: walking in art since the 1960s**. 2016. The University of Edinburgh, Edinburgh, 2016.
- BUTTERFIELD, Ardis. The Art of Repetition: Machaut's Ballade 33, "Nes qu'on porroit". **Early Music**, [S. l.], v. 31, n. 3, p. 347–360, 2003.
- CAGE, John. **A year from Monday: new lectures and writings**. 4. print ed. Middletown, Conn: Wesleyan Univ. Pr, 1979.
- CAGE, John. **Silence: lectures and writings**. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.
- CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CAMNITZER, Luis. **Conceptualism in Latin American art: didactics of liberation**. 1st ed ed. Austin: University of Texas Press, 2007.
- CAMPANY, David (ORG.). **The cinematic**. London: Whitechapel, 2007.
- CAMPOS, Augusto De; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo De. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Augusto De. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. **A otobiografia de Thomas Bernhard: por uma Origem indecível e redentora**. 2015. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.
- CAROPRESO, Fátima; SIMANKE, Richard Theisen. Compulsão à repetição: um retorno às origens da metapsicologia freudiana. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 207–224, 2006.
- CARROLL, Noël; CHOI, Jinhee (ORG.). **Philosophy of film and motion pictures: an anthology**. Malden, MA: Blackwell Pub, 2006.
- CARROLL, Noël. **Engaging the moving image**. New Haven: Yale University Press, 2003.
- CARROLL, Noël. The Essence of Cinema? **Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition**, [S. l.], v. 89, n. 2/3, p. 323–330, 1998.
- CARROLL, Noël. **Theorizing the moving image**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- CARSON, Julie. Aesthetics of Repetition: A Case for Oscar Masotta. **X-TRA**, [S. l.], v. 14, n. 3, 2012.
- CASSETTI, Francesco. Primal Screens. In: CASSETTI, Francesco; BUCKLEY, Craig; CAMPE, Rüdiger (org.). **Screen Genealogies**. From Optical Device to Environmental Medium[s.l.] : Amsterdam University Press, 2019. p. 27–50..
- CASTANET, Herve. **Para compreender Lacan**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2019.
- CERVO, Dimitri. MINIMALISMO E PÓS-MINIMALISMO: DISTINÇÕES NECESSÁRIAS. **DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, [S. l.], v. 0, n. 9, 2014.
- CERVO, Dimitri. **O minimalismo e sua influência na composição musical brasileira contemporânea**. Santa Maria: Editora UFSM, 2005.
- CHARNEY, Leo. In a Moment: Film and the Philosophy of Modernity. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **Cinema and the invention of modern life**. Berkeley: University of California Press, 1995.
- CHESTERTON, G. K. **Alarques E Digressões**. [s.l.] : ECCLESIAE,[s.d.]. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=VIJrzQEACAAJ>.
- CHOI, Jinhee. Apperception on Display: Structural Films and Philosophy. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, [S. l.], v. 64, n. 1, p. 165–172, 2006.
- CLARK, Timothy James. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CLYMER, Lorna. **Ritual, routine and regime: repetition in early modern British and European cultures**. Toronto [Ont.]: University of Toronto Press, 2006.
- COATES, James. **Seeing the Invisible. Practical studies in psychometry, thought transference, telepathy, and allied phenomena**. Fourth edition, new and revised, with portrait of the author, etc ed. London: LNFowler & Co, 1922.
- COATES, Paul. Repetition and contradiction in the films of Oshima. **Quarterly Review of Film and Video**, [S. l.], v. 11, n. 4, p. 65–71, 1989.
- COMOLLI, Jean-Louis. Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field (Parts 3 and 4). In: ROSEN, Philip (org.). **Narrative, apparatus, ideology: a film theory reader**. New York: Columbia University Press, 1986.
- CONNOR, Steven. **Samuel Beckett: repetition, theory, and text**. Aurora, Colo: Davies Group, 2007.
- CONRAD, Tony. **Tony Conrad writings**. Brooklyn, NY: Primary Information, 2019.

- COPJEC, Joan. "India Song/Son nom de Venise dans Calcutta désert": The Compulsion to Repeat. **October**, [S. l.], v. 17, p. 37–52, 1981
- CORNWELL, Regina. Paul Sharits: Illusion and Object. **Artforum**, [S. l.], v. 10, n. 1, 1971.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- COSTA, Luiz Cláudio Da. O cinema expandido de Andy Warhol: repetição e circulação. **REVISTA POIÉSIS**, [S. l.], v. 9, n. 12, p. 23–38, 2008
- CRARY, Jonathan. Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century. **Grey Room**, [S. l.], n. 9, p. 7–25, 2002.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CRIMP, Douglas. **"Our kind of movie": the films of Andy Warhol**. Cambridge, Mass: MIT Press, 2012.
- CROW, Jonathan. **The Acid Test Reels: Ken Kesey & The Grateful Dead's Soundtrack for the 1960s Famous LSD Parties | Open Culture**Open Culture, 2012.
- CROW, Thomas; **From the Archives: Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol**ARTnews.com, 1987.
- CROW, Thomas. Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol. In: GUILBAUT, Serge (org.). **Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964**. [s.l.: s.n.].
- CURTIS, David. **A history of artists' film and video in Britain**. London: British Film Institute, 2007.
- CURTIS, David. **Experimental cinema: a fifty year evolution**. London: Studio Vista, 1971.
- DANCHEV, Alex (ORG.). **100 artists' manifestos: from the Futurists to the Stuckists**. London: Penguin Books, 2011.
- DANTO, Arthur C. **Andy Warhol**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- DAVID-MÉNARD, Monique. Como ler Além do princípio do prazer? **Reverso**, [S. l.], v. 37, n. 69, p. 99–112, 2015.
- DE LAURETIS, Teresa; HEATH, Stephen (ORG.). **The Cinematic apparatus**. London: MacMillan, 1980.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento: cinema 1**. Sao Paulo: Editora 34, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. 2.ed ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. 2. ed ed. São Paulo: Graal, 1988.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 4. ed ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Campinas: Papius, 1991.
- DOANE, Mary Ann. **The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive**. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2002.
- DORIS, David T. Zen Vaudeville: A Medi(t)ation in the Margins of Fluxus. In: FRIEDMAN, Ken (org.). **The Fluxus reader**. Chicester, West Sussex; New York: Academy Editions, 1998. p. 91–135.
- DORSKY, Nathaniel. **Devotional cinema**. Berkeley, Calif.: Tuumba Press: Distributed by Small Press Distribution, 2005
- DUARTE, Theo Costa. Serene Velocity no panorama da arte minimalista. **Revista FAMECOS**, [S. l.], v. 25, n. 3, p. ID30307–ID30307, 2018.
- DULAC, Nicolas; GAUDREAU, André. Circularity and Repetition at the Heat of the Attraction: Optical Toys and the Emergence of a New Cultural Series. In: STRAUVEN, Wanda (org.). **The cinema of attractions reloaded**. Film culture in transitionAmsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- DUNSBY, Jonathan. The Formal Repeat. **Journal of the Royal Musical Association**, [S. l.], v. 112, n. 2, p. 196–207, 1986.
- DUSINBERRE, Deke. Consistent Oxymoron: Peter Gidal's Theoretical Strategy. **Screen**, [S. l.], v. Vol. 8, n. No. 2, p. 79–88, 1976.
- DUSINBERRE, Peter de Kay. **English Avant-Garde Cinema, 1966-1974**. 1977. University College of London, London, 1977.
- DUVE, Thierry De. **Kant after Duchamp**. Cambridge, Mass: MIT Press, 1996.

DUVE, Thierry De. Michael Snow: The Deictics of Experience, and Beyond. *In*: MICHELSON, Annette; WHITE, Kenneth (org.). **Michael Snow**. October files Cambridge, MA: The MIT Press, 2019.

DWORKIN, Craig Douglas; GOLDSMITH, Kenneth (ORG.). **Against expression: an anthology of conceptual writing**. Evanston Illinois: Northwestern University Press, 2011.

DWOSKIN, Stephen. **Film is: the international free cinema**. London: Owen, 1975.

EAGLETON, Terry; BARBOSA, Elisabeth. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

EAGLETON, Terry. **Humor**. Sao Paulo: Record, 2020.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 6. ed ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ECKSTEIN, Daniele Fernanda. A repetição como dispositivo estético a serviço do texto clariceano. **Revista Letras**, [S. l.], v. 98, n. 0, 2019.

ECO, Umberto. Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics. **Daedalus**, [S. l.], v. 114, n. 4, p. 161–184, 1985.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. 3. ed ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EIKHENBAUM, B.; CHKLOVSKI, V. (ORG.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. 2. ed ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

EISENSTEIN, Sergei M. Montagem de atrações. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. 3 ed ed. Rio de Janeiro: Edições Graal:Embrafilmes, 2003.

EISENSTEIN, Sergei M. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

EISENSTEIN, Sergei Mikhailovich. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ELDER, R. Bruce (ORG.). **The films of Stan Brakhage in the american tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein, and Charles Olson**. Waterloo, Ont: Wilfrid Laurier University Press, 1998.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição**. Lisboa: Edições 70, 1981.

ELKINS, James. FROM ORIGINAL TO COPY AND BACK AGAIN. **The British Journal of Aesthetics**, [S. l.], v. 33, n. 2, p. 113–120, 1993

ELLIS, Willis Davis (ORG.). **A source book of gestalt psychology**. London: Routledge & Kegan Paul, 1950.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

ELWES, Catherine. **Installation and the Moving Image**. [s.l.] : Columbia University Press, 2015.

ELWES, Catherine. Interview Chris Welsby July 2007– June 2013 In conversation with Catherine Elwes. **The Moving Image Review & Art Journal (MIRAJ)**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 308–324, 2013.

ELWES, Catherine. Trespassing beyond the frame - John Smith talking film with Cate Elwes. **Filmwaves**, [S. l.], n. 15, 2001.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

EVANS-WENTZ, W. Y.; OLIVEIRA, Jesualdo Correia Gomes De (ORG.). **O livro tibetano dos mortos: ou experiências pós-morte no plano do Bardo, segundo a versão do Lama Kazi Dawa-Samdup**. São Paulo: Pensamento, 1998.

FARBER, Manny. FILM Review. **Artforum**, [S. l.], v. 8, n. No. 5, 1970.

FELINTO, Erick. Vampyrotheuthis: A Segunda Natureza Do Cinema. A 'Matéria' Do Filme E o Corpo Do Espectador. **Flusser Studies**, [S. l.], v. 10, n. 1, 2010.

FERRAZ, Sílvio. **Música e repetição: a diferença na composição contemporânea**. São Paulo: EDUC ; FAPESP, 1998.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília; SUSSEKIND, Pedro (ORG.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

FERRO, Sérgio. **Artes plásticas e trabalho livre: de Dürer a Velázquez**. São Paulo: Editora 34, 2015.

FINGERMANN, Dominique. CORPO E REPETIÇÃO: ENCORE. **São Paulo**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 9, 2010.

FINK, Bruce; JAANUS, Maire; FELDSTEIN, Richard (ORG.). **Para ler o Seminário 11 de Lacan: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

FINK, Bruce. A causa real da repetição. *In*: FINK, Bruce; JAANUS, Maire; FELDSTEIN, Richard (org.). **Para ler o Seminário 11 de Lacan: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Campo Freudiano No Brasil Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 239–245.

FINK, Robert. **Repeating ourselves: American minimal music as cultural practice**. Berkeley, Calif. ; London: University of California Press, 2005.

FIORIN, José Luiz. **Figuras de retórica**. São Paulo: Editora Contexto, 2019.

FLECKNER, Uwe. Manet, Manebit! O “Manet e a Antiguidade italiana” de Aby Warburg como autorretrato psico-intelectual. **MODOS: Revista de História da Arte**, [S. l.], v. 4, n. 3, p. 301–317, 2020.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

FOSSATI, Giovanna; JACKSON, Victoria; LAMERIS, Bregt; RONGEN-KAYNAKÇI, Elif; STREET, Sarah; YUMIBE, Joshua (ORG.). **The colour fantastic: chromatic worlds of silent cinema**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

FOSSATI, Giovanni. **From grain to pixel: the archival life of film in transition**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

FOSTER, Hal (ORG.). **Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism**. London: Thames & Hudson, 2004.

FOSTER, Hal; HUGHES, Gordon; BUCHLOH, B. H. D. (ORG.). **Richard Serra**. Cambridge, Mass: MIT Press, 2000.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind E.; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D.; JOSELIT, David. **Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism**. third edition ed. London: Thames & Hudson, 2004.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Ubu Editora, 2015.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 9. ed ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 3.ed ed. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

FOWLER, Catherine. Room for experiment: gallery films and vertical time from Maya Deren to Eija Liisa Ahtila. **Screen**, [S. l.], v. 45, n. 4, p. 324–343, 2004.

FRAMPTON, Hollis. **On the camera arts and consecutive matters: the writings of Hollis Frampton**. Cambridge, Mass: MIT Press, 2009.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos: 1914-1916**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013

FREUD, Sigmund. **Obras Completas XIV - História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 14

FREUD, Sigmund. **Obras Completas X - Observações psicanalíticas sobre um caso de paranóia relatado em autobiografia; artigos sobre técnica e outros textos: (1911-1913)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

FRIEDBERG, Anne. Cut-Ups: A synema of the Text. /n: SKERL, Jennie; LYDENBERG, Robin (org.). **William S. Burroughs at the front: critical reception, 1959-1989**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991.

FRIEDMAN, Ken (ORG.). **The Fluxus reader**. Chichester, West Sussex; New York: Academy Editions, 1998.

FRIQUES, Manoel Silvestre. Between Illusion and Theatricality: Rosalind Krauss, Michael Fried and Minimalism. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S. l.], v. 8, n. 4, p. 807–837, 2018.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Acaso e repeticao em psicanalise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

GARTENBERG, Jon. Camera Movement in Edison and Biograph Films, 1900-1906. **Cinema Journal**, [S. l.], v. 19, n. 2, p. 1–16, 1980

GAUDREAU, André (ORG.). **American cinema, 1890-1909: themes and variations**. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press, 2009. a.

GAUDREAU, André. **From Plato to Lumière: narration and monstration in literature and cinema**. Toronto: University of Toronto Press, 2009. b.

GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. **Revista Concinnitas**, [S. l.], v. 1, n. Numero 8, p. 24, 2005

GHIRALDELLI, Paulo. **O que é filosofia contemporânea**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

GIBSON, James J. **The ecological approach to visual perception**. New York, London: Psychology Press, 2015.

GIDAL, Peter (ORG.). **Structural film anthology**. London: British Film Institute, 1976.

GIDAL, Peter. BECKETT & OTHERS & ART: A System. **Samuel Beckett Today / Aujourd’hui**, [S. l.], v. 11, p. 303–314, 2001.

- GIDAL, Peter. **Flare out: aesthetics, 1966-2016**. London: The Visible Press, 2016
- GIDAL, Peter. **Materialist film**. London: Routledge, 1989
- GIDAL, Peter. Practice Always Precedes Theory: Interview with Peter Gidal. **Rab-Rab Journal**, [S. l.], v. B, n. 02, 2015.
- GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. 3. ed ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- GIRARD, René. Innovation and Repetition. **SubStance**, [S. l.], v. 19, n. 2/3, p. 7–20, 1990.
- GODFREY, Nicholas. **The limits of auteurism: case studies in the critically constructed new Hollywood**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2018.
- GOLDSMITH, Kenneth (ORG.). **I'll Be Your Mirror: the Selected Andy Warhol Interviews**. New York: Da Capo Press, 2009.
- GOMES, Mayra Rodrigues. **Repetição e diferença nas reflexões sobre comunicação**. São Paulo: Annablume, 2001.
- GOTTSCHALDT, Kurt. Gestalt factors and repetition. In: ELLIS, Willis Davis (org.). **A source book of gestalt psychology**. London: Routledge & Kegan Paul, 1950.
- GRAF, Alexander; SCHEUNEMANN, Dietrich (ORG.). **Avant-garde film**. Amsterdam; New York: Rodopi, 2007.
- GREEN, J. Ronald. Animation Diagnostics: Power and the Loop – Senses of Cinema. **Senses of Cinema**, [S. l.], v. December, n. 69, 2013.
- GREEN, John Ronald. The Re-Emergence of the Film/Video Loop. **Millenium Film Journal**, [S. l.], v. Spring, n. 55, 2012.
- GREENBERG, Clement. **Clement Greenberg: e o debate crítico**. 1. ed ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- GRIFFITHS, Paul. **Modern music and after**. 3rd ed ed. New York: Oxford University Press, 2010.
- GRISSEMANN, Stefan. Fundamental Punk - On Kurt Kren's Universal Cinema. In: TSCHERKASSKY, Peter (org.). **Film unframed: a history of Austrian avant-garde cinema**. Filmmuseum Synema Publikationen Vienna: SYNEMA-Gesellschaft für Film und Media, 2012.
- GRODAL, Torben. **Moving pictures: a new theory of film genres, feelings and cognition**. Repr ed. Oxford: Clarendon Press, 2002.
- GRUNDMANN, Roy. **Andy Warhol's Blow job**. [s.l.] : Philadelphia, Pa : Temple University Press, 2003.
- GUILLAUME, Paul. **Psicologia da forma**. 2. ed ed. Sao Paulo: Nacional, 1966.
- GUNNING, Tom; YUMIBE, Joshua; FOSSATI, Giovanna; ROSEN, Jonathon (ORG.). **Fantasia of color in early cinema**. Amsterdam: EYE Filmmuseum : Amsterdam University Press, 2015.
- GUNNING, Tom. Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films and Photograpy's Uncanny. In: LEEDER, Murray (org.). **Cinematic ghosts: haunting and spectrality from silent cinema to the digital era**. New York: Bloomsbury Academic, An imprint of Bloomsbury Publishing Inc, 2015.
- GUNNING, Tom. The Attraction of Motion: Modern Representation and the Image of Movement. In: KREIMEIER, Klaus; LIGENSA, Annemone (org.). **Film 1900: technology, perception, culture**. New Burnet, England : Bloomington, IN: John Libbey ; Distributed in North America by Indiana University Press, 2009.
- GUNNING, Tom. The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: STRAUVEN, Wanda (org.). **The Cinema of Attractions Reloaded**. [s.l.] : Amsterdam University Press, 2006. p. 381–388.
- HACKETT, Jon. The ontogenesis of cinematic objects: Simondon, Marx, and the invention of cinema. [S. l.], v. 6, p. 11, 2015.
- HANNS, Luiz Alberto. **Dicionário comentado do alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HANSEN, Miriam Bratu. America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **Cinema and the invention of modern life**. Berkeley: University of California Press, 1995.
- HANSEN, Miriam Bratu. Benjamin's Aura. **Critical Inquiry**, [S. l.], v. 34, n. 2, p. 336–375, 2008.
- HANSEN, Miriam. **Babel and Babylon: spectatorship in American silent film**. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1991.
- HANSEN, Miriam. **Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno**. Berkeley: University of California Press, 2012.
- HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- HARPER, Graeme; RAYNER, Jonathan. **Cinema and landscape**. Bristol Chicago, Ill: Intellect, 2010.

- HARRISON, Charles; WOOD, Paul (ORG.). **Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas**. 2. ed ed. Malden: Blackwell, 2005.
- HATFIELD, Jackie (ORG.). **Experimental film and video: an anthology**. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- HAUSER, Arnold; CABRAL, Álvaro. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HAYWARD GALLERY (ORG.). **Film as film: formal experiment in film, 1910-1975: Hayward Gallery South Bank, London SE1, 3 May-17 June 1979**. London: Arts Council of Great Britain, 1979.
- HEATH, Stephen. **Questions of cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- HEIMANN, Katrin; UITHOL, Sebo; CALBI, Marta; UMILTÀ, Maria Alessandra; GUERRA, Michele; FINGERHUT, Joerg; GALLESE, Vittorio. Embodying the camera: An EEG study on the effect of camera movements on film spectators' sensorimotor cortex activation. **PLOS ONE**, [S. l.], v. 14, n. 3, p. E0211026, 2019.
- HEIN, Birgit. The Structural Film. *In*: HAYWARD GALLERY (org.). **Film as film: formal experiment in film, 1910-1975: Hayward Gallery South Bank, London SE1, 3 May-17 June 1979**. London: Arts Council of Great Britain, 1979. p. 93-106.
- HELL, Richard. Andy Warhol: Everything is good. **Gagosian Quarterly**, [S. l.], n. Spring 2019, 2019.
- HERRERA, Beatriz Bartolomé; COOK, Sophie. Filming with Nature: A Conversation with Experimental Filmmaker Chris Welsby. **Synoptique - Online Journal of Film and Moving Image Studies**, [S. l.], v. 2, n. 2, 2013
- HOFSTAETTER, Andrea. **Repetição e Transgressão: Dispositivos Poéticos e potencial utópico**. 2009. URFS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque De (ORG.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- HOPKINS, David. **After modern art: 1945-2000**. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- İÇÖZ, Nursel. REPETITION AND DIFFERENCE IN BECKETT'S WORKS. **Samuel Beckett Today / Aujourd'hui**, [S. l.], v. 2, p. 281-288, 1993.
- IVINS, William Mills. **Prints and visual communication**. London: The Mit Press, 1953.
- IZOD, John. **The films of Nicolas Roeg: myth and mind**. New York: St. Martin's Press, 1992.
- JACKSON, David. Repetition, Feedback, and Temporality in Two Compositions by William Basinski. **Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies**, [S. l.], n. 33, 2019.
- JAKOBOVITS, Leon A. **Effects of Repeated Stimulation on Cognitive Aspects of Behavior: Some Experiments on the Phenomenon of Semantic Satiation**. 1962. McGill University, Montreal, 1962.
- JAKOBSON, Roman. O Dominante. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 9, 2014
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2010.
- JAMES, David E. **Allegories of cinema: American film in the sixties**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989.
- JAMESON, Fredric. **Brecht e questão do método**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- JAMESON, Fredric. **Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX**. São Paulo: HUCITEC, 1985.
- JAMESON, Fredric. Periodizando os anos 60. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque De (org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 81-126.
- JAMESON, Fredric. Pós-Modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos CEBRAP**, [S. l.], v. 12, p. 16-26, 1986.
- JAMESON, Fredric. Reificação e utopia na cultura de massas. **Crítica Marxista**, [S. l.], v. 1, p. 1-25, 1994.
- JENKINS, Bruce. A Case Against "Structural Film". **Journal of the University Film Association**, [S. l.], v. 33, n. 2, p. 9-14, 1981.
- JOHNSON, Timothy A. Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique? **The Musical Quarterly**, [S. l.], v. 78, n. 4, p. 742-773, 1994.
- JOSEPH, Branden Wayne. **Beyond the Dream syndicate: Tony Conrad and the arts after Cage: (a "minor" history)**. New York: Zone Books, 2011.
- JUNG, Carl Gustav. O Livro Tibetano dos Mortos - Comentário Psicológico. *In*: EVANS-WENTZ, W. Y.; OLIVEIRA, Jesualdo Correia Gomes De (org.). **O livro tibetano dos mortos: ou experiências pós-morte no plano do Bardo, segundo a versão do Lama Kazi Dawa-Samdup**. São Paulo: Pensamento, 1998.

- JÚNIOR, Oliveira; DE, Luiz Carlos Gonçalves. **Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno**. 2015. text - Universidade de São Paulo, [S. l.], 2015.
- JUTZ, Gabriele. Sticking to the "Factual." Man Ray's *Le Retour à la raison* (1923), Marcel Duchamp's *Anémic cinéma* (1924–26) and Peter Tscherkassky's *Dream Work* (2001). **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 314–327, 2014.
- KAPROW, Allan. *Assemblages, Environments and Happenings*. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (org.). **Art in theory, 1900–2000: an anthology of changing ideas**. 2. ed ed. Malden: Blackwell, 2005.
- KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia; SUSSEKIND, Pedro (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.
- KARTSAKI, Eirini (ORG.). **On repetition: writing, performance & art**. Bristol, UK Chicago, USA: Intellect, 2016.
- KARTSAKI, Eirini. **Repetition in performance: returns and invisible forces**. London, United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2017.
- KASE, Juan Carlos. **A cinema of anxiety: American experimental film in the realm of art (1965–75) :: University of Southern California Dissertations and Theses**. 2009. University of Southern California, Los Angeles, 2009.
- KASE, Juan Carlos. Reassessing the Personal Registers and Anti-Illusionist Imperatives of the New Formal Film of the 1960s and '70s. **October**, [S. l.], n. 163, p. 49–70, 2018
- KAUFMANN, Pierre. **Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- KAWIN, Bruce F. **Telling it again and again: repetition in literature and film**. Niwot: University Press of Colorado, 1989.
- KEAZOR, Henry. On the mechanics of power. Repetition in Pudovkin and Eisenstein. In: BEYER, Andreas; JOLLET, Étienne; RATH, Markus (org.). **Wiederholung, Répétition: Wiederkehr, Variation und Übersetzung in der Kunst**. PassagenBerlin München: Deutscher Kunstverlag, 2018. p. 127–146.
- KEESEY, Douglas. **Brian De Palma's Split-Screen: A Life in Film**. [s.l.] : University Press of Mississippi, 2015
- KENT, Grenville J. R. **Say it again, Sam: a literary and filmic study of narrative repetition in 1 Samuel 28**. Eugene, Or: Pickwick Publications, 2011.
- KITTLER, Friedrich A. **Gramophone, Film, Typewriter**. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1999.
- KITTLER, Friedrich A. **Mídias ópticas: Curso em Berlim, 1999**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- KNOCKAERT, Yves. **Wolfgang Rihm, a Chiffre: the 1980s and beyond**. Leuven: Leuven University Press, 2017.
- KNOWLES, Alison. **Journal of the Identical Lunch**. San Francisco: Nova Broadcast Press, 1971.
- KNOWLES, Kim. **Experimental film and photochemical practices**. [s.l: s.n.].
- KOCH, Stephen. **Stargazer: the Life, World and Films of Andy Warhol**. United States: Open Road Media: Made available through hoopla, 2015.
- KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia; SUSSEKIND, Pedro (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.
- KRAUSS, Rosalind E. (ORG.). **October: the second decade, 1986–1996**. Cambridge, Mass: MIT Press, 1997.
- KRAUSS, Rosalind E. **A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition**. New York, N.Y: Thames & Hudson, 2000.
- KRAUSS, Rosalind E. Close-Up: Frame by Frame. **Artforum**, [S. l.], v. Vol.51, n. No.1, 2012.
- KRAUSS, Rosalind E. **The originality of the avant-garde and other modernist myths**. 12. print ed. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. Tracing Nadar. **October**, [S. l.], v. 5, p. 29–47, 1978.
- KRIEGER, Ela. **The Role and the Nature of Repetition in Jasper Johns's Paintings in the Context of Postwar American Art**. 2019. Jacobs University Bremen, [S. l.], 2019.
- KUBELKA, Peter. The Theory of Metrical Film. In: SITNEY, P. Adams (org.). **The Avant-garde film: a reader of theory and criticism**. Anthology film archives series New York: New York University Press, 1978.
- KUBLER, George. **The shape of time: remarks on the history of things**. 2. ed ed. New Haven: Yale University Press, 1963.
- LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. a.
- LACAN, Jacques. **O Seminário: Livro 11 - os quatros conceitos fundamentais da psicanálise (1964)**. 2.ed ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. b.

- LACAN, Jacques. **O Seminário: livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise, 1954-1955**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- LACAN, Jacques. **O seminário. livro 1: os escritos técnicos de Freud**. 2. ed ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- LAMBERT, Carrie. Moving Still: Mediating Yvonne Rainer's "Trio A". **October**, [S. l.], v. 89, p. 87-112, 1999.
- LAND, Owen; WEBBER, Mark. **Two films by Owen Land**. London: LUX, 2005.
- LANGER, Susanne Katherina (Knauth). **Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LASCH, Watson Christopher; MARTINS FILHO, João Roberto; MORAES, José W. S.; MESQUITA FILHO, Lúcio F. S. **O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis**. 4. ed ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LATHAM, Alison. **The Oxford companion to music**. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- LATOURET, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- LE GRICE, Malcolm. **Abstract film and beyond**. 1st U.S. ed ed. Cambridge, Mass: MIT Press, 1977.
- LE GRICE, Malcolm. **Experimental cinema in the digital age**. London: bFI Publishing, 2001.
- LE GRICE, Malcolm. Reflections on my practice and Media Specificity. *In*: HATFIELD, Jackie (org.). **Experimental film and video: an anthology**. Bloomington: Indiana University Press, 2015.
- LEE, Pamela M. **Chronophobia: on time in the art of the 1960's**. Cambridge, Mass: MIT Press, 2004.
- LEFEBVRE, Martin (ORG.). **Landscape and film**. New York: Routledge, 2006.
- LEFEBVRE, Martin. ON LANDSCAPE IN NARRATIVE CINEMA. **Revue Canadienne d'Études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies**, [S. l.], v. 20, n. 1, p. 61-78, 2011.
- LEHMANN, Ann-Sophie. The Matter of the Medium. Some Tools for an Art Theoretical Interpretation of Materials,. *In*: ANDERSON, Christy; DUNLOP, Anne; SMITH, Pamela H. (org.). **The matter of art: materials, practices, cultural logics, c. 1250-1750**. Studies in designManchester: Manchester University Press, 2015. p. 21-41.
- LEIGHTON, Tanya (ORG.). **Art and the moving image: a critical reader**. London: Tate Pub. in association with Afterall, 2008.
- LÉON, Benjamin. L'écran dans l'écran : Notes sur le plan-séquence chez Brian De Palma. **La Furia Umana**, [S. l.], n. 4, p. 91-102, 2013.
- LEVI, Pavle. **Cinema by other means**. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2012.
- LEWITT, Sol. Parágrafos sobre Arte Conceitual. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília; SUSSEKIND, Pedro (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.
- LEYDON, Rebecca. Towards a Typology of Minimalist Tropes. **Music Theory Online**, [S. l.], v. 8, n. 4, 2002.
- LIDOV, David. **Is language a music? writings on musical form and signification**. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- LIEBMAN, Stuart. **Paul Sharits**. St. Paul: Film in the Cities, 1981.
- LIPPARD, Lucy R. **Overlay: contemporary art and the art of prehistory**. repr ed. New York: The New Press, 2010.
- LIPPARD, Lucy R. **Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries**. London: Studio Vista, 1997.
- LIPPARD, Lucy R.; ROSE, Bernice; ROSENBLUM, Robert. **Sol Lewitt: the Museum of Modern Art, New York**. New York: The Museum, 1978.
- LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer: crônicas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LOH, Maria H. New and Improved: Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory. **The Art Bulletin**, [S. l.], v. 86, n. 3, p. 477-504, 2004
- LOH, Maria H. Sites/Sights of Repetition in Hitchcock's Vertigo. *In*: BEYER, Andreas; JOLLET, Étienne; RATH, Markus (org.). **Wiederholung, Répétition: Wiederkehr, Variation und Übersetzung in der Kunst**. PassagenBerlin München: Deutscher Kunstverlag, 2018.
- LOH, Maria H. **Titian remade: repetition and the transformation of early modern Italian art / Maria H. Loh**. Los Angeles: Northam: Getty Research Institute, 2007.
- LUCIE-SMITH, Edward. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- LUCIER, Alvin. **Music 109: notes on experimental music**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2012.
- LURK, Tabea. **Tony Conrad: Video - und darüber hinaus**. Bern: Peter Lang, 2016.

- LYOTARD, Jean. *Acinema; The Unconscious as Mise-en-scène; Two Metamorphoses of the Seductive in Cinema; The Idea of Sovereign Film*. In: JONES, Graham; WOODWARD, Ashley (org.). **Acinemas: Lyotard's philosophy of film**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- MACDONALD, S. **A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers**. [s.l.] : University of California Press, 1988.
- MACDONALD, Scott; ONO, Yoko. Yoko Ono: Ideas on Film: Interview/Scripts. **Film Quarterly**, [S. l.], v. 43, n. 1, p. 2–23, 1989.
- MACDONALD, Scott. **Canyon cinema: the life and times of an independent film distributor**. Berkeley: University of California, 2008.
- MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo, SP: Paulus, 2007.
- MACHADO, Arlindo. **Outros cinemas: formas exquiseóticas de audiovisual**. São Paulo: Ribeiro Edições, 2019.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus Ed, 2008.
- MALUFE, Annita Costa. A repetição em Beckett e Deleuze. **Eutomia**, [S. l.], v. 1, n. 20, p. 153–171, 2017.
- MALYSSE, Stéphane. Um ensaio de antropologia visual do corpo ou como pensar em imagens o corpo visto? In: LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (org.). **Corpo e imagem**. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.
- MANNONI, Laurent; KFOURI, Assef. **A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema**. São Paulo: Ed. SENAC Ed. UNESP, 2003.
- MANOVICH, Lev. **The language of new media**. 8. print ed. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.
- MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional**. 4. ed ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. 8. ed ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.
- MARGULIS, Elizabeth Hellmuth. **On repeat: how music plays the mind**. New York, NY: Oxford University Press, 2014.
- MARIE, Laurent. Renoir and the French Communist Party: The Grand Disillusion. In: PHILLIPS, Alastair; VINCENTEAU, Ginette (org.). **A companion to Jean Renoir**. Wiley-Blackwell companions to film directors Chichester, West Sussex, UK; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2013.
- MARTIN, Agnes; SCHWARZ, Dieter. **Writings: [published to accompany the Exhibition Agnes Martin: Paintings and Works on Paper, 1960 - 1989 at the Kunstmuseum Winterthur, January 19 to March 15, 1992] = Schriften**. 6. Aufl ed. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz [u.a.], 2005.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Obras escolhidas**. Rio de Janeiro: Vitória, 1961.
- MARX, Karl. **Obras escolhidas**. Rio de Janeiro: Vitória, 1961.
- MATOS, Olgária Chain Féres. Maio 1968-maio 2018: In: **1968: reflexos e reflexões**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.
- MATOS, Olgária Chain Féres. **Paris 1968: as barricadas do desejo**. 3. ed ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- MATTOS FILHO, Caio De; TEIXEIRA, Maria Angélica. A ética da psicanálise e a repetição do encontro faltoso do real. **Revista Subjetividades**, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 203–216, 2014.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MAZUR, Krystyna. **Poetry and repetition: Walt Whitman, Wallace Stevens, John Ashbery**. New York: Routledge, 2005.
- MCCALL, Anthony; BLOEMHEUVEL, Marente; GULDEMOND, Jaap; JACKSON, Beverley; ZOLLER, Maxa; SMYTHE, Luke. **Anthony McCall: face to face**. Amsterdam: Rotterdam: EYE Film Museum; Nai010, 2014.
- MCCLARY, Susan. **Rap, Minimalism, and Structures of Time in Late Twentieth-Century Culture**. [s.l.] : College of Fine and Performing Arts, University of Nebraska--Lincoln, 1998.
- MCGRATH, John. **Samuel Beckett, repetition and modern music**. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge, an imprint of the Taylor & Francis Group, 2018.
- MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico**. 2. ed ed. São Paulo: Nacional, 1977.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 16. ed ed. São Paulo: Cultrix, 2009.
- MEKAS, Jonas. **Cuaderno de los sesenta: escritos 1958-2010**. Buenos Aires: Caja Negra, 2017

- MENEZES, Flo (ORG.). **Música eletroacústica: história e estéticas**. 2. ed ed. São Paulo, SP: EDUSP, Ed. da Univ. de São Paulo, 2009.
- MERTENS, Wim. **American minimal music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass**. Repr. der Ausg. London 1983 ed. London: Kahn and Averill [u.a.], 1994.
- METZ, Christian; PEREIRA, Marilda. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- METZ, Christian. "Trucage" and the Film. **Critical Inquiry**, [S. l.], v. 3, n. 4, p. 657–675, 1977. b.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977. a.
- METZ, Christian. **O significante imaginário: psicanálise e cinema**. Lisboa: Horizonte, 1979.
- MEYER, James. **The Art of Return The Sixties and Contemporary Culture**. [s.l.] : University of Chicago Press, 2019.
- MEYER, James. The Minimal Unconscious. **October**, [S. l.], v. 130, p. 141–176, 2009.
- MEYER, Leonard B. **Music, the arts, and ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme: por uma teoria expandida do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- MICHELSON, Annette; WHITE, Kenneth (ORG.). **Michael Snow**. Cambridge, MA: The MIT Press, 2019.
- MICHELSON, Annette. **On the eve of the future: selected writings on film**. Cambridge, MA: The MIT Press, 2017.
- MICHELSON, Annette. Toward Snow (1971); About Snow (1979); The Sound of Music: A Conversation with Michael Snow (2005). In: MICHELSON, Annette; WHITE, Kenneth (org.). **Michael Snow**. Cambridge: The MIT Press, 2019.
- MISEK, Richard. **Chromatic cinema: a history of screen color**. Chichester, U.K.; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010.
- MITCHELL, W. J. T. (ORG.). **Landscape and power**. 2nd ed ed. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- MITCHELL, W. J. T. **Iconology: image, text, ideology**. Paperback ed., [Nachdr.] ed. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2009.
- MITCHELL, W. J. T. **Image science: iconology, visual culture, and media aesthetics**. Chicago; London: University of Chicago Press, 2015.
- MITCHELL, W. J. Thomas. **Picture theory: essays on verbal and visual representation**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- MITRY, Jean. **The aesthetics and psychology of the cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- MONTE, James K.; TUCKER, Marcia. **Anti-illusion: procedures/materials.: [Exhibition, May 19, 1969–July 6, 1969]**. New York: Whitney Museum of Art, 1969.
- MOORE, Rachel O. **Hollis Frampton: Nostalgia**. London: Afterall Books, 2006.
- MORIN, Edgar. **"Maio de 68 é algo como um momento simbólico de crise da civilização". Entrevista com Edgar Morin**. [s.l: s.n.]
- MOTTA, Leda Tenório Da. Roland Barthes e seus primeiros toques de delicadeza minimalista: sobre O grau zero da escrita. **Alea: Estudos Neolatinos**, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 233–247, 2010.
- MOTTA, Nykolas Friedrich Von Peters Correia. Como traduzir "movie" em "film"? Um travelling por palavras. In: TECHIO, Jonadas; WILLIGES, Flavio (org.). **Filosofia e Cinema: Uma Antologia**. [s.l: s.n.].
- MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo Costa (ORG.). **Cinema Estrutural - Textos de P.Adams Sitney e Outros**. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. 3 ed ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003. p. 437–453.
- MULVEY, Laura. Stillness in the Moving Image. In: CAMPANY, David (org.). **The cinematic**. Documents of contemporary art London: Whitechapel, 2007.
- MULVEY, Laura. **Visual and other pleasures**. 2nd ed ed. Houndmills, Basingstoke, Hampshire [England]; New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- MURTA, Claudia; FALABRETTI, Ericson. O autômato: entre o corpo máquina e o corpo próprio. **Natureza humana**, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 75–92, 2015.
- MUSSER, Charles. **History of the American cinema: The Emergence of Cinema**. New York: Simon&Schuster Macmillan, 1990.
- NAGIB, Lúcia. **World cinema and the ethics of realism**. New York, NY: Continuum, 2011.
- NEILL, Alex. Empathy and (Film) Fiction. In: CARROLL, Noël; CHOI, Jinhee (org.). **Philosophy of film and motion pictures: an anthology**. Blackwell philosophy anthologies Malden, MA: Blackwell Pub, 2006.

NEWLAND, Paul (ORG.). **Don't Look Now: British Cinema in the 1970s**. [s.l.] : Intellect Limited, 2010.

NICHOLS, Bill; LEDERMAN, Susan J. Flicker and Motion in Film. *In*: DE LAURETIS, Teresa; HEATH, Stephen (org.). **The Cinematic apparatus**. London: MacMillan, 1980.

NIELSEN, Jakob Isak. **Camera movement in narrative cinema: towards a taxonomy of functions**. Århus: Univ. of Aarhus, 2007.

NÖTH, Winfried; BISHARA, Nina (ORG.). **Self-reference in the media**. Berlin ; New York: Mouton de Gruyter, 2007.

NÖTH, Winfried. Metapictures and self-referential pictures. *In*: NÖTH, Winfried; BISHARA, Nina (org.). **Self-reference in the media**. Approaches to applied semiotics Berlin ; New York: Mouton de Gruyter, 2007.

NYMAN, Michael. **Experimental music: Cage and beyond**. 2nd ed.. ed. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 1999.

OETTERMANN, Stephan. **The panorama: history of a mass medium**. New York: Zone Books, 1997.

OLNEY, Ian. Repetition (with difference) and Ludic Deferral in the later films of Luis Buñuel. **Quarterly Review of Film and Video**, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 71–82, 2001

ONO, Yōko. **Grapefruit: a book of instructions + drawings**. New York: Simon and Schuster, 1971.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. 3. ed ed. São Paulo: Cortez, 2001.

O'PRAY, Michael. **Avant-garde Film: Forms, Themes and Passions**. [s.l.] : Wallflower Press, 2003.

OWENS, Craig. The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. **October**, [S. l.], v. 12, p. 67–86, 1980.

PACKER, Sharon. **Movies and the modern psyche**. Westport, Conn: Praeger, 2007.

PATCH, Andrew Mark. Beneath the Surface: Nicolas Roeg's Don't Look Now. *In*: NEWLAND, Paul (org.). **Don't Look Now: British Cinema in the 1970s**. Chicago: Intellect Limited, 2010.

PAYNE, Joy I. **Reel Rebels: the London Film-Makers' Co-Operative 1966 To 1996**. [s.l.] : Authorhouse, 2015.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 3. ed.-3. reimp ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

PEARLMAN, Karen. **Cutting rhythms: shaping the film edit**. Amsterdam ; Boston: Focal Press/Elsevier, 2009.

PETERSON, James. **Dreams of chaos, visions of order: understanding the American avante-garde cinema**. Detroit: Wayne State University Press, 1994.

PICKSTOCK, Catherine. **Repetition and identity**. First edition ed. Oxford: Oxford University Press, 2013.

PIGNATARI, Décio. **Informação, linguagem, comunicação**. 2. ed ed. São Paulo: Cultrix, 1981.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica da arte e da arquitetura**. 4. ed ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. **A tragédia do tédio da repetição em Clarice Lispector**. 1a edição ed. Curitiba, PR: Appris Editora, 2016.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

POLAN, Dana. Brecht and Self-Reflexive Cinema. **Jump Cut**, [S. l.], n. No. 1, 1974.

POTTER, Keith. **Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

POWERS, John. A DIY Come-On: A History of Optical Printing in Avant-Garde Cinema. **Cinema Journal**, [S. l.], v. 57, n. 4, p. 71–95, 2018

PRATA, Maria Regina. Pulsão de morte: mortificação ou combate? **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, [S. l.], v. 3, p. 115–135, 2000

PUDOVKIN, Vsevolod. Métodos de tratamento do material; Os métodos do cinema; O diretor e o roteiro. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. 3 ed ed. Rio de Janeiro: Edições Graal:Embrafilmes, 2003.

RABAN, William. Reflexivity and Expanded Cinema: a cinema of transgression? *In*: REES, A. L. (org.). **Expanded cinema: art, performance, film**. London: Tate Gallery Pub, 2011.

RAINER, Yvonne. **Feelings are facts: a life**. Cambridge, Mass: MIT Press, 2007.

RAINER, Yvonne. **Work 1961-73**. Halifax, N.S.: New York: Press of the Nova Scotia College of Art and Design ; New York University Press, 1974.

RAMEY, Kathryn. **Experimental filmmaking: break the machine**. Burlington, MA: New York ; London: Focal Press ; imprint of the Taylor & Francis Group, 2016.

RAWLE, Steven. Hal Hartley and the Re-Presentation of Repetition. **Film Criticism**, [S. l.], v. 34, n. 1, p. 58–75, 2009.

REES, A. L. (ORG.). **Expanded cinema: art, performance, film**. London: Tate Gallery Pub, 2011.

REES, A. L. **A history of experimental film and video: from canonical avant-garde to contemporary British practice**. London: BFI Publishing, 2008.

REES, A. L. Frames and Windows: Visual Space in Abstract Cinema. *In*: GRAF, Alexander; SCHEUNEMANN, Dietrich (org.). **Avant-garde film**. Amsterdam; New York: Rodopi, 2007.

REICH, Steve. **Writings on music: 1965 - 2000**. 1. issued as an Oxford Univ. Press paperback ed. Oxford: Oxford Univ. Press, 2004.

REINHARDT, Ad. Arte-como-arte. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia; SUSSEKIND, Pedro (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

REIS, Daniel Aarão (ORG.). **1968: reflexos e reflexões**. São Paulo: SESC São Paulo, 2018.

REMES, Justin. **Motion(less) pictures: the cinema of stasis**. New York: Columbia University Press, 2015.

RENOIR, Jean. **My life and my films**. London: Collins, 1974.

RESINA, Joan Ramon; WULF, Christoph (ORG.). **Repetition, recurrence, returns: how cultural renewal works**. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2019.

RICHMOND, Scott. **Cinema's Bodily Illusions: Flying, Floating, and Hallucinating**. [s.l.] : University of Minnesota Press, 2016.

RODOWICK, David Norman. **The crisis of political modernism: criticism and ideology in contemporary film theory**. 1st pbk. ed ed. Berkeley, Calif: University of California Press, 1994.

RODRIGUES, Isadora Meneses. A paisagem mental da memória no cinema de Alain Resnais. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 47, n. 54, p. 287–310, 2020.

ROGERS, Holly; BARHAM, Jeremy (ORG.). **The music and sound of experimental film**. New York, NY: Oxford University Press, 2017.

ROGERS, Robert. Freud and the Semiotics of Repetition. **Poetics Today**, [S. l.], v. 8, n. 3/4, p. 579–590, 1987

ROSEN, Charles. **Sonata forms**. Rev. ed ed. New York: Norton, 1988.

ROSEN, Charles. **The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven**. New York: W. W. Norton, 1998.

ROSENBERG, Harold. **Objeto ansioso**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto I**. 5. ed ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROSSELL, Deac. A Chronology of Cinema, 1889-1896. **Film History**, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 115–236, 1995.

ROSSELL, Deac. Double Think: The Cinema and Magic Lantern Culture. **undefined**, [S. l.], 1998.

ROSSELL, Deac. Exploding Teeth, Unbreakable Sheets, and Continuous Casting: Nitrocellulose, from Guncotton to Early Cinema. **undefined**, [S. l.], 2002.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel; RIBEIRO, Vera; MAGALHÃES, Lucy; JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUSSELL, Catherine. The Inhabited View: Landscape in the films of David Rimmer. *In*: LEFEBVRE, Martin (org.). **Landscape and film**. AFI film readers New York: Routledge, 2006.

RUTLAND, Beau. Peter Roehr - Osmos Address. **Artforum**, [S. l.], n. September 2013, 2013.

SAFATLE, Vladimir Pinheiro. Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage. **Sobre arte e psicanálise**, São Paulo, 2006.

SAFATLE, Vladimir Pinheiro. Fazer justiça a Freud: a psicanálise na antessala da gramatologia. *In*: LOBO, Rafael Haddock; RODRIGUES, Fernando; RODRIGUES, Carla; SERRA, Alice; AMITRANO, Georgia (org.). **Heranças de Derrida: Da Linguagem à Estética**. Rio de Janeiro: NAU EDITORA., 2014.

SAFATLE, Vladimir. **Introdução a Jacques Lacan**. 4a. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. a.

SAFATLE, Vladimir. Lacan e Kierkegaard: A referência filosófica do conceito de repetição. *In*: FINGERMAN, Dominique (org.). **Estudos Avançados**. Sao Paulo: Annablume, 2014.

SAFATLE, Vladimir. Lacan, revolução e liquidação da transferência: a destituição subjetiva como protocolo de emancipação política. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 31, n. 91, p. 211–227, 2017. b.

SAID, Edward W. **The world, the text, and the critic**. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1983.

SALT, Barry. **Film style and technology: history and analysis**. Third edition ed. London: Starword, 2009.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. *In*: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. DGO-Digital original ed. [s.l.] : SciELO - Editora da Unicamp, 2012. a. p. 21–36.

SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. b.

SANDERS, Jay; GALERIE DANIEL BUCHHOLZ; GREENE NAFTALI GALLERY (ORG.). **Tony Conrad - Yellow Movies**. Köln: Galerie Daniel Buchholz, 2008.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

- SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia**. 3. ed ed. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2005.
- SANTAELLA, Lucia. **Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica**. São Paulo: Cengage learning, 2012.
- SANTOS, Lucia Grossi Dos. **O conceito de repetição em Freud**. São Paulo: Escuta, 2002.
- SAUSSURE, Ferdinand De. **Curso de linguística geral**. 28. ed ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SCHAEFFER, Pierre. **In search of a concrete music**. Berkeley: University of California Press, 2012.
- SCHAEFFER, Pierre. **Treatise on musical objects: essays across disciplines**. Oakland, California: University of California Press, 2017.
- SCHAMA, Simon; FEIST, Hildegard. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. 3. ed ed. São Paulo: EDUSP, 2008.
- SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: UNESP, 2001.
- SCHOENHERR, Hans Helmut Klaus. *In: HHK Schoenherr Retrospective Catalogue*. New York: Anthology Film Archives, 1991.
- SCHÖPKE, Regina. Instante ou duração? Problematizando e dissolvendo o paradoxo do tempo a partir da querela entre Bachelard e Bergson. **Veritas (Porto Alegre)**, [S. l.], v. 65, n. 1, p. e36055–e36055, 2020.
- SCHWARTZ, Hillel. **The culture of the copy: striking likenesses, unreasonable facsimiles**. Rev. and updated ed ed. New York: Zone Books, 2014.
- SCHWARTZ, Vanessa R. Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste for Reality in Fin-de-Siecle Paris. *In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). Cinema and the invention of modern life*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- SCOMA, David. **The Development Of Loop-based Cinematic Techniques In Twentieth Century Motion Pictures And Their Application In Early Digital C**. 2008. University of Central Florida, Orlando, 2008.
- SEVERANCE, Elizabeth; WASHBURN, Margaret Floy. The Loss of Associative Power in Words after Long Fixation. **The American Journal of Psychology**, [S. l.], v. 18, n. 2, p. 182–186, 1907.
- SHAHAM, Inbar. The Structure of Repetition in the Cinema: Three Hollywood Genres. **Poetics Today**, [S. l.], n. 34, 2013
- SHARITS, Paul; BEAUVAIS, Yann. **Paul Sharits**. [s.l.] : Presses du réel, 2008.
- SHARITS, Paul. Hearing:Seeing. **Film Culture**, [S. l.], n. No. 65, 1978.
- SHARITS, Paul. Palavras por página. *In: MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo Costa (org.). Cinema Estrutural - Textos de P.Adams Sitney e Outros*. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015.
- SHARITS, Paul. Ver/ouvir. *In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia; SUSSEKIND, Pedro (org.). Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.
- SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). **Mana**, [S. l.], v. 11, p. 577–591, 2005.
- SINGER, Ben. Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism. *In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). Cinema and the invention of modern life*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- SITNEY, P. Adams (ORG.). **The Avant-garde film: a reader of theory and criticism**. New York: New York University Press, 1978.
- SITNEY, P. Adams. **Film culture reader**. 1st Cooper Square Press ed ed. New York, NY: Cooper Square Press, 2000.
- SITNEY, P. Adams. **Visionary film: the American avant-garde, 1943-2000**. 3rd ed ed. Oxford; New York: Oxford University Press, 2002.
- SNOW, Michael. Passage. *In: MICHELSON, Annette; WHITE, Kenneth (org.). Michael Snow*. October filesCambridge, MA: The MIT Press, 2019.
- SNOW, Michael. **The collected writings of Michael Snow**. Waterloo, Ont: Wilfrid Laurier University Press, 1994.
- SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- SOUSA, Edson Luiz André De. Por uma cultura da utopia. **E-topia: revista electronica de estudos sobre a utopia**, [S. l.], v. 12, p. 1–7, 2011.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 2. ed ed. São Paulo: Papyrus, 2006.
- STANDISH, Isolde. **Politics, porn, and protest: Japanese avant-garde cinema in the 1960s and 1970s**. London: Continuum, 2011.
- STEETSKAMP, J. **Found footage, performance, reenactment: a case for repetition**. [s.l.] : AmsterdamAmsterdam University Press, 2008.

- STEIN, Gertrude. **Gertrude Stein's America**. Washington: R. B. Luce, 1965.
- STEINHÄUSER, Swein. Of Secret Signals, Absent Masters and the Trembling Contours: Walter Benjamin, Yvonne Rainer and the Repeatability of Gesture. *In*: KARTSAKI, Eirini (org.). **On repetition: writing, performance & art**. Bristol, UK Chicago, USA: Intellect, 2016.
- STEVENS, Jay. **Storming heaven: LSD and the American dream**. New York: Grove Press, 1998.
- STRAUVEN, Wanda (ORG.). **The cinema of attractions reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- STRICKLAND, Edward. **Minimalism: Origins**. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- SUÁREZ, Juan A. Structural Film: Noise. *In*: BECKMAN, Karen; MA, Jean (org.). **Still Moving: Between Cinema and Photography**. Durham: Duke University Press, 2008.
- SUÁREZ, Juan A. The Sound of Queer Experimental Film. *In*: ROGERS, Holly; BARHAM, Jeremy (org.). **The music and sound of experimental film**. New York, NY: Oxford University Press, 2017.
- TARDE, Gabriel De. **As Leis da Imitação**. Lisboa: Res Editora, 1983.
- TARDE, Gabriel. **As leis sociais: um esboço de Sociologia**. Niterói: Editora da UFF, 2012.
- TARDE, Gabriel. **Monadologia e sociologia: e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- TARUSKIN, Richard. **Music in the late twentieth century**. New York: Oxford University Press, 2010.
- TAVARES, Pedro Heliodoro. As "derivas" de um conceito em suas traduções: o caso do Trieb freudiano. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, [S. l.], v. 50, p. 379–392, 2011.
- TERÊNCIO, Marlos. Do debate sobre o Édipo à dissolução do sujeito em Foucault e Lacan. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 9–26, 2013.
- THIOLLENT, Michel. Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante. **Tempo Social**, [S. l.], v. 10, n. 2, p. 63–100, 1998
- TOMICHE, Anne. Histoire de répétition. *In*: ENGÉLIBERT, Jean-Paul; TRAN-GERVAT, Yen-Maï (org.). **La littérature dépliée: Reprise, répétition, réécriture**. InterférencesRennes: Presses universitaires de Rennes, 2016
- TOOP, David. **Ocean of sound: aether talk, ambient sound and imaginary worlds**. London: Serpent's Tail, 2001.
- TOWNSLEY, Jill. Moments of repetition in the process of art production: Temporalities, labour, appropriations and authorship. [S. l.], 2010.
- TSCHERKASSKY, Peter; SYNEMA-GESELLSCHAFT FÜR FILM UND MEDIA; SIXPACK FILM (ORG.). **Film unframed: a history of Austrian avant-garde cinema**. Vienna: SYNEMA-Gesellschaft für Film und Media, 2012.
- TSCHERKASSKY, Peter. Ground Survey. An initial Mapping of an Expanding Territory. *In*: TSCHERKASSKY, Peter (org.). **Film unframed: a history of Austrian avant-garde cinema**. FilmmuseumSynemaPublikationenVienna: SYNEMA-Gesellschaft für Film und Media, 2012. a.
- TSCHERKASSKY, Peter. The World According to Peter Kubelka. *In*: TSCHERKASSKY, Peter (org.). **Film unframed: a history of Austrian avant-garde cinema**. FilmmuseumSynemaPublikationenVienna: SYNEMA-Gesellschaft für Film und Media, 2012. b.
- TURIM, Maureen Cheryn. **Abstraction in avant-garde films**. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.
- TURIM, Maureen Cheryn. Works of dreams and shadows: the films of Peter Tscherkassky. *In*: TSCHERKASSKY, Peter (org.). **Film unframed: a history of Austrian avant-garde cinema**. FilmmuseumSynemaPublikationenVienna: SYNEMA-Gesellschaft für Film und Media, 2012.
- UROSKIE, Andrew V. **Between the black box and the white cube: expanded cinema and postwar art**. Chicago; London: University of Chicago Press, 2014.
- VERHOOGT, Robert. **Art in reproduction: nineteenth-century prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israels, and Ary Scheffer**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
- VIEGAS, Susana. Deleuze, leitor de Espinosa: automatismo espiritual e fascismo no cinema. **Kriterion: Revista de Filosofia**, [S. l.], v. 55, p. 363–378, 2014
- VISHMIDT, Marina. Arte, tecnologia e repetição. **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais**, [S. l.], v. 24, n. 40, 2019
- VOGEL, Amos. **Film as a subversive art**. London: CT Editions, 2005.
- WADE, Nicholas J.; BROŽEK, Josef. **Purkinje's vision: the dawning of neuroscience**. Mahwah, N.J: Lawrence Erlbaum Associates, 2001.

- WALLEY, Jonathan. **Cinema expanded: avant-garde film in the age of intermedia**. New York, NY: Oxford University Press, 2020.
- WALLEY, Jonathan. The Paracinema of Anthony McCall and Tony Conrad. *In*: GRAF, Alexander; SCHEUNEMANN, Dietrich (org.). **Avant-garde film**. Amsterdam ; New York: Rodopi, 2007.
- WALSH, Martin; GRIFFITHS, Keith M. **The Brechtian aspect of radical cinema**. London: BFI Pub, 1981.
- WARBURG, Aby; FRANKFORT, Henriette; WEDEPOHL, Claudia. Manet and Italian antiquity. **Bruniana & Campanelliana**, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 455–476, 2014.
- WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. **Popismo: os anos sessenta segundo Warhol**. 1 ed ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- WEBBER, Mark. **Shoot, shoot, shoot: the first decade of the London Film-Makers' Co-operative, 1966-67**. London: LUX, 2016
- WEBERN, Anton. **O caminho da musica nova**. [s.l.] : Edusp, 2019.
- WEISS, Jeffrey. Due Process: Richard Serra's early splash cast works. **Artforum**, [S. l.], v. 54, n. 3, 2015.
- WELSBY, Chris. Expanded cinema: Notes on twentieth-century encounters with art, science and technology. **Moving Image Review & Art Journal (MIRAJ)**, [S. l.], v. 5, p. 88–107, 2016.
- WELSBY, Chris. Outside the City Limits. *In*: HOCKENHULL, Oliver; MACKENZIE, Alex (org.). **Damp: contemporary Vancouver media arts**. Vancouver: Anvil Press, 2008.
- WELSBY, Chris. Technology, Nature, Software and Networks: Materializing the Post-Romantic Landscape. **Leonardo**, [S. l.], v. 44, n. 2, p. 101–141, 2011.
- WHITTALL, Arnold WhittallArnold. phasing. *In*: **The Oxford Companion to Music**. [s.l.] : Oxford University Press, 2011
- WILSON, Andrew. Uses of Language. *In*: WILSON, Andrew; TATE BRITAIN (GALLERY) (org.). **Conceptual art in Britain 1964-1979**. London: Tate Publishing, 2016.
- WINDHAUSEN, Federico. Paul Sharits and the Active Spectator. *In*: LEIGHTON, Tanya (org.). **Art and the moving image: a critical reader**. London: Tate Pub. in association with Afterall, 2008.
- WINDHAUSEN, Federico. Systems and constraints: Contexts for a British cinema of 'intentional limitation'. **The Moving Image Review & Art Journal (MIRAJ)**, [S. l.], v. 6, n. 1–2, p. 90–101, 2017.
- WINDHAUSEN, Federico. Views of River Yar : Reconsidering Raban and Welsby's Landmark Landscape Film. *In*: CLAYTON, Sue; MULVEY, Laura (org.). **Other cinemas: politics, culture and experimental film in the 1970s 2018**
- WINDHAUSEN, Federico. Words into Film: Toward a Genealogical Understanding of Hollis Frampton's Theory and Practice. **October**, [S. l.], v. 109, p. 77–95, 2004.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido uma outra histórica das músicas**. 3a edição ed. Sao Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigacoes filosoficas**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus logico-philosophicus**. 3.ed 2a reim ed. São Paulo: EDUSP, 2008.
- WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. 4. ed ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- WOLLEN, Peter. Cinema and Technology: A Historical Overview. *In*: DE LAURETIS, Teresa; HEATH, Stephen (org.). **The Cinematic apparatus**. London: MacMillan, 1980.
- WOLLEN, Peter. Knight's Moves. *In*: ALLEN, Richard; TURVEY, Malcolm (org.). **Camera obscura, camera lucida: essays in honor of Annette Michelson**. Film culture in transitionAmsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
- WOLLEN, Peter. **Readings and writings: semiotic counter-strategies /**. [s.l.] : Verso, 1982. a.
- WOLLEN, Peter. **Signos e significao no cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- WOLLEN, Peter. **Signs and meaning in the cinema**. 3. ed ed. London: Secker & Warburg British Film Institute, 1982. b.
- WULF, Christoph. The Movement of Repetition: Incorporation through Mimetic, Ritual and Imaginative Movements. **Gestalt Theory**, [S. l.], v. 42, n. 2, p. 87–100, 2020
- XAVIER, Ismail (ORG.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.
- XAVIER, Ismail. 1968 e a frente única do cinema brasileiro com as vanguardas da MPB, do teatro e das artes visuais. *In*: **1968: reflexos e reflexões**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. p. 111–123.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

YOUNG, La Monte; ZAZEELA, Marian. **Selected Writings**. [s.l.] : Ubu Classics, 2004.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded cinema**. 1st ed. ed. New York: Dutton, 1970.

ZEILINGER, Martin J. Sampling as Analysis, Sampling as Symptom: Found Footage and Repetition in Martin Arnold's *Alone. Life Wastes Andy Hardy*. In: LADERMAN, David; WESTRUP, Laurel (org.). **Sampling Media Section: Sampling Media**. New York: Oxford University Press, 2014.

ZIELINSKI, Siegfried. **Audiovisions: cinema and television as entr'actes in history**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999.

ŽIŽEK, Slavoj. Chance and Repetition in Kieslowski's Films. **Paragraph**, [S. l.], v. 24, n. 2, p. 23–39, 2001.

x