

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

HELTON LUIS PAULINO DA COSTA

**NAS PASSAGENS DAS ARTES:
CONEXÕES E ASSIMETRIAS ENTRE O CINEMA EXPERIMENTAL
E A VÍDEO-ARTE**

JOÃO PESSOA

2016

HELTON LUIS PAULINO DA COSTA

**NAS PASSAGENS DAS ARTES:
CONEXÕES E ASSIMETRIAS ENTRE O CINEMA EXPERIMENTAL
E A VÍDEO-ARTE**

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. João de Lima Gomes.

JOÃO PESSOA

2016

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C838p Costa, Helton Luis Paulino da.

Nas passagens das artes : conexões e assimetrias entre o cinema experimental e a vídeo-arte / Helton Luis Paulino da Costa. - João Pessoa, 2016.

177 f. : il.

Orientação: João de Lima Gomes.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Cinema experimental. 2. Vídeo-arte. 3. Arte contemporânea. I. Gomes, João de Lima. II. Título.

UFPB/BC



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO



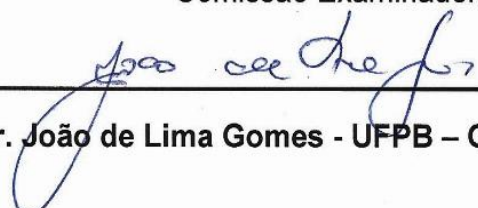
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

HELTON PAULINO DA COSTA

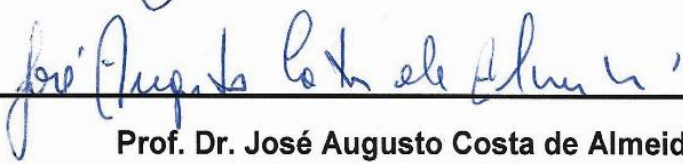
**NAS PASSAGENS DAS ARTES: CONEXÕES E ASSIMETRIAS ENTRE O CINEMA
EXPERIMENTAL E A VÍDEO-ARTE**

Aprovado em: 21 / maio / 2016

Comissão Examinadora:



Prof. Dr. João de Lima Gomes - UFPB – Orientador/Presidente



Prof. Dr. José Augusto Costa de Almeida - UFPB
Examinador Titular Interno



Prof. Dr. Anacã Rupert Moreira Cruz e Costa Agra – UEPB
Examinador Titular Externo

AGRADECIMENTOS

A Geraldo Paulino da Costa, meu pai (que bom que continua conosco!), pelas bases intelectuais que forneceu durante toda a vida e pela educação que me foi proporcionada.

A Edilma Sobreira da Costa, minha mãe, pelos cuidados de todos os dias e pelos puxões de orelha.

Ao meu eterno amor, Lunara Araújo de Vasconcelos, meu esteio, minha respiração...

A Helder Augusto, meu irmão, pela ajuda necessária.

Ao meu orientador Prof. Dr. João de Lima Gomes, pela disponibilidade, pelos direcionamentos e pelos auxílios.

Ao Cinema por me propiciar pensar!

“Ao longo de grandes períodos históricos modifica-se, com a totalidade do modo de existir da coletividade humana, também o modo de sua percepção. A maneira pela qual a percepção humana se organiza – o meio em que ocorre – não é apenas naturalmente, mas também historicamente determinado”.

(Walter Benjamin)

RESUMO

A partir de uma nova percepção do artista que se formara perante o turbilhão de mudanças ocorridas pós Revolução Industrial, principalmente nos setores científicos (técnicos e tecnológicos) e sociais, o senso de experimentação cresce vertiginosamente rumo à abstração na arte, potencializado com o advento das imagens em movimento. Portanto, o presente estudo busca categorizar cronologicamente determinados focos de passagens das artes, com ênfase em proposições do chamado cinema *underground* americano, apontando para graus de conexões e de assimetrias especificamente entre o Cinema Experimental e a Vídeo-arte, sistematicamente nos campos do desenvolvimento cinematográfico e da arte contemporânea, à luz da teoria “*entre-imagens*”, do teórico francês Raymond Bellour.

Palavras-chave: Cinema experimental; Vídeo-arte; Entre-imagens.

ABSTRACT

From a new perception of the artist that will form before the whirl of changes that occurred after the Industrial Revolution, especially in scientific sectors (technicians and technologists) and social ones, the experimentation sense grows giddily toward abstraction in art, potentiating with the advent of moving pictures. Therefore, this study seeks to chronologically categorize certain focus of passing of arts, with emphasis on propositions so-called American *underground* cinema, that point to levels of connections and asymmetries specifically between the Experimental Film and the Video Art, systematically in the fields of film development and contemporary art, under the light of the “between-the-images” theory from the french theorist Raymond Bellour.

Key-words: Experimental film; Video Art; Between-the-images.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Diagrama (desenvolvido pelo autor).....	21
Figura 2 – Joseph M. W. Turner, Vapor numa Tempestade de Neve, 1842	25
Figura 3 – Joseph M. W. Turner, O Anjo no Sol, 1846	26
Figura 4 – Na Câmara Escura, a luz que reflete dos objetos passa por um orifício e se projeta invertida, no lado oposto	26
Figura 5 - Eadweard Muybridge, Horse in Motion, 1878	35
Figura 7 – Imagem resultado do Fuzil Fotográfico	36
Figura 6 – Esquema do Fuzil Fotográfico, de Etienne-Jules Marey,1882	36
Figura 8 – Giacomo Balla, Coleira em Movimento, 1912	38
Figura 9 – Marcel Duchamp, Nu Descendo a Escada Nº 2, 1912.....	39
Figura 10 – Edgar Degas, A Bolsa, 1878-1879.....	40
Figura 11 – Louis e Auguste Lumière, A Chegada do Trem à Estação Ciotat, 1895	42
Figura 12 – George Méliès, Viagem à Lua, 1902	44
Figura 13 – Robert Wiene, O Gabinete do Dr. Caligari, 1919	52
Figura 14 – Dziga Vertov, O Homem com uma Câmera, 1929	54
Figura 15 – Jean Epstein, A Queda da Casa de Usher, 1928	55
Figura 16 – Marcel Duchamp, Anemic Cinema, 1926.....	58
Figura 17 – Oskar Fischinger, Studie Nº V, 1931	63
Figura 18 – Viking Eggeling, Symphonie Diagonale, 1921.....	65
Figura 19 – Len Lye, Colour Box, 1935.....	69
Figura 20 – Maya Deren, Meshes of the Afternoon, 1943	84
Figura 21 – Kenneth Anger, Inauguration of the Pleasure Dome, 1954	88
Figura 22 – Gregory Markopoulos, Swain, 1951	90
Figura 23 – Gregory Markopoulos montando seu filme em casa.....	93
Figura 24 – Jonas Mekas, The Brig, 1964	101
Figura 25 – Stan Brakhage, Dog Star Man, 1961-1964	106
Figura 26 – Andy Warhol, Sleep, 1963.	110
Figura 27 – Bruce Naumam, Slow Angle Walk (Beckett Walk), 1968	124
Figura 28 – Peter Campus, Three Transitions, 1973	125
Figura 29 – Letícia Parente, Marca Registrada, 1975	128
Figura 30 – Bill Viola, The Menssenger, 1996.	134

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. ENTRE O REAL, O SUJEITO E A IMAGEM.....	22
2.1. O início da abstração	23
2.2. Aspectos de uma ruptura	30
2.3. Máquinas de imagem.....	34
3. PRIMEIRA VANGUARDA	48
4. CINEMA EXPERIMENTAL	59
4.1. Experimental?.....	71
4.2. Segunda Vanguarda e o <i>Underground</i>	80
5. VÍDEO-ARTE.....	117
5.1. Vídeo-performance.....	122
5.2. Videoinstalação	130
6. CATEGORIZAÇÃO	135
6.1. Assimetrias	140
6.2. Conexões	151
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	160
REFERÊNCIAS.....	165
ANEXO A.....	173

1. INTRODUÇÃO

De início, permitam-me aludir a uma passagem da “Eneida” de Virgílio, a partir de Thomas Bulfinch (2001), para fins de uma analogia.

Pois, quando Enéas, acompanhado de Sibila, desce às regiões infernais a procura de seu pai, Anquises, se depara com o Cócito, o rio negro do submundo. Lá, a postos, se encontrava o barqueiro Caronte, uma figura dúbia visualmente, velho porém vigoroso, forte porém esquelético, que recebia em seu barco inúmeros passageiros de todas as espécies. Todos ávidos a cruzarem o rio e chegarem à outra margem. Todavia nem todos podiam embarcar, visto que somente as almas que receberam seus devidos ritos fúnebres seriam acolhidas, os restantes vagueariam a margem do Cócito até que um dia finalmente fossem levados. Contudo, Enéas era vivo, não passara por nenhum ritual lutuoso, mas a sacerdotisa de Febo, vidente e sua protetora, carregava consigo um galho de ouro, retirado da floresta – morada da deusa Diana. Sibila possuía uma permissão sagrada de passagem, e recôndito, Caronte embarca-os com destino à outra margem...

Certo da compreensão deste trecho da famosa epopeia de Virgílio, nos retemos primeiramente ao ato de passagem de Enéas e Sibila pelo Cócito, um cruzamento, uma travessia que os levaria de uma margem conhecida, apesar de terem chegado recentemente a ela, para uma outra margem totalmente incógnita, às vias de uma descoberta, de um porvir, que mesmo para uma vidente como Sibila, só enxergava guerra e sangue no futuro de Enéas, como descrevia o poeta. Essa sensação de lançar-se ao desconhecido, de aventurar-se, de desvincular-se do estado de inércia, não é simplesmente repentina, súbita, é o resultado de um constructo que vai desde o reconhecimento das condições da ocasião até as conjecturas sobre esse produto. Em seguida, desponta-se uma necessidade de decisão: continuar naquela margem ou dar ignição ao movente? Isso é o que chamaríamos de coragem ou simplesmente aquilo que resistira ao medo de decidir.

Assim, comparamos esse ato decisivo de Enéas e Sibila ao ato criador, que, para fins deste estudo, corresponde especificamente ao cômputo artístico. Enéas necessitava rever o pai; Sibila necessitava protegê-lo e por sua vez guiá-lo, esses eram os motivos de suas idas ao inferno de Plutão e esse caminho se apresentava como único. Um artista,

ao criar, não desprende sua necessidade simplesmente pelo ato de criar, ele necessita criar sob uma circunstância, seja ela qual for: sustentar-se financeiramente; buscar reconhecimento e reputação; aperfeiçoar-se em uma nova técnica; expressar-se perante um sentimento; obedecer a uma encomenda. Tal como coloca o filósofo francês Gilles Deleuze em uma palestra a estudantes de cinema em 1987: “Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade” (1999). Mas para tanto, criar o que todos já criam não é necessariamente ir além, é praticamente permanecer na mesma margem do rio. O ato de criar pressupõe o novo, o original, e as grandes criações artísticas são aquelas que quebram com as expectativas, que rompem paradigmas, que escapam ao tradicional e fatalmente se sobrepõem, em nível de importância ao que condiz à historicidade, a todas e quaisquer outras circunstâncias.

Se especificamente esse criador utiliza-se de um meio, seja a pintura, a escultura, a literatura, a arquitetura, o cinema e demais... é investindo na vitalidade e nas potências deste meio, ou seja, em experimentações que possibilitarão inovações, e assim as grandes obras se farão originais. A experimentação pressupõe a inovação. E a cada inovação um novo rio é transposto e uma nova margem é atingida, havendo uma infinidade de novos rios a serem cruzados e de novas margens a serem alcançadas. Mas, também, esse mesmo traslado ocorre entremeios, isto é, entre artes que já possuíam trajetos bem definidos, e que diante de uma experimentação, uma ponte – uma *passagem* – é estruturada, favorecendo uma gama de novas possibilidades, onde cada uma, consubstanciada, gerará uma nova trajetória, quiçá com um novo meio, e por sua vez uma nova margem para esse rio.

Por vezes, retornar a uma margem já conquistada não determina um experimento artístico falho, pois certamente as experiências aglutinadas da margem anterior já modificariam a criação por completo, ou no pior das hipóteses apresentariam um novo rumo a experimentações, a não ser que as facilitações e acomodações das conquistas já adquiridas ou até imposições inerentes a elas façam o criador sucumbir perante sua própria potência criadora. Portanto, resistir às intempéries é continuar experimentando em prol da obra de arte, e isto, analogamente, é como participar constantemente dos “rituais fúnebres” e estar apto a cruzar o rio, o que coincide com a afirmação de Deleuze (1999) sobre a obra de arte e seu fator de resistência:

Poderíamos dizer então, de forma mais tosca, do ponto de vista que nos interessa, que a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo.

Desta forma, dando sequência à analogia e debruçando-nos sobre o Cócito, veremos que o rio em si é o que intermedia as duas margens (ou mais margens), é a zona de contato entre elas. Se em uma margem um ente criador (ou entes criadores) desenvolvem um modelo de arte, ou melhor, uma trajetória, paralelamente a ela todo o restante do mundo flui, ou seja, o/no rio. Nele estarão inseridos tudo o que foi conquistado pela humanidade até o prezado momento, os níveis sociais, políticos, culturais e tecnológicos, tudo o que converge, evolui e define uma sociedade e sua época.

Não obstante, esse rio invade algum trecho da margem, destruindo-lhe as barrancas e interferindo nessa trajetória, que sem os devidos atos de resistência pode vir: a cessar momentaneamente; a camuflar-se para continuar despercebidamente; a reduzir-se ao ponto da quase não atuação; ou simplesmente a desaparecer; sendo estas interferências de fatores econômicos (tais como a falta de incentivos monetários), fatores políticos e socioculturais (tais como as censuras dos mais diversos graus) ou fatores inerentes à crítica e à imprensa (tais como o desprestígio e a consequente não divulgação). Todavia, o fatídico desaparecimento não ocorre de forma categórica e concludente, ou seja, o fluxo do rio pode muito bem particionar a matéria que compõe a barranca e levar consigo, em uma viagem indeterminada. Possíveis alocações desses fragmentos de trajetória em alguma margem ao longo do percurso do rio fatalmente acontecerão, porções grandes ou pequenas, imensas ou minúsculas, e essas se transformarão nos chamados traços históricos de uma atividade artística, os quais deterão duas importantes funções nas novas trajetórias em que se alocaram: a de registro perante o passado e a de influência perante o futuro.

Contudo, quando a ideia para uma inovação artística – o galho de ouro portado por Sibila – surge enquanto essa trajetória progride, apesar de normalmente isto acontecer quando ela está em desaceleração, o cruzamento do rio é inevitável. Na

passagem, vemos a ideia e a decisão de experimentação tomada sendo aportadas por um conceito, personificando-as em uma coalisão barco/barqueiro, que no percurso entre uma margem e outra captura (ou não, em alguns casos) tudo o que lhe é necessário e disponível no fluxo fluvial (numa época), seja intelectual ou material, para a futura realização de uma nova obra de arte. Temos assim, uma nova trajetória em franca progressão, mas podendo enfrentar as possíveis ameaças de invasão do rio nesta margem.

A amplitude dessa trajetória dependerá do seu grau de experimentação e realização, e sua resistência poderá aumentar com o ingresso de novos criadores com ideários semelhantes. Citemos apenas alguns casos emblemáticos da história da arte: o advento da técnica de perspectiva por Brunelleschi no Renascimento; a quebra dessa mesma perspectiva por Cézanne no século XIX; a incorporação de materiais do cotidiano como papéis de jornais, cordas e até franjas de toalhas de mesa nas telas cubistas de Braque e Picasso; a redução máxima dos elementos geométricos no patamar abstrato por Malevich; a transformação conceitual de Marcel Duchamp, que permitiu a introdução de vários métodos em um empreendimento artístico redefinido; a pintura de ação realizada por Jackson Pollock.

Também se faz necessário apontar que a velocidade evolucionária de uma época interferirá no tempo da travessia do rio. Quanto mais desenvolvido um período histórico, melhor o fluxo técnico-informacional e maior o nível de interação entre obras e criadores espalhados pelo mundo, resultando em um estreitamento do análogo Cócito e uma grande aproximação entre as margens, favorecendo assim maiores vicissitudes no campo artístico em menos tempo. Basta contemplarmos o intervalo de tempo entre os desenhos egípcios e os afrescos medievais, nada mais que centenas de anos. Totalmente díspare em relação às condições atuais, em que, por exemplo, uma performance da artista Deborah de Robertis pode ser transmitida via *streaming* para o mundo inteiro e influenciar tecnicamente uma escultura de um outro artista em um outro país quase que simultaneamente, ou vice-versa, modelando assim, o extenso rio de ontem em um pequeno córrego de hoje.

Afinal, todo esse percurso analógico serve para esquematizar a ideia de uma *Passagem das Artes* proposta por este estudo. Um campo não apenas de intuição e

reflexão, mas de realização propriamente dita. Denotando que entre uma ideia e outra, entre uma obra e outra e entre uma arte e outra existe um grande entrelaçamento, banhado pelo fluxo constante de um mundo em movimento. *Passagens* estas que são operadas por experimentações, verdadeiros atos de coragem e obstinação artísticos, comparáveis aos atos de Enéas e Sibila.

Nas infindáveis *Passagens das Artes*¹ concebidas pela humanidade desde a sua aurora, o conjunto mais perceptível foi certamente o das Artes Visuais. Um nome importante a que chamara atenção para esse tipo de transversalidade foi Gotthold E. Lessing, que já apresentava as *passagens* da linguagem poética para a pintura, em o Laocoonte, publicado em 1766, como também vale destacar os trabalhos comparativos entre artes publicados em meados do século XX por Étienne Souriau, Calvin S. Brown e Thomas Munro. Contudo, este presente estudo não busca enaltecer as Artes Visuais em detrimento a outros universos artísticos, apenas as consigna em uma natureza mais ampla. Também se faz necessário ressaltar, e reconhecemos isso claramente, que essa abordagem – *Passagem das Artes* – pode ser revestida facilmente por um entendimento fenomenológico, todavia esse não foi o caminho trilhado pelo presente estudo, pelo menos de forma explícita.

“As passagens são a arquitetura da cidade das imagens” (PEIXOTO, 2011, p. 237). Uma arte dotada de beleza e estética capaz de manifestações ou obras visualmente agradáveis definem as Artes Visuais de maneira prosaica e elementarmente pedagógica. Todavia, esse universo é bem mais abrangente do que poderia definir essa simples frase. Constituída de um fenômeno duplo: técnico e intelectual. As Artes Visuais são, efetivamente, produtos da habilidade criativa de um artista realizados por decisão para serem *imagens* e estas serem vistas – nem sempre fisicamente, e nem sempre expressando sentimentos ou emoções – em que, uma vez sendo imagens, considera-se o olho do sujeito para ser utilizado em suas apreciações – salvo a Arte Conceitual² –, ao qual denominamos de *espectador*. Conforme coloca Aumont (2012): “A visão, a percepção visual, é uma atividade complexa que não se pode, na verdade, separar das grandes funções psíquicas, a inteligência, a cognição, a memória, o desejo” (p. 8).

¹ Vide Diagrama ao fim da Introdução.

² Segundo FREIRE (2006, p. 8), a Arte Conceitual é um movimento internacional surgido no final dos anos 1960, problematizando sobre o sistema de legitimação da arte e não operando com objetos ou formas, mas com ideias e conceitos.

A expressão “Somos a civilização da imagem”, apesar de ser vulgarizada, é coerente ao vislumbrarmos que o mundo em que vivemos possui um contingente de imagens cada vez mais profuso, diversificado e intercambiável. Já a expectativa, objetivando-a para o nosso estudo, pode ser entendida como o ato de entrar em contato com uma imagem, levando o espectador do seu espaço real até o espaço da imagem (AUMONT, 2012). Em suma, induzindo a percepção visual do espectador a observar o resultado de uma experimentação artística, e se esse assim o quiser enxergar inclusive o fluxo itinerário da mesma, a margem oposta do rio procedente de nossa analogia.

Ao tratarmos especificamente das Artes Visuais e da sua respectiva produção de imagens, verificamos que com o passar do tempo (evolução histórica da humanidade) os níveis de contaminação das imagens por outras imagens aumentam vertiginosamente, basta referirmo-nos à atividade televisiva – o estreitamento do Cócito, mais uma vez analogamente falando. Cada arte possui sua própria natureza, como também sua própria capacidade de se integrar a outras artes e de transformá-las, depositando em suas imagens seus devidos nichos de subjetivação, em umas mais e em outras menos, mas interferindo em potenciais novas realizações (do mesmo artista ou de outrem) quanto na apreensão das imagens pelo ente espectador. Este caminho é assim definido pelo teórico francês Raymond Bellour como o *entre-imagens*, que notadamente corrobora com a nossa proposição de *Passagem das Artes*:

Desse modo (virtualmente), o **entre-imagens** é o espaço de todas as passagens. Um lugar, físico e mental, múltiplo. Ao mesmo tempo muito visível e secretamente imerso nas obras; remodelando nosso corpo para prescrever-lhe novas posições, ele opera entre as imagens, no sentido muito geral e sempre particular dessa expressão. (1997, p. 14). [grifo do autor].

O “*entre-imagens*” produz um espaço que muitas vezes nenhuma palavra conseguiria resumir. Uma realidade em que as imagens estão inseridas, por mais figurativas ou abstratas que sejam, um encadeamento que amplia o espaço das Artes Visuais até os dias atuais. “O *entre-imagens* é o lugar onde a paisagem contemporânea efetivamente se constitui.” (PEIXOTO, 2011, p. 241). Mas, que é reconhecida há muito tempo, desde as primeiras experiências que sintetizam imagens. Quando, no primeiro capítulo desse nosso estudo, ainda no século XV, vislumbramos em plena Renascença, um arquiteto de Florença desenvolvendo um novo processo de construção, em que as

formas clássicas fossem livremente utilizadas para criar novos modos de harmonia e beleza, trata-se de Filippo Brunelleschi e o advento da técnica da perspectiva. Para tanto – capturando os conhecimentos de sua época numa travessia simbólica do Cócito – ele cria a *Tavoletta*, uma confluência entre arte e ciência. Essa máquina lhe permitia observar a natureza de forma tão matemática, com tamanha facilidade para apreensão do real, que a imagem poderia ser reproduzida num quadro com exatidão próxima à científica. Os estudos da perspectiva possibilitaram, quase de modo legendário, ao artista medir, controlar, reproduzir, imitar e aprofundar a percepção visual do olho humano. Segundo Gombrich (2012, p. 224): “O que continua sendo o aspecto mais surpreendente das realizações de Brunelleschi é o fato de ele ter realmente conseguido ver o seu programa convertido em realidades concretas”. Ou seja, a perspectiva se tornou a viga mestra de toda a construção figurativa da arte por cerca de 500 anos, até a sua desconstrução pelo Modernismo. A *Tavoletta* diante de nossa proposição de *Passagens das Artes*, significa bem mais do que uma aliança entre arte e ciência, e sim um verdadeiro “*entre-imagens*”, de acordo com Bellour (2011), utilizando-se também do pensamento do filósofo francês Hubert Damisch:

Essa “instalação” possui também o mérito de prefigurar o procedimento da mistura das imagens. Sabe-se que, no espelho que o sujeito segura na experiência de Brunelleschi, compõem-se dois planos heterogêneos: a pintura de um monumento concebido segundo as modalidades da perspectiva que se inventa; e uma superfície de prata polida, “de forma que o ar e os céus naturais aí se reflitam assim como as nuvens que aí são vistas, levadas pelo vento, quando este soprava”. (p. 215).

Já, por *passagem* sobre *passagem*, enquanto desprezava sobremaneira a arquitetura antiga, esculpindo sobre ela o máximo de matéria no mínimo de extensão, menoscabando o equilíbrio simples, dando maior importância a composições mais complexas e enfatizando a expressão sob luz e cor, o Barroco instituiu passagens tais como: arquitetura/escultura e escultura/pintura. Consoante, Peixoto (2011, p. 239-240) considera tipicamente contemporânea uma interação de completude entre artes diferentes, da maneira como o Barroco instaurou.

Todavia, não é a intenção deste estudo traçar um enredo sobre todas as *passagens* ocorridas na história da arte (essa missão seria por deveras impossível de realizar), tampouco formular uma teoria com base em conceitos específicos

demandados pelo “*entre-imagens*”. O seu objetivo principal é delinear determinadas *Passagens das Artes*, a partir da ebulição artística e tecno-científica do final do século XIX, que apontem para graus de conexões (relações de nexos) e de assimetrias (disparidades) especificamente entre duas artes aparentemente próximas: o Cinema Experimental, sob a ótica do desenvolvimento da arte cinematográfica; e a Vídeo-arte, no campo da arte contemporânea³.

Por conseguinte, fincado no segundo capítulo, entendemos que Platão, preocupado com a Verdade, termina por denunciar um dos limites permanentes da representação pictórica, ao tempo em que formula uma condenação considerável sobre toda a história das Artes Visuais. E em contrapartida, Aristóteles isenta a pintura da culpa imposta por Platão, afirmando que é com prazer que o homem contempla a imagem mimética, como uma tendência natural.

Desvelando uma abordagem histórica relacionada à experimentação da arte e para com a arte, o capítulo em questão segue falando especificamente do período de transição entre os séculos XVIII, XIX e XX. Indicando pontos de rompimento com a tradição artística, a partir de uma nova percepção do artista que se formara perante o turbilhão de mudanças ocorridas pós Revolução Industrial, principalmente nos setores científicos (técnicos e tecnológicos) e sociais.

Foi na Renascença que artes como a pintura e a escultura começaram a ser pensadas como algo diferente dos outros ofícios artesanais. Iniciada pelos artistas, essa *Passagem das Artes* somente foi consolidada três séculos adiante, no apogeu do Iluminismo, quando arte e artesanato se separam definitivamente. Assim, verificamos a formação de ciclos artísticos a partir de rupturas na arte no seio da modernidade, que se reescrevem sobre novas perspectivas de expressão e de público para os mesmos, partindo das novas possibilidades do “efeito de realidade” diante dos avanços tecnológicos da época e das quebras de paradigmas facultadas pelos artistas de então.

Ainda em seu percurso, o capítulo versa historicamente sobre os processos de formação da imagem maquínica, que são mais antigas que a invenção da própria fotografia. Desta forma, entender o lugar do real (da imagem) e do sujeito (do artista) se

³ Vide diagrama ao fim desta Introdução.

faz necessário antes de adentrar outros valores da imagem, como seu conceito pós-modernista ou até suas possibilidades de hibridismo; por isso compreender a ruptura com a tradição da imagem na sociedade industrial e como a arte moderna eclodiu paralelamente às evoluções tecnológicas da época é por deveras primordial. Em outro momento, com o nascimento da arte cinematográfica e sua afirmação primeiramente perante o público e depois perante a indústria, traçamos uma subdivisão da imagem em movimento que nos leva para uma conjugação com as vanguardas artísticas no início do século XX.

Historicamente, o cinema foi relacionado ao contexto artístico, pela primeira vez, em 1912, pelo teórico e crítico italiano Ricciotto Canudo, que posteriormente desenvolveu o Manifesto das Sete Artes (1923), em que batizou o cinema de “a sétima arte”. Esta publicação surge como legitimação estética do cinema, elevando-o “oficialmente” à categoria de arte.

Mas, o que há em comum entre todas as correntes que unem o cunho experimental às vanguardas artísticas históricas? O seu prolongamento motor imediato, a abstração.

Portanto, no terceiro capítulo, que aqui denominamos de capítulo acessório, apresentaremos sumariamente as *passagens* emanadas dos enlaces ocorridos entre as vanguardas artísticas históricas no início do século XX e a arte cinematográfica que se apresentara tão vigorosa e como uma bela ferramenta para experimentações, culminando, respectivamente: no Expressionismo Alemão; no Construtivismo Soviético; no Impressionismo Francês; e no Surrealismo. As demais informações referentes e pertinentes à Primeira Vanguarda virão contingenciadas pelos capítulos ulteriores, em virtude da necessidade de reiterar dados nas discussões que se apresentarão, e assim não nos tornemos prolixos e/ou repetitivos.

A Grande Depressão inviabilizará uma ampla repercussão dos filmes da Primeira Vanguarda nos Estados Unidos. Contudo, o cinema conseguiu cruzar o Atlântico e rendeu frutos, mesmo com o país economicamente quebrado. Ao passo que a tensão de uma nova guerra em território europeu faria com que alguns cineastas

seguissem para a América, continuando a desenvolver seu cinema artisticamente pensado e artesanalmente realizado, o chamado cinema “absoluto”.

Mais à frente, o mundo mudaria, mesmo que forçosamente, após o segundo grande conflito beligerante que testemunhara. Os países situados no núcleo da guerra (Europa) sentiriam o gosto amargo do recomeço, ao ponto em que estavam completamente despojados economicamente dos seus esplendores anteriores ao intento bélico. Mas o mundo inteiro teria que deixar para trás os escombros morais acumulados em anos de combate intenso, o que, contudo, não seria uma empreitada simples.

Assim, nos anos posteriores à década de 1920, vários artistas se engajaram em poucos projetos cinematográficos; todavia, continuaram expondo suas produções iniciais, mas não mantiveram uma realização efetiva. No entanto, entenderemos que a denominação “experimental” que viera se solidificando com os últimos conjuntos de experiências possui uma interrogação, na verdade uma falta de unidade se comparado ao cinema narrativo-representativo-industrial. Mas, após a Segunda Guerra Mundial, uma nova geração de artistas se firma e afirma que é possível, para o cinema, ser um meio artístico em si, desenvolvendo trabalhos exclusivamente em película. Os destaques iniciais ficam para Maya Deren, Kenneth Anger e Gregory Markopoulos, pois estes serão os expoentes de um novo cinema que se formara em solo americano (Segunda Vanguarda), influenciado sobremaneira pela Primeira Vanguarda, mas que gerará obras ímpares, dotadas de um senso artístico primoroso. O quarto capítulo progride com o estudo de uma “Terceira Vanguarda”, o dito Cinema Experimental, digno de poéticas próprias, pouquíssimo conhecidas. Vários cineastas como Marie Menken, Stan Brakhage, Ken Jacobs, Andy Warhol e principalmente “o capitão” declarado Jonas Mekas, mostrariam o poderio do *underground* americano.

Além do cinema, esse período pós-guerra foi propiciamente efervescente para outras inquietudes em outras áreas da arte, como no caso do iconoclasta-artístico Marcel Duchamp, influenciando novos artistas quando se mudara permanentemente para os Estados Unidos (todavia, seu pensamento de utilização de quaisquer materiais para elaboração de uma obra já havia contaminado tantos outros). Segundo Rush (2013, p. 17), “os artistas americanos mais jovens estavam exaustos da hegemonia do expressionismo abstrato”, até que “com a ascensão da Arte Pop, tanto o ambiente

quanto o Happening assumiram uma importância nova e especial” (LUCIE-SMITH, 2006, p. 124), como também os novos meios de expressão artística com uso de aparatos tecnológicos como os de John Cage e de seus coparticipes do *Black Mountain College*⁴: David Tudor, Robert Rauschenberg e Merce Cunningham.

Desta forma, o quinto capítulo penetra na década de 1960, em meio à ousadia e às noções de utilização do elemento “acaso” como um modo válido de criação do grupo Fluxus. Uma verdadeira explosão de criatividade! Formado por vários artistas de nacionalidades diferentes que colaboravam entre si na Europa, Estados Unidos e Japão, incorporando perfeitamente as máximas de Duchamp, principalmente a de que o espectador não apenas completa a obra de arte, mas torna-se realmente a obra de arte, com sua participação direta no evento. Erguido ao redor da figura de George Maciunas, artista lituano radicado nos Estados Unidos, o Fluxus contou com a participação de Nam June Paik, Joseph Beuys, George Brecht, Ben Vautier, Yoko Ono, Wolf Vostel, entre outros. Desenvolveu uma atuação que contestava a arte como instituição por meio de filmes, happenings, publicações e outras formas artísticas, contando inclusive com um local para feitura de material impresso próprio, a editora Fluxus, cujo nome foi inicialmente pensado para esse propósito, publicar textos de artistas de vanguarda, mas que acabou, por fim, nomeando o próprio movimento.

Todavia, a nomenclatura Fluxus passou a designar e caracterizar uma série de apresentações organizadas por Maciunas e os outros artistas na Europa.

Essas apresentações, não raro multimídia, foram prolongadas, tornando-se festivais – Festum Fluxorum – que percorreram várias cidades como Copenhagen, Paris, Düsseldorf, Amsterdam e Nice. As performances e happenings realizados pelo grupo, bem como suas publicações, filmes e vídeos, tiveram profundo impacto nas artes daquelas décadas em razão de sua postura radical e subversiva, ainda que raramente política. (FREIRE, 2006, p. 14).

O efêmero de suas ações misturava arte e cotidiano, buscando destruir convenções e valorizando a criação coletiva e interdisciplinar. Segundo Rush (2013), uma estética minimalista começou a se desenvolver, herdada da poesia concreta, dos manifestos dadá e da música experimental de John Cage, estendendo-se inevitavelmente

⁴ Instituição americana de ensino superior focada sobretudo no ensino das artes, fundada em 1933, em Ashville, estado da Carolina do Norte. O seu fechamento ocorreu em 1957.

aos filmes, tornando-se um elemento importante no desenvolvimento da arte junto aos meios de comunicação de massa. Os Fluxfilmes, como assim eram denominados, compreendem aproximadamente quarenta experimentos fílmicos de curta-metragem realizados por vários artistas do grupo. Diante desta faceta, os destaques ficariam para Nam June Paik e Wolf Vostell, que em meio a tantas inovações artísticas importantíssimas nesse viés, ficaram conhecidos como os pioneiros da vídeo-arte, ao trabalharem de maneira crítica a instabilidade do suporte videográfico como forma de expressão, negando-o, deslocando-o em seu contexto, inserindo o vídeo (esse aparato tecnológico capaz de capturar, preservar e apresentar uma sucessão de imagens com a ilusão de movimento) nas discussões conceituais do Fluxus.

A Vídeo-arte ressoa nas experiências do Cinema Experimental. Torna-se então notória, para não dizer premonitória, uma estética em suas obras que se encontraria inserida nos variados processos em vídeo nos anos vindouros, principalmente se levarmos em consideração certas migrações de artistas plásticos para o vídeo artístico, fomentando conjunções como a vídeo-performance e a videoinstalação – e demais ramificações a partir dessas. Contudo, haverá indubitavelmente uma aproximação do sistema videográfico com o processo cinematográfico gerando outras tantas relações conflituosas, sobretudo de caráter espaço-temporal, como bem observa Gilles Deleuze, citado por Parente (2011): “Trata-se de atingir o mistério do tempo, de unir as imagens ébrias, o monólogo ébrio – a matéria plástica carregada de todo tipo de traços de expressões – ao pensamento primitivo e inconsciente do autômato espiritual” (p. 18). Porém, esse avizinhamento artístico é representativamente inexato, pois apesar de suficientemente próximos, tais processos detêm peculiaridades inatas aos seus estatutos.

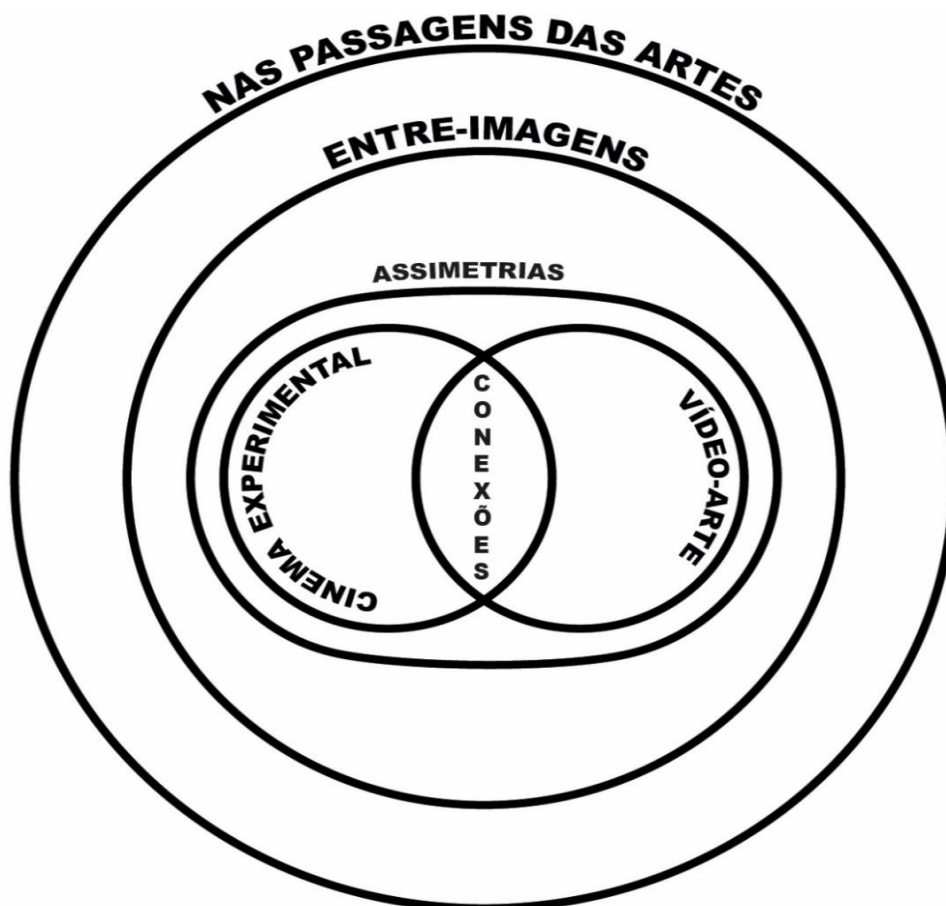
Portanto, no sexto e último capítulo, ao delinear os tais particularidades estatutárias – a do cinema considerando-se o Cinema Experimental e a da arte contemporânea considerando-se a Vídeo-arte –, identificaremos transformações nas propriedades inerentes a tais dispositivos e às condições do espectador perante as obras, a partir de um aumento gradativo de produções cinematográficas experimentais exibidas dentro de instituições de arte contemporânea, e vice-versa.

Como “exibir” um filme concebido para uma sala de cinema em um museu ou galeria? Alguma obra de Vídeo-arte é passível de ser “exposta” em uma tradicional sala

de cinema? Como redimensionar o tamanho da tela nessa *passagem*? A busca por tais respostas está intimamente ligada às características do meio videográfico, e consequentemente a uma adaptação dos cineastas experimentais ao trabalho de captura e reprodução eletrônica de imagens. Posto que a câmera ao se tornar mais acessível, reduz-se o tamanho da equipe técnica necessária, logo, barateia-se os custos de produção da obra.

Por fim, apresentaremos em seguida uma categorização dos graus de *assimetria* e de *conexão* em torno dessas interrogações supracitadas, desenvolvendo a priori a definição do termo “dispositivo”, a partir de Aumont (2012). Categorização essa, desenvolvida à luz da teoria “*entre-imagens*”, do teórico francês Raymond Bellour e vinculada ao conceito de *Passagens das Artes* elaborado pelo presente estudo, entendido como um grande campo de transições e ressignificações das artes, em que cada uma tem a absoluta capacidade de inserir uma outra ao seu *corpus* (ou outras artes) dependendo única e exclusivamente da intenção do artista.

Figura 1 - Diagrama



Fonte: Elaborada pelo autor.

2. ENTRE O REAL, O SUJEITO E A IMAGEM

Romper com a tradição, para muitos, seria como vituperar os tempos anteriores à Revolução Francesa de 1789. Para outros, era o inevitável, ao se tratar de arte no final do século XIX. Um desencadeamento de novos pensamentos, uma gana salutar por experimentar e uma sequência enorme de movimentos e seus “ismos”. O futuro pertenceria aos que ousassem começar tudo de novo, livrando-se das amarras dos estilos, as do passado e as do presente.

O artista denega a natureza sob a égide do divino ou como plano imutável da criação, deixando a sua condição de realizador mimético para exercer sua autonomia visível e criadora, no que concerne uma nova afirmação do olhar. Agora, o modelo de toda invenção humana é substituído pela ideologia como imagem formada na mente do artista (ARGAN, 1992). O natural, o social e a própria história assumem posturas efetivas no campo da criação enraizadas nos modos racionais e/ou passionais. Mesmo que tais experimentações se tornem herméticas demais, o simples ato de experimentar possui seu valor intrínseco, em que o artista tem o direito de falhar, e nada é mais importante do que reconhecer que as experiências, mesmo que por deveras excêntricas, desempenhem um papel no desenvolvimento da criação (GOMBRICH, 2012). Tal como cruzar um rio caudaloso em busca da margem desconhecida. Todavia, a visualização pressupunha a criação nos ditames artísticos que se apresentavam até o século XIX, com raras exceções. E é justamente neste componente que se detecta a maior e mais importante mudança na história das visualidades, o surgimento, relativamente repentino, de modelos de visão subjetiva em uma ampla gama de disciplinas (CRARY, 2004).

Obviamente, essa modernização da visão não ocorreu de modo súbito, mas sim de forma gradativa, com as sucessivas quebras da tradição da arte (uma longa *passagem*). Há quem delegue a crescente condenação dessa tradição ao argumento em específico que se tornaria um dos lugares-comuns das teorias modernas: a barragem milenar à criatividade do artista embutida nos princípios de imitação, de um lado platônica e do outro aristotélica, em que a *mimesis* artística seria colocada em uma balança e o resultado seria dado em uma espécie de unidade de medida definida como “verdade”.

Sob a ótica da filosofia grega, a palavra *mimesis* (imitação) nos leva a dois caminhos consideráveis na história das artes visuais. Enquanto Platão, em sua obra “A República”, no Livro X (598a – e), deprecia a figura do pintor intitulado-o como um mero imitador. Pois, partindo de sua concepção de mundo das Ideias, o pintor só imitaria o que já é uma imitação por si só. Em seu exemplo, a cama fabricada por um carpinteiro é derivada da Ideia de uma cama perfeita, e a cama pintada pelo artista por sua vez, é a imitação da cama do carpinteiro.

Já Aristóteles, em sua obra “Poética”, capítulo IV (1448 b 9), define a *mimesis* como uma inclinação natural, pertencente à índole humana. Isentando a pintura do sentimento de culpa imposto por Platão, Aristóteles afirma que é com prazer que o homem (não se referindo tão somente aos filósofos, mas todo e qualquer homem) contempla a imagem imitada, e este foi o caminho seguido e constatado pelo Renascimento. Conforme expõe Jean-François Groulier (2004, p.23): “Ao contrário do que pensava Platão, o prazer que o homem tem com as imagens não o desvia nem da natureza, nem da verdade”.

2.1. O início da abstração

Se faz pertinente lembrar que na transição entre os séculos VIII e XIX os métodos de produção artesanal vão cedendo progressivamente espaço para os novos processos tecnológicos. A transformação gradual ocasionada pela chamada Revolução Industrial ofertou a produção por máquinas, o desenvolvimento de novas matrizes energéticas e a fabricação de novos compostos químicos, gerando um divisor de águas na história da humanidade. Mas não pensemos tão somente no âmbito econômico ou tecnológico.

O homem desse período também muda diante de tais transformações. De acordo com Félix Guattari (2011), um dos principais fatores de consistência sobre as capacidades intelectuais do ser humano nesse momento foi:

Uma penetração geral do texto impresso no conjunto das engrenagens da vida social e cultural, correlativa de um certo enfraquecimento das performances de comunicação oral diretas, mas que em contrapartida autorizará uma capacidade muito maior de acumulação e de tratamento dos saberes; (p. 185).

Com uma certa evolução dos domínios do saber, consequentemente mudanças tendem a ocorrer na própria concepção de subjetividade, favorecendo uma transformação radical na condição de observador⁵ (CRARY, 2012). Arco-íris, nuvens e arvoredos são temas recorrentes das pinturas do início do século XIX, temas esses que requerem estudo de observação, primeiramente o *esboço* (registro de uma realidade apenas modelada) e em seguida propriamente o *estudo* (registro fiel da realidade) são etapas de um projeto de um futuro quadro de acordo com os ditames das Academias de Belas Artes. Mas, variações ideológicas dos artistas começam a afetar esse procedimento e os “estudos” encetam o valor de obra final, o que, por sua vez, acaba pouco a pouco sendo acolhido por amadores, que tecnicamente não precisavam mais recorrer/dependar das Academias, segundo Aumont (2004, p. 48).

Com essa fissura na tradição acadêmica, a pintura de paisagem é a primeira a engendrar um rompimento com o código da *perspectiva artificialis* (MACHADO, 2008). Os estudos da anatomia humana de Albrecht Dürer, os estudos do movimento das águas e dos ventos de Leonardo Da Vinci e os estudos da geometria euclidiana de Filippo Brunelleschi e Piero della Francesca como modelos de construção do visível começam a ser combatidos, e podem ser percebidos em algumas produções do início do século XIX com certos lances de irrealidade, como nos arco-íris de John Constable, nas nuvens de Eugène Delacroix e nos arvoredos de Johan Dahl, mas principalmente nas luzes de Joseph Mallord William Turner.

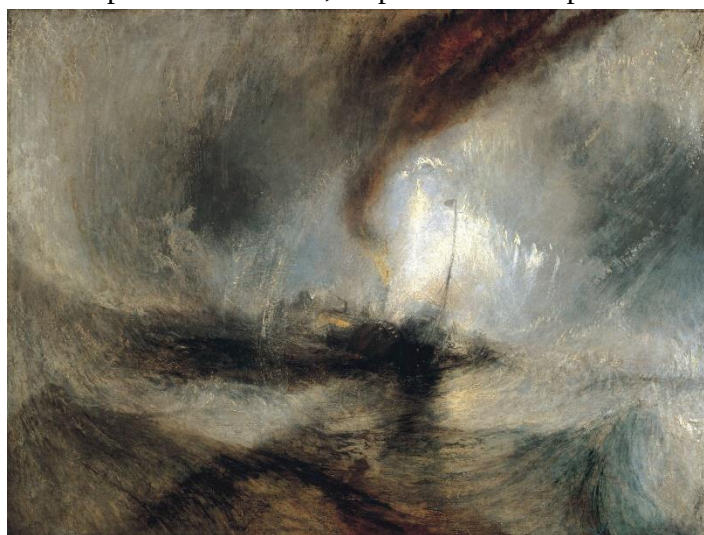
Frequentemente, suas telas causavam furor na Academia, seu sucesso era latente com suas composições serenas e calmas, mas gradativamente suas obras ganharam efeitos mais impressionantes e dramáticos.

Turner também teve visões de um mundo fantástico, banhado de luz e resplendente de beleza; mas, em vez de calmo, o seu era um mundo cheio de movimento, em vez de harmonias singelas, exibía aparatoso deslumbramento. (GOMBRICH, 2012, p. 492).

⁵ Crary (2012) utiliza-se do termo “observador” ao invés de “espectador” para fugir de algumas conotações contextualizadas da cultura do século XIX e também diante de sua raiz etimológica, em que “observar” não corresponde literalmente a “olhar para”.

A obra de Turner elabora uma *Passagem das Artes*, com ênfase entre linguagens, formas e efeitos, só tornada possível pela experimentação relativa à percepção fisiológica da luz e da cor e suas respectivas abstrações. Nada melhor como atentarmos para sua obra *Vapor numa Tempestade de Neve*, de 1842 (Fig. 2), uma de suas pinturas mais audaciosas. Nela, somos investidos contra um turbilhão de vento e ondas, o mar violento oprime o barco, do qual só avistamos o casco escurecido e a bandeira se agitando no mastro principal, em um grande turvo ocasionado pela tempestade. Conforme coloca Gombrich (2012, p. 493): “Não temos tempo de olhar os detalhes. Eles são absorvidos pela ofuscante luz e as sombras espessas da nuvem de tormenta”.

Figura 2 – Joseph M. W. Turner, Vapor numa Tempestade de Neve, 1842



Fonte: TURNER, 1842

Todavia, o mais interessante é observarmos que pela primeira vez nos deparamos com a impressão de estar vendo algo, em uma pintura, cujo tema é engolido por um vórtice de luminescência e efeitos, mesmo que isso ainda não seja uma quebra com os axiomas estruturais de uma arte, mas sim dos índices de percepção de uma imagem para construção de uma obra. Além de ser uma representação de um evento, o fenômeno ganha ares “autobiográficos”, ou seja, um ponto de vista de algo naquele momento pregnante sob aquelas condições. A mesma *passagem* constatamos em outra tela de Turner, *O Anjo no Sol*, de 1846 (Fig. 3), uma transcendência dos valores de representação: voragem de luz dourada envolvendo as figurações em uma progressão circular, uma abstração a partir de uma experiência óptica. “O anjo torna-se um

reconhecimento simbólico, por parte de Turner, de sua própria autonomia perceptiva, uma declaração exaltada do caráter etéreo da visão” (CRARY, 2012, p. 140).

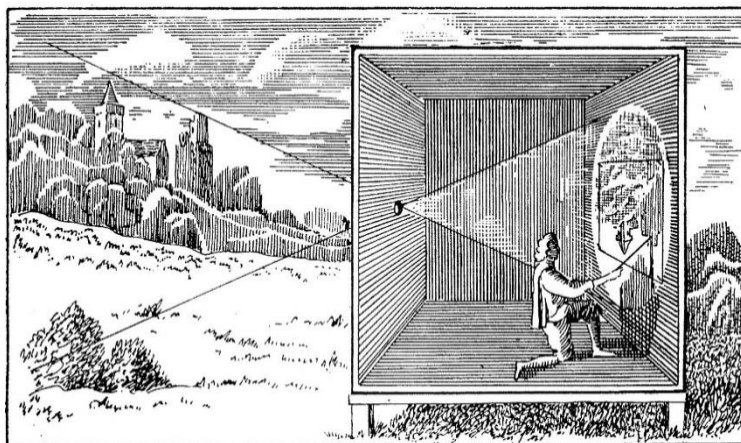
Figura 3 – Joseph M. W. Turner, O Anjo no Sol, 1846



Fonte: TURNER, 1846

Nesta mimese fugaz de Turner, uma particularidade pode ser detectada com um belo recheio de curiosidade. A estrutura circular das pinturas mencionadas neste estudo e de outras do mesmo período se assemelha com a deformação ocasionada na

Figura 4 – Na Câmara Escura, a luz que reflete dos objetos passa por um orifício e se projeta invertida, no lado oposto



Fonte: Gravura de autoria desconhecida, disponível no sítio eletrônico Gratuja Fotografia

concepção das imagens no interior da Câmara Escura⁶ (Fig.4), que, apesar de produzir automaticamente a perspectiva renascentista, expunha uma curvatura nas bordas da imagem conseguida, além de não possuir um bom nível de definição. Contudo, é complexo deliberar sobre o grau de contato de Turner com esse invento e uma porventura influência.

Para amenizar os problemas da Câmara Escura, lentes objetivas foram inventadas ainda no século XVI por Daniele Barbaro, que consistia em um sistema de superposição de lentes côncavas e convexas destinadas a refratar os raios luminosos que deveriam penetrar na Câmara Escura. Corrigidas as questões, ela estaria pronta para reproduzir o visível da maneira mais exata possível, segundo o código da perspectiva renascentista e assumindo uma importância proeminente da delimitação e na definição entre observador e mundo.

A relação visionária de Turner com a imagem, de certa maneira, não era uma novidade, visto que à mesma época do desenvolvimento das técnicas de perspectiva, métodos habilidosos de malear os raios visuais em direção ao ponto de fuga foram desenvolvidos. Assim, surgia a sensação de que um pequeno espaço se dilatasse em dimensões variadas ou vice-versa, ou ainda ambientes curvos ou disformes fossem gerados ilusoriamente. Um dos maiores expoentes da iconologia, Jurgis Baltrusaitis, denominara essa deformação visual de *anamorfose*, definindo-a como um desdobramento irrealista e nefasto do código renascentista, refutando-o. A própria desproporção da arte barroca provém de sutis alterações como essa.

Podemos então afirmar que uma grande *Passagem das Artes* se instaura na Renascença, em que uma trajetória desembocara nos cânones oficiais da perspectiva e sua fidelidade à realidade, enquanto a outra possibilitou um vasto caminho de desconstruções ao mesmo tempo em que as imagens internas dos artistas puderam emanar e impregnar a tela com o seu poder decompositor. Essa transformação individual e subjetiva é tema de Dubois (2011):

⁶ A primeira Câmara Escura teria sido construída por volta do século VI a.C., a partir de experimentos de Artêmio de Tales, mas os relatos mais comuns sobre este invento fazem menção especial ao físico italiano Giovanni Battista della Porta, que a descreve lhe introduzindo uma lente convexa, em 1558.

Toda a dimensão de humanismo artístico virá se insinuar nesta brecha: a personalidade do artista, o estilo do desenhista, a pincelada do pintor, o gênio da sua arte, tudo repousa nesta dimensão manual que marca, e assina por assim dizer a inscrição do Sujeito na imagem [...] (p. 37-38).

E complementada por Machado (2008):

A perversão do sistema perspectivo clássico pelas anamorfoses desembocará, já no final do século XIX, em toda a aventura da arte moderna, explicitamente uma arte da negação dos postulados renascentistas de objetividade e coerência, a ponto de chegar a uma abolição radical da figura especular por meio da abstração. (p. 229).

Os conceitos crescentes de visão subjetiva se aderem facilmente ao meio de vida em franca modificação ressonante da Revolução Industrial. A saída de um ambiente agrário para as fábricas, a diminuição da estrutura familiar, a ascensão de uma nova classe média e a mudança dos regimes de poder são alguns pontos do que o filósofo francês Michel Foucault chamara de “novos métodos para administrar”. Crary (2012, p. 18) referindo-se ao pensamento foucaultiano aponta para uma racionalização do sujeito do início do século XIX, consciente da sua condição de controle e produtividade, que sofre um processo de modernização ajustado às forças institucionais, refletindo e se entrelaçando não apenas nos campos das artes e literatura, mas nos discursos científicos e tecnológicos.

O filósofo e economista francês Claude-Henri de Rouvroy, mais conhecido como Conde de Saint-Simon, um dos fundadores da Sociologia Moderna e autor de estudos profundos sobre o sistema e a classe industrial dessa época – inclusive defensor de uma ideologia chamada Industrialismo⁷ –, mas que próximo ao fim de sua vida, por volta da terceira década do século XIX, desiludido com a “classe parasitária” que se beneficiava sem trabalhar eclodida do sistema industrial, considerava os artistas, juntamente com os cientistas e os industriais, como naturalmente destinados a serem parte da elite trinitária governante no Estado ideal, conforme declarou: “Novas meditações comprovam-me que as coisas deviam evoluir com os artistas na liderança,

⁷ O Industrialismo consistia na criação de uma sociedade definida como classe industrial, formada por pessoas envolvidas no processo produtivo, como trabalhadores manuais, cientistas, comerciantes e banqueiros.

seguidos pelos cientistas, e que os industriais deveriam vir depois dessas duas classes”. (SAINT-SIMON, 1966, p. 422 *apud* CALINESCU, 1999, p. 96).

Quanto mais o artista se inclinava para as manifestações internas do seu “eu” criativo, concomitantemente ele se afastava do gosto do público no século XIX. Com o trajeto mimético desempenhado pela pintura, pela escultura e pela arquitetura desde o Renascimento, querer que uma obra se assemelhasse a outra que fora vista em um determinado lugar era uma demanda facilmente satisfeita. Mas, o declínio do artesanato e a produção de bens banais disfarçados de “arte” conduziu a uma deterioração do gosto popular. Crary (2012), a partir do pensamento do filósofo e sociólogo contemporâneo Jean Baudrillard sobre a desestabilização crescente dos signos e códigos renascentistas, explica este momento da história da arte:

Imitações, cópias, falsificações e as técnicas para produzi-las (que incluíam o teatro italiano, a perspectiva linear e a câmara escura) desfiaram o monopólio e o controle aristocrático dos signos. Aqui, o problema da mimese não é um problema da estética, mas de poder social; um poder fundado na capacidade de produzir equivalências. (p. 21).

Apenas executar o gosto alheio por imposição acaba se tornando uma afronta ao artista. Abrir “concessões” acarretaria em uma perda de respeito perante os demais realizadores, em contrapartida, a sombra da falta de recursos pairava sobre ele. Dessa forma, mesmo sendo motivações legítimas, que movem o criador de uma margem a outra na criação, os artistas que optavam por seguir suas próprias convicções automaticamente já se colocavam na condição de crítica ante aqueles que satisfaziam a demanda popular.

Diante de seu afastamento auto imposto, o artista “honesto” deleitava-se com o seu amor-próprio e rendia-se às experimentações – proposituras de *Passagens*. “Pela primeira vez tornou-se verdade que a arte era um veículo perfeito para expressar a individualidade – desde que houvesse uma individualidade a expressar” (GOMBRICH, 2012, p. 502). O século XIX propiciou a formação de um abismo entre os artistas de sucesso – aqueles que se compraziam e contribuíam para a “arte oficial” – e os inconformistas, que na maioria das vezes recebiam os devidos reconhecimentos somente após a morte.

2.2. Aspectos de uma ruptura

Na presença de tais condições, a natureza agora seria transformada pela progressão dessa nova modalidade perceptiva, fazendo com que as artes plásticas abandonassem a “competição” com a verossimilhança, e por sua vez a beleza clássica (objetiva e universal) desse lugar a uma beleza de impulso romântico, mais subjetiva e mutável. Aos que podemos chamar de rebeldes da arte do século XIX, formatou-se uma espécie de “limpeza geral” das convenções anteriormente criadas. Em ataques certos, um após outro, foram proclamados métodos que permitiram representar na tela o ato da visão interior; para tanto, estudos foram feitos a fim de atingir certo grau de exatidão em nível individual. Artistas, ao reaprenderem a olhar o espaço e enxergar no espaço, entendiam mais as luzes, as cores e concernentemente os contornos ao invés de conotá-las, empregando novos meios de expressão que resultariam em uma revolução estética que geraria um “divisor de águas” na arte milenar.

Decorreu-se o século XIX com atitudes radicais provenientes daqueles que acreditavam que as ortodoxias das regras de composição já teriam atingido seu ponto de saturação na arte – refletidas nos pressupostos de um “*entre-imagens*”, como por exemplo na insistência de Claude Monet aos seus amigos para que abandonassem completamente o ateliê e nunca mais voltassem a dar uma pincelada, exceto diante do “motivo”; no uso da espátula e também das próprias mãos, numa nova e radical concepção de pintura em que se constituía a estrutura das imagens de Paul Cézanne; no recolhimento proposital ante à sociedade para confrontar a realidade superficial com o que ela teria de mais íntimo e essencial, a vida, por Paul Gauguin; ou com o abandono de Constantin Brancusi das habilidades adquiridas na Escola de Belas Artes ou como assistente de Rodin, atingindo ápices da simplificação na escultura (GOMBRICH, 2012).

Cesura esta que não seria uma novidade na história da arte, principalmente se recordarmos como os “artistas” pré-históricos compunham esboços de rostos como formas simples sem necessitar detalhá-los como fisionomias verdadeiras, ou como os artistas gregos e romanos instilavam movimento em suas formas esquemáticas, ou até na arte do medievo com sua submissão ao divino que distinguia pela forma as figuras de importância; pois em nenhum desses casos o artista era obrigado a pintar o que “via”.

Todavia, a Renascença, com sua perspectiva científica e o uso do *sfumato* na geração de profundidade, vem à tona com sua proposta em escala majoritária de copiar o mundo que resplandecia ao redor de cada artista.

Contudo, o fascínio pelo afastamento da tradição neste momento de transição, agora entre os séculos XIX e XX que, querendo ou não, bebia em muitos dos outros períodos com características artísticas diferenciadas ocorridas ao longo da história, tinha por meta sempre uma superação a cada novo ideal de criação, seguida agora por outro fator premente: os valores de representação – fossem da natureza, da sociedade ou da própria vida interior do artista – sofreriam uma interferência do pragmatismo industrial e capitalista inerente à época. Assim, acompanhando o empenho progressista, econômico e tecnológico oriundos da Revolução Industrial, os artistas adeptos logo seriam saudados sob o termo genérico de *Modernistas*, urdindo a essa lancinante *Passagens das Artes*. Segundo Argan (1992), cinco pontos definiriam bem tal epíteto:

1 - A deliberação de fazer uma arte em conformidade com sua época e a renúncia à invocação de modelos clássicos, tanto na temática como no estilo; 2 – O desejo de diminuir a distância entre as artes “maiores” (arquitetura, pintura e escultura) e as “aplicações” aos diversos campos da produção econômica (construção civil corrente, decoração, vestuário etc.); 3 – A busca de uma funcionalidade decorativa; 4 – A aspiração de um estilo ou linguagem internacional ou europeia; 5 – o esforço em interpretar a **espiritualidade** que se dizia (com um pouco de ingenuidade e um pouco de hipocrisia) inspirar e redimir o industrialismo (p. 185). [grifo do autor].

Portanto, é recorrente na arte modernista, mesmo que de maneira turbida: motivos materialistas e espiritualistas, técnico-científicos e alegóricos, poéticos e sociais, enfim; um processo irreversível de observação do mundo e dos modos pelos olhos particulares numa cadência muito mais veloz do que se fazia anteriormente, “tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório” como bem define Baudelaire (1996, p. 23). A total aceitação do descontínuo, do caótico, do efêmero, e por vezes das forças profundas do ser do artista se contrapõem a discussões sobre a posição social, o desempenho profissional e a figura psicológica do mesmo observadas pela burguesia, gerando um indício seguro da função concreta do artista perante a sociedade, segundo Argan (1992). Inflados pela favorecida condição econômica, mas sem preocupação efetiva pela arte, utilizando-a apenas para manutenção do status e do prestígio social, a burguesia industrial recorria aos

intercessores do mercado de arte, estes muitas vezes dotados de um refinado gosto e que influenciariam as pretensas compras das obras, inclusive antecipando as críticas no que concerne à descoberta de novos valores, pois os artistas achincalhados de ontem poderiam ser os potenciais celebrados de amanhã perante a confrontação entre arte moderna e apreciação dos jornais⁸. Em meio a esse processo de “*entre-imagens*”, “surtem nas capitais os primeiros museus de arte moderna, naturalmente destinados a consagrar as glórias daqueles que, para a burguesia no poder, são seus ‘gênios’”. (ARGAN, 1992, p. 208).

Agora, é instituído na arte um valor “comercial” bem maior do que já houvera antes, um fenômeno que necessita, por consonância, do aumento da produção, o que em termos sociológicos desemboca na aceleração do tempo do consumo e da substituição, ou seja, uma espécie de obsolescência programada. O interesse pelo novo se torna tão mais comum que se instaura uma “necessidade” de rotatividade da arte, já intuída por Baudelaire e inerente aos requisitos econômicos de uma civilização industrial.

O fluxo história da sociedade flui como um rio, enquanto novas margens surgem ao longe. “A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte.” (BENJAMIN, 2013, p. 81). O público absorve a ideia de que o artista produziria arte tal como um funileiro produziria painéis. Contudo, dissociar tais pensamentos se tornou a luta de uma gama de artistas que se rebelaram contra a técnica mecânica da indústria, se declarando contrários à burguesia capitalista, obviamente não por razões ideológicas, mas por não suportarem o materialismo dos negócios sobre sua criação. De acordo com Calinescu (1999), presenciávamos uma divisão irreversível entre Modernidade, como um produto de progresso científico e tecnológico, e a Modernidade enquanto conceito estético. Muitos outros artistas permaneceram travando o “bom combate” contra o sufocante modismo, seduzindo arditamente a classe burguesa, principalmente o médio e o pequeno burguês, conforme coloca Gombrich (2012). Assim, a sociedade moderna, ostentando seu avanço, busca artistas que também prezem o referido, mas não lhe aprazendo que a arte denote problemas.

⁸ Os jornais desempenharam um fator preponderante quanto à crítica oficial sobre obras de arte; sendo quase sempre dotada de uma ambivalência, denegriam uns artistas e valorizavam outros, entusiasmando positivamente ou negativamente tanto compradores quanto o público.

Contudo, em meio aos rápidos desenvolvimentos do sistema industrial, tanto no patamar tecnológico quanto no econômico-social, juntamente com os desejos latentes de uma sociedade em franca evolução e uma nova “mobilização do olhar” (AUMONT, 2004) por parte dos artistas no século XIX, houve o desenvolvimento de um dispositivo mecânico que engendraria novas perspectivas em relação ao sentido da transferência da realidade e a obsessão pelo realismo ou pela verossimilhança que principiou o Renascimento, e que poderia, claramente, colocar novamente à mesa os pratos de Platão e Aristóteles a fim de uma nova discussão: a máquina fotográfica. Tal processo, análogo à ampliação da linguagem e do pensamento moderno, abala os pilares restantes da chamada arte “acadêmica”.

A arte da fotografia nasce das experiências de Nicéphore Niepce⁹ ao eternizar a primeira imagem da realidade em uma chapa de metal, fazendo com que agora o ser humano não precisasse mais exercer uma atividade que uma máquina faria melhor e mais barato. Anteriormente, as pessoas deveriam posar por horas para um retratista pelo menos uma vez na vida, mas após o advento da fotografia raramente se sujeitavam a esse incômodo, pois pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpunha. Foi um golpe na posição de muitos artistas, tão contundente quanto a abolição das imagens religiosas pelo protestantismo. A objetividade essencial que nunca a pintura conseguiria ter, visto que o pintor sempre acrescentaria uma inevitável porção de conotatividade no momento da criação.

A fotografia vem a ser, pois, o acontecimento mais importante da história das artes plásticas. Ao mesmo tempo sua libertação e manifestação plena, a fotografia permitiu à pintura ocidental desembaraçar-se definitivamente da obsessão realista e reencontrar a sua autonomia estética. (BAZIN, 1991, p. 25).

Frisando tal momento como uma crise da pintura, Benjamin (2013, p. 82) isenta relativamente a fotografia de dolo diante da situação, culpando na verdade a contemplação simultânea das pinturas por um grande público, sendo as mesmas destinadas à visualização de poucos, o que ocorreria diferentemente com a fotografia que teria uma massificação iminente. Todavia, analisando a situação de uma forma mais

⁹ Niepce (1765-1833) realiza tal experimento em 1822, o qual permite ao artista produzir a ilusão de um espaço de três dimensões em que os objetos poderiam se posicionar como na nossa percepção direta.

otimista, testemunharíamos o momento em que a forma buscaria uma metamorfose com a tela, sem se utilizar da perspectiva, buscando uma pura representação cuja alusão à natureza já não é mais a sua razão de ser, o que levaria a uma afirmação da arte moderna na Europa e o mundo. Um início de um novo ciclo na arte, um terreno jovem e inquietante, que teria a relativa, mas impactante, contribuição da invenção da fotografia.

2.3 Máquinas de Imagem

A modernidade estética alterou o significado e o valor das imagens. De um efeito de realismo (de ordem mimética) para um efeito de realidade (de ordem fenomenológica), gerando uma dicotomia: semelhança versus essência. Mas, os esforços daqueles que buscaram ampliar as possibilidades de captura das imagens da realidade não datam necessariamente da modernidade se levarmos em consideração os numerosos estudos da óptica, de intervenção antes mesmo da constituição propriamente dita da imagem, como por exemplo a *Tavoletta* de Brunelleschi e também a Câmara Escura, que facilitariam a apreensão do real medindo ou aprofundando a percepção visual do olho humano, conforme coloca Dubois (2004); ou até as experimentações acerca da persistência retiniana, um dado conhecido desde a antiguidade, que consiste na gravação de uma determinada imagem na retina do olho humano por uma fração de segundos, após a mesma já ter saído do campo de visão, mas que teria somente no século XIX sua confirmação, segundo Rosenfeld (2002). Na verdade, tratava-se de um conglomerado de descobertas, invenções e reflexões que se somaram ao longo do tempo, desde a caverna platônica até o advento da fotografia, mas que tiveram um duplo cerne sempre em questionamento: o tempo e o espaço. O efeito estereoscópico¹⁰ superaria as deficiências da pintura, provocando um “efeito de realidade”, uma tridimensionalidade aparente da imagem. “Jamais saberemos como era o estereoscópio para um espectador do século XIX ou recuperaremos a perspectiva a partir da qual ele poderia parecer um equivalente da ‘visão natural’” (CRARY, 2004, p. 122).

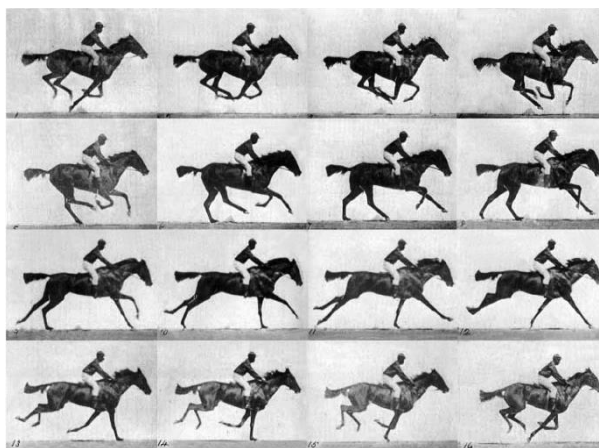
O fator de representação envolve claramente o espaço, seja ele ocupado pelo objeto representado ou a própria disposição espacial da imagem; já o tempo é menos

¹⁰ Efeito que se utiliza da visão binocular como uma operação de reconciliação da disparidade, fazendo com que duas visões distintas pareçam uma só.

evidente, pois está em fluxo permanente. Tais fatores estão inextricavelmente ligados à concepção da fotografia. “Desde os primórdios da fotografia, contudo, arte e tecnologia coexistiram em um vínculo essencial que beneficiou ambas por mais de cem anos” (RUSH, 2013, p. 6). Assim, os estudos da cronofotografia puderam manipular o tempo em si: criando variações com intervalos temporais; reconfigurando-o em prol de análises científicas, que possibilitariam decompor o movimento para entender a fisiologia de um homem correndo ou de um pássaro em pleno voo, por exemplo. “A fotografia de que se trata em tudo isso só existe realmente a partir do instantâneo; mas o instantâneo já é uma noção complexa: ele tem com o tempo uma relação complexa.” (AUMONT, 2004, p. 90). Eadweard Muybridge e Etienne-Jules Marey são os mais importantes nomes no campo dos experimentos de sínteses de movimentos, uma prefiguração de um outro tipo de imagem que mudaria totalmente a conjuntura das artes visuais: a imagem animada.

O célebre experimento de Muybridge com o cavalo em galope acendeu o estopim para o que viria a ser conhecido mais a frente por “série fotográfica”, pois foi em 1878 que várias máquinas fotográficas foram dispostas em fileira numa pista de corridas, e cada obturador de cada câmera, regulados a uma velocidade de 1/200 de segundo, estariam conectados a fios que seriam rompidos com a passagem do animal. Dessa forma, o resultado seria uma sequência de fotos que permitiria uma visualização de cada instante da corrida do cavalo (Fig. 5). Obviamente, Muybridge utilizara 12 (doze) máquinas fotográficas em um primeiro momento, o que acarretaria em lacunas

Figura 5 - Eadweard Muybridge, Horse in Motion, 1878

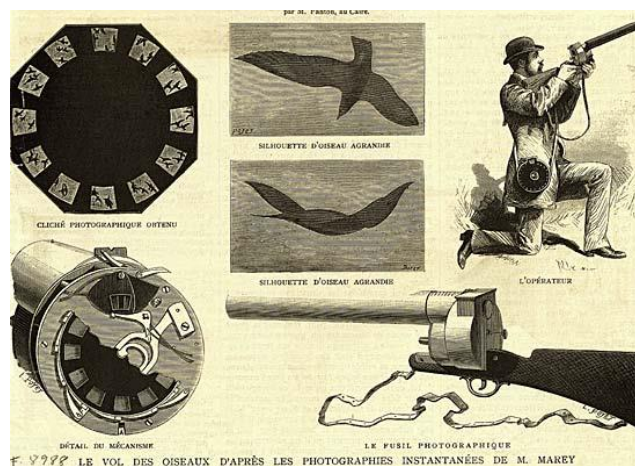


Fonte: MUYBRIDGE, 1878

na fluidez do movimento do animal, ou seja, intervalos na ação do galope a cada fotografia, mas nas experiências posteriores, até 24 (vinte e quatro) câmeras seriam empregadas, gerando assim um aperfeiçoamento da captação deste movimento.

Embora, aparentemente, a direção das pesquisas fosse a mesma, Marey buscava resultados completamente diferentes. Pois, quando em 1882, cria o *fuzil fotográfico* (Fig. 6), busca superpor as imagens sucessivas numa única chapa sensível, ao passo que elas se dissolvem umas nas outras, mitigando os próprios contornos e desmaterializando as figuras em um fluxo estilizado, o que ficaria conhecido por anamorfoses cronotópicas (Fig. 7). Assim, os intervalos de separação das imagens eram reduzidos, permitindo uma visualização melhor do que muda ou não quadro a quadro, por fim restituindo o movimento em plena continuidade.

Figura 6 – Esquema do Fuzil Fotográfico, de Etienne-Jules Marey, 1882



Fonte: MAREY, 1882

Figura 7 – Imagem resultado do Fuzil Fotográfico



Fonte: MAREY, 1882

Todavia, os objetivos dessas fotografias consistiam unicamente em estudos científicos da decomposição do movimento, sem qualquer outro vislumbre em campo distinto. Bazin (1991, p. 22) infere uma implicação dessa dimensão “ontológica” da imagem fotográfica que nos remete ao ponto de confluência entre o advento da fotografia e o seu respectivo impacto nas artes plásticas – uma *Passagem das Artes*: “Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruímos da sua ausência”. Sob esta perspectiva, decaímos no controle obsessivo da imagem e do sentido dela pelo homem, arremessando-nos novamente à configuração do pictorialismo, e por fim na pose. “Paradoxo da fotografia e ainda mais vivo pelo fato de esta pretender ser mais artística: obter o instante qualquer e querer o instante pregnante, querer fazer do instante qualquer um instante pregnante.” (AUMONT, 2004, p. 91). Uma autoprodução de sua própria representação controlada.

A emergência deste tipo de imagem intensifica então o problema da atrofia do homem nas artes maquinicas, ou da hipertrofia da máquina na relação entre o **Sujeito** e o **Real**. Alguns dirão que a questão é antiga, mas ela agora se agudiza e passa a ocupar cada vez mais os discursos e as reflexões. Assim, por exemplo, a esta tendência à “desumanização” do dispositivo de fabricação das imagens vai atribuir cada vez mais uma dimensão axiológica, vendo-se nela uma “perda de artisticidade”. (DUBOIS, 2004, p. 42). [grifo nosso]

Tal decorrência explicitada seria “sanada” no século XX, quando o efeito profundo das experimentações de Muybridge e Marey teria reverberação na arte moderna, ensinando inclusive toda uma geração de artistas a “reinventar” a visão; dentre eles destacam-se os futuristas Giacomo Balla, Carlo Carrà, Umberto Boccioni e Kurt Schwitters, propondo uma estética mecanicista e evocando a forma da cronofotografia, aplicando-a na pintura e na escultura, com destaque também para Anton Giulio Bragaglia e seu manifesto “Fotodinamismo Futurista”, de 1911.

Mas nesse manifesto opuscular, Bragaglia nega veementemente as várias tentativas de fixação do movimento, a cronofotografia de Marey, e também o cinema. Tal como nos aponta Fabris (2011): “Cinematografia e cronofotografia, por sua vez, não só reproduzem de maneira ‘precisa, mecânica e glacial’ como negligenciam aquilo que constitui a essência do movimento, a trajetória” (p. 93). Para Bragaglia, o movimento não poderia desconstruir a matéria, mas sim multiplicá-la. Os corpos em movimento

deveriam requerer a síntese, a “diminuição”, mesmo que sua exterioridade, na trajetória, parecesse “espalhada”. Entretanto, Bragaglia afirmara que o fotodinamismo teria sido inspirado em um manifesto futurista anterior, o da “Pintura Futurista – Manifesto Técnico”, realizado um ano antes, atribuído ao pintor Giacomo Balla a precedência cronológica nas experiências “movimentistas”. Uma das obras emblemáticas que demonstram os pontos de confluência mais notórios nesse “*entre-imagens*” que parte de Marey até a proposta da visualidade antirrealista da pintura futurista é *Coleira em Movimento*, de 1912, por Balla (Fig. 8).

Figura 8 – Giacomo Balla, *Coleira em Movimento*, 1912



Fonte: BALLA, 1912

Tais descobertas também incidiram na arte do dadaísta Marcel Duchamp, totalmente influenciado pelo trabalho de decomposição do movimento de Marey, facilmente detectado em *Nu descendant l'escalier N°2*, de 1912 (Fig. 9), sendo toda a série que decorre dela derivada diretamente dos experimentos cronofotográficos. Basta dizer, segundo Machado (2008, p. 67), que Duchamp vinha desenvolvendo severas críticas ao cubismo, mais precisamente a Picasso e a Braque, argumentando que suas pinturas eram “estáticas”, em que apenas a multiplicidade dos pontos de vista era invocada, dotadas de problemas de representação do tempo e do movimento. Um “limite” do cubismo, que Duchamp considerava que a cronofotografia solucionaria tecnicamente.

Marcel Duchamp, em sua biografia, denota um episódio relacionado à exposição do seu *Nu Descendo a Escada Nº2* na Galeria Bernheim-Jeune e uma atitude diante de críticas de pintores cubistas a sua obra.

Bom, de modo geral, o que estavam querendo era que eu mudasse qualquer coisa no quadro para que ele pudesse ser exposto, porque não desejavam rejeitá-lo completamente [...]. Por isso, nada falei. Disse tudo bem, tudo bem, e tomei um táxi para a exposição, onde peguei meu quadro e fui embora com ele. (DUCHAMP apud TOMKINS, 2013, p. 97).

Figura 9 – Marcel Duchamp, *Nu Descendo a Escada Nº2*, 1912

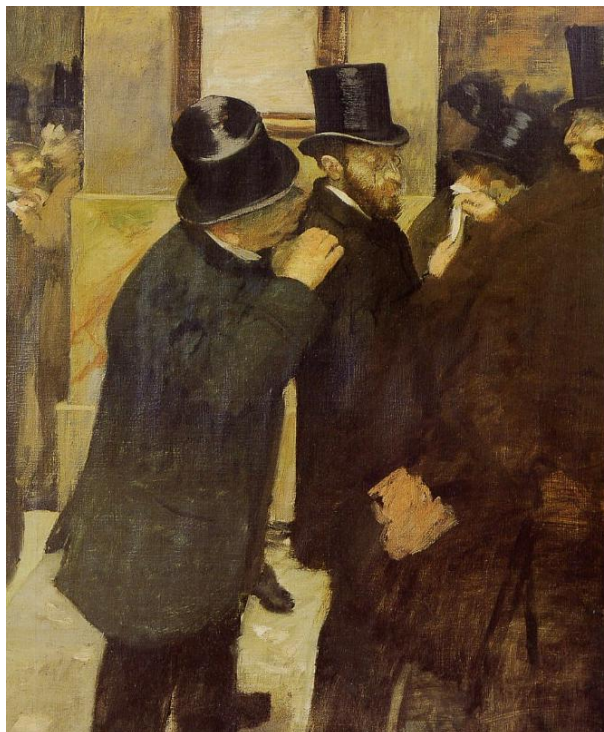


Fonte: DUCHAMP, 1912

Mesmo anos antes, Georges Seurat e demais artistas oriundos das correntes impressionistas já eram dotados de habilidades com a máquina fotográfica, mas tal interesse não era diretamente visível em suas obras, com exceção apenas dos pontos de vista descentralizados e acrobáticos de Edgar Degas. Um bom exemplo do que Aumont (2012) chama de “desenquadramento” (p. 164) do olhar do mestre Degas é a sua obra *A Bolsa*, em que através de um fragmento de pilar da bolsa de valores de Paris vemos um grupo de personagens de fraque e cartola isolado à direita do quadro e cortado pela

borda direita, o que manifesta claramente que Degas quis enquadrar a cena dessa forma, quis desviar o olhar do centro de interesse da cena (Fig. 10). Trata-se de uma inovação do modo de visualização de uma cena, algo em que Degas se especializou: ângulos inusitados. Tal como finaliza Aumont (ibidem): “Desenquadrar é sempre enquadrar de outra maneira” (Ibidem).

Figura 10 – Edgar Degas, A Bolsa, 1878-1879



Fonte: DEGAS, 1879

Contudo, por mais revolucionários que possam ter parecido os “estudos sobre o tempo e o espaço”, a continuidade dos mesmos é que gerariam o diferencial, ou seja, após o movimento ser decomposto pela série fotográfica, a reconstituição naturalista do próprio movimento instituiria uma “ilusão” de realismo, uma recriação do mundo à sua imagem, na qual não pesaria o penhor da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo, conforme Bazin (1991, p. 30). Agora, as placas foto-sensibilizadas são trocadas por películas flexíveis e extensas feitas de celuloide¹¹ e perfuradas para que a bonina da câmera arraste suavemente e regularmente o filme,

¹¹ As películas foram desenvolvidas por George Eastman, criador da KODAK, utilizando uma base flexível e transparente de nitrocelulose e emulsionada (foto-sensibilizada) extensa, podendo assim obter várias chapas em um rolo único.

numa velocidade específica para que os registros aconteçam em sequência enquanto a câmera esteja acionada, sintetizando assim os movimentos ali inseridos.

A síntese do movimento se explica por um fenômeno psíquico (e não óptico ou fisiológico) descoberto em 1912 por Max Wertheimer e ao qual ele deu o nome de fenômeno *phi*: se dois estímulos são expostos aos olhos em diferentes posições, um após o outro e com pequenos intervalos de tempo, os observadores percebem um único estímulo que se move da posição primeira à segunda (VERNON, 1974, p. 202 *apud* MACHADO, 2008, p.20).

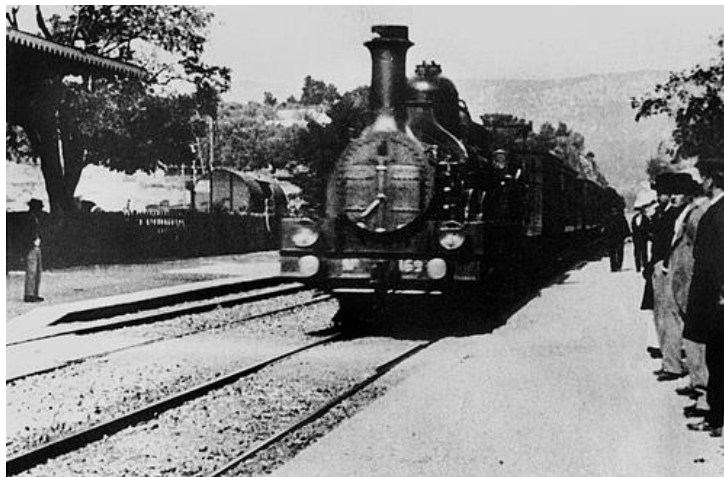
Ou seja, os estudos da persistência retínica, inclusive os do belga Joseph Plateau, explicavam na verdade o fenômeno *phi*, o que por sua vez se tratava de uma produção do psiquismo e não uma ilusão provocada pelo olho humano. Todavia, foi nos Estados Unidos que o meio para capturar as imagens e gerar a síntese do movimento evoluiu de forma significativa, marcando o surgimento de uma das maiores influências artísticas de todos os tempos: o Cinema. Mais precisamente, surge nos laboratórios do inventor Thomas Alva Edison, que, segundo Rush (2013, p. 9), designou o seu assistente William Kennedy Laurie Dickson a criar um dispositivo para gerar imagens animadas que pudessem ser observadas através de um visor a partir do fonógrafo¹², e, assim, foi elaborado o cinetoscópio: uma máquina pesada e de resultados um tanto medíocres, pois apenas um espectador de cada vez poderia usá-la, já que as imagens eram reproduzidas em seu interior.

Já em 1895, dois filhos de um fotógrafo da cidade de Besançon, nordeste da França, Louis e Auguste Lumière, realizam a histórica exibição pública de pequenos filmes por eles produzidos, mais precisamente a 28 de dezembro, no Boulevard des Capucines, em Paris. De acordo com Rosenfeld (2002, p. 62), no “programa” do *cinématographo* tínhamos as imagens de operários saindo de uma fábrica; um regimento em marcha; uma “briga” de bebês; e um trem que chegava à estação. Este último é um tanto especial, pois se torna símbolo do que a ciência somada à força de vontade daqueles que ousaram experimentar e intervir no imaginário pode vir a fazer. Jean-Claude Bernardet (2004, p. 12) demonstra o possível raciocínio da plateia que estava presente na primeira sessão cinematográfica em que se tem notícia – um recinto

¹² Outro invento de Thomas Edison, datado de 1877, e que consistia em um tambor cilíndrico rotatório recoberto por uma folha de estanho, sendo o primeiro aparelho a reproduzir um som gravado nitidamente.

escuro, portando cadeiras e um ecrã: “A imagem na tela era em preto e branco e não fazia ruídos, portanto não podia haver dúvida, não se tratava de um trem de verdade. Só podia ser uma ilusão. E aí que residia a novidade: na ilusão.” (Fig. 11).

Figura 11 – Louis e Auguste Lumière, A Chegada do Trem à Estação Ciotat, 1895



Fonte: LUMIÈRE, 1895

A sala escura para a devida exibição (herdada do teatro italiano) era o que restava para o advento do cinema, pois as duas fases de sua essência estavam agora enfim completas: a captura (a filmagem) e a visualização (a exibição). Mas, se faz necessário afirmar que qualquer marco cronológico que se possa eleger como inicial pode parecer imprudente, visto que a procura pelo “cinema” é por deveras anacrônica. “Na virada do século, o cinema provou que era uma invenção com um longo passado e, ao contrário do que dizia (mas provavelmente não pensava) Louis Lumière, com bastante futuro.” (MACHADO, 2008, p. 24).

Após o seu primeiro passo reconhecidamente enquanto Cinema, ondas de curiosidade lhe arrebataram e, muito pouco tempo depois, o *cinematógrafo* dos irmãos Lumière, como também outros dispositivos do gênero realizados ou copiados por outros inventores, se espalharam pelo mundo em uma velocidade gigantesca. Pois, cerca de um ano depois, filmagens já estavam sendo realizadas em diversas partes do mundo, e a partir de então transformações ocorreram elevando a um nível altíssimo as possibilidades tanto do dispositivo quanto do que com ele era imaginável realizar. O primeiro grande impacto dessa “arte” recém-nascida foi sua rápida ascensão ao status de

“curiosidade”, pois diante do grande efeito ilusório das imagens projetadas muitos profissionais dos shows de variedades, ilusionistas e inclusive artistas de teatro vislumbraram o potencial valor artístico daquele aparato. Todavia, seus próprios inventores não acreditavam em seu potencial comercial a longo prazo, apesar de que, de acordo com Costa (2009), os irmãos Lumière empregaram à atividade um esquema de *marketing*, onde forneciam os cinematógrafos, os filmes (todos em 35mm) e os operadores para os shows. Comparados a outros inventos similares, que em menos de um ano após a primeira exibição em Paris já circulavam, a máquina dos Lumière se destacava por sua versatilidade, sendo um aparelho leve e que comportava em seu suporte câmera, projetor e copiadora de negativos.

Entre os interessados em adquirir o dispositivo estava o francês George Méliès que havia assistido a uma sessão do *cinematógrafo* e que, segundo Rosenfeld (2002), tenta comprá-lo, mas é desencorajado por seus criadores, alegando que tal aparato poderia criar um certo grau de curiosidade por parte do público como invento científico, mas que em pouco tempo depois seria esquecido. Contudo, Méliès não desistira e por um terceiro consegue o tão sonhado aparelho, e o resultado seria uma obra burlesca, divertida, de certo modo escapista, que mobilizaria plateias na Europa e América.

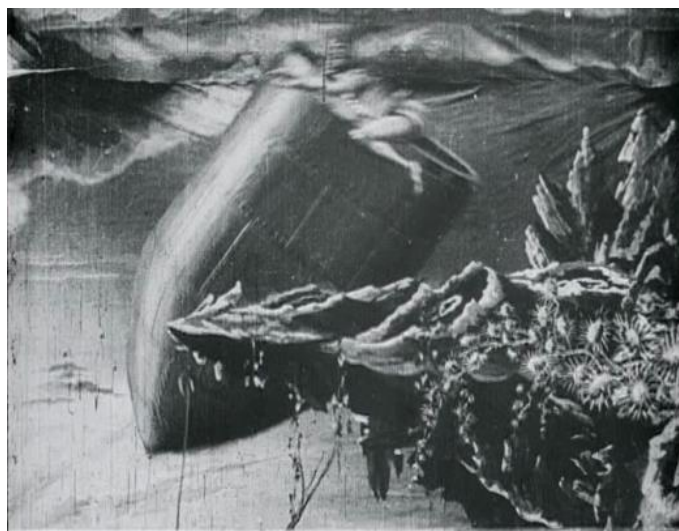
O filme foi inventado para reproduzir o movimento, imitar a realidade, refletir como um espelho o que se passava diante das lentes de uma câmera – quase dotado de um espírito obsessor renascentista – mas, brincadeiras à parte, podemos verificar que inicialmente criar filmes foi o objetivo de Méliès, contudo ele topara com as possibilidades de *Passagens das Artes* inerentes ao veículo fílmico.

Renan (1970, p. 25) relata uma cena inusitada tendo como personagens Méliès e o cinematógrafo. Um episódio que podemos definir como a fecundação do dispositivo cinematográfico enquanto manipulador da realidade. Tudo aconteceu enquanto ele filmava o tráfego de automóveis em Paris e a engrenagem de sua câmera travara por um minuto; depois da revelação do filme, Méliès descobre que o ônibus, que estava na cena quando a câmera parou, foi magicamente transformado em um carro fúnebre que se achava no lugar do ônibus quando a câmera voltara a funcionar. Explorando essa situação acidental, Méliès desvenda o desaparecimento gradual, a dissolução, a

camuflagem, a superposição, o retardo e a aceleração do movimento, tal como a reversão dele.

A alcunha de “pai do cinema espetáculo” ou de “primeiro artista da tela” não é leviana. Méliès, fascinado por ilusionismo e teatro, dispõe o aparelho como numa posição central de uma plateia tendo uma visão ampla do que seria um “palco” onde a trama se desenrolaria, inserindo no contexto figurinos e cenários. Todavia, o mais importante seria propiciar-lhe um ar onírico, próprio da magia, pois sabendo que antes de mais nada o cinema seria um jogo óptico, introduz na imagem fusões, intervalos de tempo, iluminações específicas e perspectivas forçadas. “O papel do cinematógrapho consistia, por consequência, em operar o mesmo tipo de transferências que, segundo Freud, ocorria na elaboração do sonho pelo sujeito.” (MACHADO, 2008, p. 38). Enquanto a fotografia havia conseguido capturar o instante pregnante no tempo, o cinema agora manipulava esse tempo, e esta ação será o mecanismo motriz do potencial artístico. Nada seria mais exemplar nesse contexto do que a clássica cena de *Viagem à Lua*, de Méliès, em que os cientistas, desempenhando uma fuga alucinada dos lunáticos, adentram rapidamente a cápsula/bala gigante que os trouxe lá, e que se desprende do penhasco em que estava posicionada, entrando em queda-livre e caindo subitamente no oceano da Terra, onde são resgatados por um barco à vapor (Fig. 12). Como coloca Silva (2009): “O tempo, de fato, é a essência da arte cinematográfica” (p. 9).

Figura 12 – George Méliès, *Viagem à Lua*, 1902



Fonte: MÉLIÈS, 1902

O nível de experimentações realizadas por Méliès é enorme. Seus jogos espaciais para o decurso de uma eventual cadeia narrativa são engenhosos, visto que seus filmes se restringem a dimensões de um palco de prosclênio; como também a modulabilidade temporal a que já nos referimos, em que ocorrem pelo menos três das sete possibilidades definidas pelo modelo de análises de recursos poéticos no cinema desenvolvido por Agra (2014, p. 120) que seriam: o tempo decorrido aceleradamente para frente (câmera acelerada); o tempo decorrido aceleradamente para trás; e o tempo parado. O interessante é observar que os filmes de Méliès, por serem rodados a uma velocidade que variava entre 12 e 16 quadros por segundo¹³ (normalmente os projetores exibiam em 18 quadros por segundo), a velocidade das ações no filme sempre eram mais rápidas, ou seja, não haveria possibilidade de ter o tempo decorrido de forma normal (para “frente”).

Na era silenciosa, o cinema foi descrito como forma de arte sob dois contextos. No primeiro, aplica-se o termo para o cinema como um todo, visão esta levantada pelo teórico futurista Ricciotto Canudo. Uma segunda junção de arte e filme foi menos cultural e mais comercial, na qual o poder do implemento tecnológico era associado à propriedade cultural e status artístico.

Os filmes da Star Film, a produtora de Méliès, tornaram-se sucessos comerciais. Constituíram de igual modo obras de arte totalmente pessoais. De 1896 a 1912, realizou centenas de filmes. Mas eles começaram a perder público quando o cinema encontrou uma forma narrativa própria. Méliès rapidamente veio à falência em 1913.

Conforme define Aumont (2012), a narrativa é “o conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história” (p. 255). Dentre as *Passagens* sofridas pelo cinema em seus vinte primeiros anos, nenhuma delas foi tão profunda quanto a afirmação de um “modelo narrativo-representativo-industrial”, a forma que se tornou hegemônica, “que dura mais ou menos duas horas, que acontece em uma sala escura”, onde “assistimos a projeção de um filme” em sua grande maioria histórias ficcionais (PARENTE, 2011, p. 13).

¹³ Até a padronização da velocidade de projeção de 24 quadros por segundo para filmes sonoros entre 1926 e 1930, os filmes mudos foram filmados em velocidades variáveis de 12 a 26 quadros por segundo, dependendo do ano e do estúdio. Assim, quanto mais antigo o filme, maior a possibilidade da velocidade do filme ser baixa.

A Companhia Pathè, fundada em 1896 na França, por Charles Pathè, compra as patentes dos Lumière em 1902 e anos depois a produtora Star Film, se estabelecendo como produtora e distribuidora de filmes, dominando o mercado mundial com escritórios em vários continentes, porém somente até a Primeira Guerra Mundial.

Nesse primeiro momento do cinema, ou seja, em suas duas primeiras décadas, os filmes eram compostos quase que por uma única tomada e pouquíssimo integrados com uma narrativa propriamente dita. O historiador André Gaudreault, citado por Costa (2009, p. 24), defende que nessa época o filme possuía mais ‘mostração’ do que narração, em suma, a encenação direta da cena sem espaço para um possível narrador. A partir de 1907, os filmes começaram a utilizar convenções narrativas especificamente cinematográficas, na busca por enredos auto-explicativos, o que acarreta em menos ação das personagens e uma maior definição psicológica dos mesmos. A técnica proporciona uma nova *passagem* para essa arte, pois os filmes logo ultrapassaram seu estágio primitivo, tornando-se mais elaborados, impondo-lhes altos investimentos de capital e novas criações, tais como uma linguagem específica para o meio cinematográfico, facilitando e implementando seus modos de produção.

A arte da filmagem atraiu rapidamente uma infinidade de profissionais que contribuíram de maneira significativa à forma. O cinema de realidade dos irmãos Lumière, documental em sua essência, tomou, digamos, um caminho mais sóbrio, no que concerne ao fator de criação. Mas o cinema de ficção, herdeiro do folhetim do século XIX, que proporcionaria uma história para o deleite do espectador, ganha uma linguagem específica calcada na produtividade industrial, repleta de funções segmentadas para o andamento da obra, que mais lembra uma linha de montagem *fordista*, tornando-se propriamente uma indústria, um sistema artístico-capitalista, em que a rentabilidade é a preocupação principal às vésperas do investimento financeiro em um filme; eis a formação de Hollywood.

A reprodutibilidade técnica das obras cinematográficas funda-se imediatamente sobre a técnica de sua produção. Esta não somente possibilita do modo mais imediato a difusão massiva das obras cinematográficas, mas força-a. Ela a força pois a produção de um filme é tão cara que um indivíduo – o qual poderia, por exemplo, pagar por um quadro – não pode mais pagar por um filme. (BENJAMIN, 2013, p.59).

Os filmes narrativos tomaram proporções épicas, como se observa nas obras hollywoodianas de D. W. Griffith, Thomas Ince e Edwin Porter, e nas obras francesas de Louis Feuillade. Contudo, felizmente um outro cinema sobreviveria mundo afora, também dotado de uma linguagem, mas afirmando o seu valor enquanto criação artística, originando verdadeiras obras-primas e conquistando suas formas de expressão específicas.

Enquanto germinava durante o século XIX, o cinema testemunhou um período de ruptura com o passado proporcionado pela arte moderna, vivenciou a evolução de uma sociedade sob a perspectiva industrial e viu surgir derivações de correntes artísticas. É a partir do início do século XX que os artistas das vanguardas artísticas históricas passam a explorar as imagens em movimento do cinema. Segundo Calinescu (1999, p. 92), “a vanguarda é, sob todos os aspectos, mais radical que a Modernidade”. Desta forma, o cinema teria a estrutura para ampliar as potencialidades estéticas vanguardistas, problematizando inclusive sobre a própria imagem em movimento e sua temporalidade, sem contar nas possibilidades de discurso que caberiam perfeitamente no circuito das artes. Eis uma nova ruptura, uma nova margem alcançada após a travessia do rio do fluxo histórico, de acordo com a nossa analogia introdutória, em suma, uma nova *Passagem da Arte*.

3. PRIMEIRA VANGUARDA

Após a Primeira Guerra Mundial, o mundo permaneceu sob a sombra de uma intranquilidade – econômica, social, política e cultural. Escapar de uma realidade que se colocara como complexa, mesmo que por abstrações, poderia ser uma boa saída – a oportunidade para uma *passagem*. Aumont (2012) é taxativo: “[...] a mais visível das transformações que afetaram a arte das imagens no século XX foi a invenção do que logo se denominou abstração” (p. 272). E continua explicando a expressão:

O que é abstração? Há muito tempo a palavra designa um afastamento da realidade. Uma relação abstrata com o mundo é o contrário de uma relação concreta, e rapidamente essa ausência de concretude acabou significando a perda de uma referência direta, perda sempre experimentada como prejudicial, conforme testemunha o valor nitidamente depreciativo ligado à palavra desde o período clássico (ser *abstrato*, no francês do século XVII, é ser incompreensível à força de abstração: o *abstrato* é sempre **muíto abstrato**. (Idem, ibidem). [grifo do autor].

Uma fuga da realidade para um novo pensamento artístico. Enquanto isso, havia um descontentamento com os insucessos dos filmes comerciais, os do modelo narrativo-representativo-industrial (N.R.I.) definido por Parente (2011). Insucessos pelo viés da crítica cinematográfica, se avaliarmos a influência evidente na França, desde 1919, do escritor Louis Delluc, que não só defendia mas exigia um cinema “puro”, tal qual “um poema sinfônico baseado em imagens”, em vez de melodramas americanos, franceses e alemães que dominavam as salas de exibição, segundo Rush (2013, p. 13).

Também as querelas que se perpetuavam no âmbito das artes plásticas, entre as correntes modernista e realista, mesmo com toda a explosão dos novos modos do olhar artístico, começavam a varar a ‘margem do seu Cócito’ e dar início a uma *passagem* dotada de experiências, ousadias e ansiedades construtivas, que revolucionaria o modelo das artes visuais. Pois, se o cinema que vinha sendo realizado comercialmente dava continuidade aos preceitos perspectivistas inerentes à representação da realidade, este seria passível de uma ruptura, para elevá-lo e desafiá-lo na sua condição de arte nova. Desta forma, artistas procedentes de inúmeros campos da arte, da pintura, da literatura, da arquitetura, do teatro, inclusive da música, se interessaram pelo terreno fértil do

cinema, facultando-lhe fracionar-se em diversas proposições estéticas. Teixeira (2012) faz saber:

Dessa multiplicidade de aportes resultou o caráter plural das vanguardas, sua falta de unidade, com tensões internas e diferenciações de peso que marcaram, polemicamente, orientações, movimentos ou escolas como as de um cinema expressionista, impressionista, dadaísta, surrealista, construtivista e formalista russo. Tais denominações adjetivaram modalidades cinematográficas, substancialmente, voltadas para pesquisas formais, estéticas, questões de estilo, investigações sobre processos de criação [...] (p. 39).

Tal opinião é corroborada por Renan (1970), que reporta a declaração do pintor alemão Hans Richter, que enveredou pela expressão da arte cinematográfica à época, publicada no catálogo *Art in Cinema* do Museu de Arte de São Francisco em 1947.

“Nos dez anos compreendidos entre 1921 e 1931 desenvolveu-se um movimento artístico independente na cinematografia. Este movimento denominou-se **avant-garde**... Este movimento de arte em filme foi paralelo a movimentos nas artes plásticas tais como o Expressionismo, o Futurismo, o Cubismo e o Dadaísmo. Foi não comercial, não representacional, mas internacional.” (p. 27).

A afirmação de Richter é verdadeiramente importante por expor que este modelo de cinematografia agora realizada e entrelaçada com as vanguardas artísticas do início do século XX denegaria o fator de uma representação de uma realidade, ou seja, uma impressão fidedigna entre o mundo real e o mundo fictício produzida pelos filmes de alguns estúdios europeus, mas maciçamente encontrada no outro lado do oceano atlântico, mais precisamente em Hollywood, nos Estados Unidos, intitulado-o como independente, às margens dos grandes orçamentos para financiamento de um filme, das constelações de astros e estrelas e dos flashes da mídia oportunista, o denominado *mainstream*. Trata-se de um distanciamento que será uma espécie de alicerce do que chamaremos adiante de Cinema Experimental. Entretanto, Rosenfeld (2002) frisa o que vem a ser mais que uma simples ruptura de ideais artísticos, e sim a legitimação de uma arte:

[...] o filme, quando simplesmente reproduz uma peça teatral de valor estético, não é uma obra de arte – é apenas veículo de comunicação e

reprodução, que fixa, multiplica e divulga uma obra de arte por meios mecânicos. Todavia, quando se apodera da mesma peça, refundindo-a e recriando-a segundo os seus próprios meios de expressão, deixa de ser um simples veículo e transforma-se, eventualmente, em arte genuína. (p. 34-35).

Dentro do que se considera o primeiro período de vanguarda, os filmes produzidos pelo movimento futurista são elencados como pioneiros na experimentação cinematográfica. Segundo Silva (2009), este grupo vislumbrava o cinema como uma arte autônoma e produzia filmes de forma barata e informal, com a ajuda de outros amigos artistas, desenvolvendo gradativamente suas técnicas de modo empírico.

Para seus artistas, a noção de espaço e tempo (no sentido de duração mais do que a noção abstrata de tempo) constitui um vigoroso material artístico. Em 1916, Leopold Survage escreve o seu clássico *O Ritmo Colorido*, suscitando a ideia de que o cinema abstrato é mais capaz de expressar os nossos sentimentos visuais do que a pintura. A busca por uma arte que estivesse em sintonia com a nova realidade do século XX, ou seja, sensibilizada pela progressão científica, triunfante pelos “milagres” da vida moderna (automóvel, velocidade, energia elétrica, etc.), vibrante com o potencial das máquinas, alerta quanto ao frenesi da atividade das grandes capitais. Daí surgem obras como *Sinfonia Diagonal*, de 1923, dirigido por Victor Eggeling, no qual se dá a criação a partir de uma complexidade plástica, em que as formas e movimentos sugerem figuras virtuais, como a diagonal que dá título ao filme.

Entretanto, o futurismo com suas experiências de movimento e tempo, influencia diretamente outras vanguardas, como o Dadaísmo e o Surrealismo. Tais filmes seguiam os preceitos contidos no Manifesto da Cinematografia Futurista, que clamava pela autonomia da arte cinematográfica. O mesmo manifesto inspiraria outros movimentos experimentais. Portanto, faz-se necessário remontar nesse estudo às principais vanguardas históricas situando suas relações entre cinema e artes plásticas.

De acordo com Cánepa (2006), o impulso criativo da arte expressionista origina-se de um compromisso com o primado da verdade individual, pois encara a subjetividade como comprovação daquilo que é real. O termo “Expressionismo” se refere ao trabalho do grupo de pintores que, durante os fins do século XIX e o início do XX, traduziram em princípios uma doutrina que envolvia o uso extático da cor e a distorção emotiva da forma, ressaltando a projeção das experiências interiores do artista

no espectador. Ainda que tenha sido definido como um fenômeno restringido à Alemanha, a sua manifestação na pintura também foi resultado direto da libertação da cor e da forma que ocorreu na França e culminou em um estilo conhecido por Fauvismo, encabeçado por Henri Matisse. Contudo, como “experiências” pré-expressionistas temos as obras do pintor holandês Vincent Van Gogh. Mas a obra pictórica mais famosa relacionada ao movimento, dotada de cores e formas repletas de expressividade é *O Grito*, de 1893, do pintor norueguês Edvard Munch.

Já Renan (1970) esclarece que o clima na Alemanha era especialmente propício, pois possuía uma organização de empresas cinematográficas que viabilizavam a maioria das produções, as mais proativas eram a Deulig (Deutsche Lichtbild-Gesellschaft) e a UFA (Universum Film Aktiengesellschaft), além de uma agência do governo que fornecia películas e estruturava salas de exibição, a Bufa (Bild-und Filmant). Portanto, não há como dizer que a produção inteira do Expressionismo Alemão seguia a tendência *avant-garde*, mas de toda forma era uma clara proposta inventiva e dotada de inúmeras experimentações bem-sucedidas.

A queda por contrastes violentos, bem como a nostalgia contrastante entre o claro e o escuro, como também das sombras, da noite indistinta, da névoa sinistra, inata aos alemães, encontraram na arte cinematográfica um modo de expressão ideal. As visões criadas por um estado de alma sombrio e atormentado puderam ser transpostas com rara fidelidade para o cinema, que lhes forneciam um suporte a um só tempo concreto e irreal. *O Gabinete do Dr. Caligari* (Fig. 13), dirigido por Robert Wiene, é uma representação brilhante deste painel de sentimentos contraditórios que envolveram a Alemanha após o término da Primeira Grande Guerra. Desta forma, é possível identificar a mentalidade e a sensibilidade das personagens simbolicamente traduzidas através das linhas, das formas e volumes da cenografia.

No pós-guerra prevalecia a convicção de que os mercados externos só poderiam ser conquistados por produções de alto nível artístico e, assim, a indústria de cinema alemã estava ansiosa para fazer experiências no campo do entretenimento esteticamente qualificado. Nesse contexto, a ligação entre *O Gabinete do Dr. Caligari* e a arte expressionista não parece ter sido motivada apenas pela sensibilidade artística de seus criadores (CÁNEPA, 2009, p. 66).

Figura 13 – Robert Wiene, O Gabinete do Dr. Caligari, 1919



Fonte: WIENE, 1919

Mas, mesmo assim, a influência do *caligarismo* – quer como uma delirante proposta decorativa (uso de reflexos, sombras e luzes, submissão dos gestos e expressões faciais dos atores a uma truculência caricatural), quer como uma visão de mundo (o homem prisioneiro do destino) – prevaleceu sobre os filmes alemães até mesmo depois do eclipse sofrido pelo Expressionismo em meados dos anos 1920, e que perdurou até por volta de 1933 (ano do aparecimento de Hitler), vale salientar que totalmente modificado e quase esquecido. Todavia, são encontrados fortes vestígios da fantasmagoria *caligaresca*: na segunda versão de *O Golem*, de 1920, de Paul Wegener; em *Torgus*, de 1920, de Hans Kobe; em *Do Amanhecer à Meia-Noite*, de 1920, de Karl-Hainz Martin; em *Raskolnikow*, de 1923, de Robert Wiene; e sobretudo, em *O Gabinete das Figuras de Cera*, de 1924, de Paul Leni.

Distante da Alemanha, a Rússia já sentia no início da década de 1910, a influência das ideias futuristas, e, para um país ainda provinciano, a promessa de superação total do passado era benéfica ao desejo de desenvolvimento dos intelectuais; mas os russos iriam expor o movimento da sua forma e sob sua ótica. Kasimir Malevich é um artista especialmente significativo. Sua pintura deixava se embeber pelo gosto da tecnologia numa proximidade formal com a obra de Fernand Léger, que, oriundo do cubismo, experimentava formas geometrizarantes. Todavia, Malevich vai além em sua arte, na busca incessante por uma autonomia, criando o movimento suprematista, sob formas puras, sem referências. O que se contrapõe aos debates estéticos que fervilhavam

o interior da Rússia revolucionária, pois a base dessa celeuma está na recusa pela concepção simbolista, repleta de subjetividade. Assim, o construtivismo propunha ao artista ser uma espécie de engenheiro, que despreza a expressão lírica para se concentrar na construção da obra, como conhecedor e dominante das “experiências”, a ponto de calcular as reações dos espectadores, teoria esta que estaria intimamente ligada ao panorama político do país, conforme coloca Saraiva (2009, p. 114). Entre os nomes de destaque deste cinema certamente estariam Sergei Eisenstein e Dziga Vertov.

De certa maneira, tendo em vista seus conhecimentos de tecnologia de engenharia, Eisenstein é o perfeito paradigma para o artista tecnológico. Ele considerava seu cinema totalmente utilitário, racional e materialista, alegando que aplicava meramente o que aprendera em matemática e engenharia à confecção de seus filmes (RUSH, 2013, p.12).

Os russos fundamentaram seu trabalho na seleção e na montagem das imagens, pois, para eles, a montagem não significava simplesmente a reconstrução do real imediato, mas a construção de uma nova realidade, uma realidade propriamente cinematográfica. Ao filmar a mão de uma mulher, a mão de outra, o pé de uma terceira, assim por diante, e ao unir as imagens em uma sequência temporal, o espectador veria uma mulher, convincente, no entanto ela não existia, seria uma invenção criada pela montagem das imagens. Já, Dziga Vertov só reconhecia como válidas as filmagens sem intervenções ficcionais. Em companhia de amigos, fundou em 1921, o grupo Kinoglaz (Cinema-Olho), para o qual realizou inúmeras experimentações de montagem (Fig. 14).

Em *O Homem com a Câmera*, filme realizado pelo construtivista Dziga Vertov, em 1929, que ao lado de Eisenstein desenvolve uma teoria crítica para o cinema no contexto das vanguardas russas, em que há uma ruptura com o modelo narrativo clássico cinematográfico. Por meio de sua decupagem, do paralelismo entre as sequências e a montagem vertical, esse filme subverte noções de linearidade e de obra acabada; compõe uma estrutura orgânica e abstrata, ampliando a compreensão dos significados da imagem em movimento (MELLO, 2008, p. 66).

Vemos sua importante contribuição ao desenvolvimento da montagem, ao passo em que suas ideias se diferiam das de Eisenstein, em que a câmera só deveria filmar o que existiria independentemente dela, ela teria que colocar-se diretamente em contato com o real, não devendo construir uma mentira encenada para ser filmada. Vertov voltou-se exclusivamente para o cinema documental, através do qual buscava um

“*deciframento comunista*” do mundo. Usou por diversas vezes materiais já filmados, de forma que o seu trabalho era basicamente o de montá-los; dar-se-ia, então, uma nova significação a um material que não fora filmado especificamente para aquele fim.

Figura 14 – Dziga Vertov, O Homem com uma Câmera, 1929



Fonte: VERTOV, 1929

Já o Dadaísmo, surgido no início do século XX, elevou à categoria de arte simples objetos do cotidiano, recolocando a sua “utilidade” numa perspectiva diferente, a de “ready-made”¹⁴. Mas, nem sempre a etiqueta “Dadaísmo” era utilizada ao movimento cinematográfico em questão, pois outras vezes de “Impressionismo” era intitulado, e, por fim, se chamava simplesmente de “Avant Garde”.

Grosso modo, a teoria impressionista defende o cinema como meio específico, ora atendo-se ao poder de síntese da mencionada “sétima arte”, ora percebendo-o como um meio autônomo, singular, enfim, “puro”. Seus constituintes materiais, essencialmente fundados no visual, acabam por distanciá-lo largamente da dramaturgia, calcada, por sua vez, no verbo. (MARTINS, 2009, p. 97).

Portanto, maravilhados pelo poder da câmera, e mergulhados em plena evolução técnica, os filmes impressionistas se caracterizam por um sem-número de façanhas técnico-estilísticas, que compreendem sobreimpressões, deformações ópticas, entre

¹⁴ Manifestação radical de rompimento com a artesanaria da operação artística idealizada pelo francês Marcel Duchamp, uma vez que se apropria de algo produzido industrialmente e o eleva à categoria de obra de arte.

outras trucagens. Acrescente-se a isso o valor dado à duração dos planos, à subjetividade dos mesmos, ao enquadramento e ao ritmo de montagem. Além disso, os personagens e o enredo deixam de exercer um papel preponderante, uma vez que também os objetos e cenários vêm se rivalizar com a ação do filme. Tal manifestação mantinha certa coesão narrativa, mas era marcado pela não-linearidade e a simultaneidade ou sobreposição temporal. Nesse contexto, Jean Epstein desenvolvera o conceito de “fotogenia”, qualificado por Delluc como a “lei do cinema”, e que Epstein denominara como “(sua) mais pura expressão”, afirmando que:

Com a noção de fotogenia nasceu a ideia de arte cinematográfica. Segundo Epstein, como definir a indefinível fotogenia se não dizendo que está, para o cinema, como a cor está para a pintura e o volume está para a escultura, ou seja, que é o elemento específico desta arte. (EPSTEIN apud STAM, 2010, p. 50).

Epstein realizara filmes como *O Albergue Vermelho* (1923), e no mesmo ano *Coração Fiel* e *A Queda da Casa de Usher* (1928), este último extraído de um conto de Edgar Allan Poe, tendo como assistente de direção o jovem Luís Buñuel. Nele, a trama se concentra na estranha reação de Madeline Usher conforme seu marido Roderick Usher pinta seu retrato (Fig. 15). Segundo Martins (2009, p. 106), o clima de mistério e a ambiência sobrenatural envolvem o trabalho cenográfico e a iluminação, estabelecendo um diálogo com o Expressionismo Alemão. Todavia, Epstein mantém a originalidade, fazendo uso criativo de uma técnica conhecida como *ralenti*, ou seja, movimentos lentos ligados à interpretação dos atores e à exibição dos fenômenos atmosféricos.

Figura 15 – Jean Epstein, *A Queda da Casa de Usher*, 1928



Fonte: EPSTEIN, 1928

Sofrendo quase que uma simbiose temática com o Impressionismo, o Surrealismo foi a derradeira das vanguardas históricas europeias do início do século XX. O movimento surrealista surgiu em meados dos anos 1920, idealizado por poetas e artistas plásticos liderados por André Breton, procedente do Dadaísmo, como a maioria do grupo. Tanto na literatura como nas artes visuais o Surrealismo foi a principal corrente artística moderna da representação do irracional e do subconsciente. Em oposição ao impulso anárquico de destruição pregado pelos dadaístas, o surrealismo tinha um projeto utópico, o de construir “um homem novo numa sociedade nova”, conforme expõe Cañizal (2009).

Em outubro de 1924, André Breton publicaria o primeiro manifesto do Surrealismo, no qual defenderia a ideia de que os artistas e escritores deveriam expressar o pensamento de maneira livre, espontânea e irracional, externando os impulsos da vida interior, sem qualquer controle de ordem estética, racional ou moral. Assim, o automatismo provocado pelo Surrealismo implica uma transfiguração anárquica do mundo objetivo, cujo efeito imediato quase sempre culminaria no riso – uma reação espontânea. O sonho é encarado como uma revelação do espírito, sendo afirmada a sua riqueza sob o duplo ângulo da psicologia e da metafísica. Para chegar à consciência integral de si próprio, o homem teria de decifrar o mundo dos sonhos, pois permanecer na obscuridade representaria uma mutilação do seu ser.

Todo cinema surrealista reclamava o sonho, expresso na frase de Robert Desnos: “Do desejo do sonho participam o gosto e o amor pelo cinema”. Enfim, todo o cinema europeu de vanguarda reclamava o sonho, incluindo Artaud, para quem, “se o cinema não é feito para traduzir os sonhos ou tudo o que na vida despertasse aproxima do domínio dos sonhos, então o cinema não existe”. De fato, muitos são os filmes em que a presença do sonho ou é bem indicada ou é bem sugerida.” (PARENTE, 2011, p. 16).

A mescla técnica, temática e teórica entre o Impressionismo e o Surrealismo está no filme *A Concha e o Clérigo*, de 1928, escrito por Antonin Artaud e dirigido por Germaine Dullac: um pastor impotente persegue uma mulher e enfrenta um rival que se desdobra em padre, general e guarda de prisão. Já em *Um Cão Andaluz*, de 1928, revelou a personalidade diretora do espanhol Luís Buñuel, e foi considerado por muitos como o “manifesto” do cinema surrealista. Escrito por Buñuel e Salvador Dalí, o filme é uma sequência de imagens de choque: um olho cortado por uma navalha; um homem

impedido de alcançar uma mulher por estar amarrado a dois pianos, sobre os quais jazem dois burros putrefatos etc. Segundo Cañizal (2009), em 1947, Buñuel diria que o filme fora uma reação à *Avant-Garde*, que, com seus artifícios técnicos, transmitia muitas vezes “um estado de espírito perfeitamente convencional e barato”, o que nos faz deduzir uma ignição para uma nova *Passagem das Artes*. Como o filme foi acolhido como obra-prima, Buñuel realizou *A Idade do Ouro*, em 1930, onde exaltou o “amor louco” e atacou a religião e a ordem social. Para ser liberado, o filme foi exibido à censura como um sonho de um louco – mas foi proibido após uma estreia tumultuada por fascistas. O Surrealismo também esteve em *Não Me Incomode*, de 1926, em *A Estrela do Mar*, de 1928, ambos do artista norte-americano multifacetado Man Ray, e em *Sangue de um Poeta*, de 1930, do poeta francês Jean Cocteau.

Ferdinand Léger, integrante das vanguardas francesas na pintura, faz o filme *Le Ballet Mécanique*, de 1924, ele realiza uma arte descontínua, sem linearidade, composta de fragmentos imagéticos como “máquinas, objetos, partes do corpo humano, textos e desenhos são articulados em uma montagem hábil para compor praticamente uma música em movimento” (MACHADO apud MELLO, 2008, p. 65).

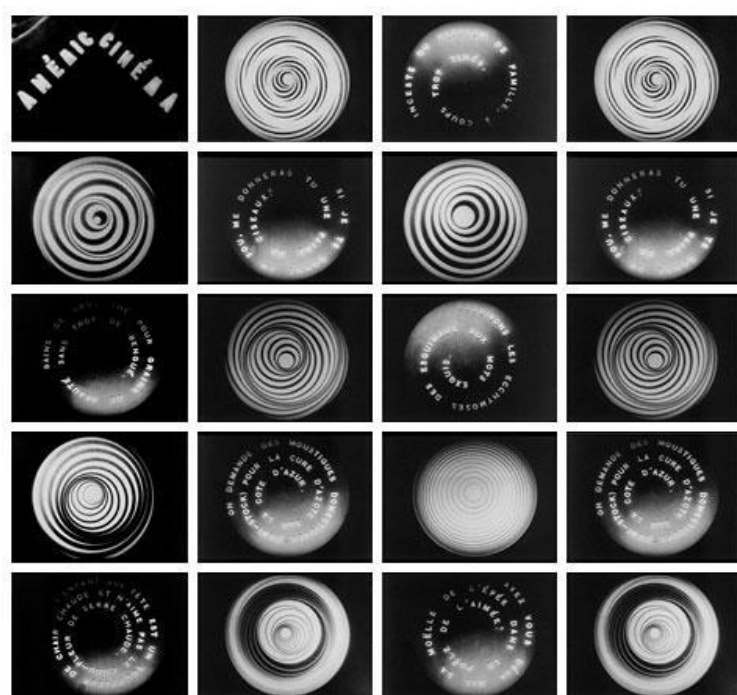
Em uma busca por um fator interdisciplinar na arte em movimento, numa notória profusão de experimentações no cômputo do “entre-imagens” inerente a uma *Passagem da Arte*, vale destacar o filme *Entr'acte*, de 1924, dirigido por René Clair, que tem como característica o tom burlesco, lembrando em alguns momentos os primeiros filmes da fase primitiva do cinema – dos idos da década de 1910. Sendo produzido originalmente para ser exibido no intervalo do balé *Relâche*¹⁵, do artista dadaísta Francis Picabia, daí entende-se o significativo título de ‘entreato’ do filme de Clair, pois enfim, trata-se de uma parte de um espetáculo maior, uma conjugação, um grande evento propriamente artístico.

No entanto, as abstrações hipnóticas de Marcel Duchamp, em *Anemic Cinema* (Fig. 16), de 1926, realizado no estúdio fotográfico de Man Ray e com ajuda do cineasta francês Marc Allégret, consiste em uma animação de sete minutos de nove trocadilhos de Rose Sélavy (personagem alter ego de Duchamp). De acordo com Tomkins (2013),

¹⁵ O título ‘Relâche’ fora pensado para ser uma piada prática dadaísta, pois *relê* é a palavra francesa utilizada em cartazes para indicar que um show teria sido cancelado, ou o teatro teria sido fechado.

esses trocadilhos foram arranjados, letra por letra, numa forma espiralada, sobre discos pretos que foram, em seguida, colados em discos de fonógrafos; os textos iam girando vagarosamente, alternando com tomadas de outros discos com espirais desenhadas por Duchamp, no total de dez abstratos que, ao girar, dão a impressão de mover-se para trás e para frente num ritmo erotizante. O título do filme é um anagrama da palavra ‘cinema’ no idioma francês.

Figura 16 – Marcel Duchamp, Anemic Cinema, 1926



Fonte: DUCHAMP, 1926

Tantas obras vanguardistas e tantos “autores cinematográficos” (como o cineasta impressionista francês Abel Gance preferia denominar), propuseram uma quantidade gigantesca de imagens de estranheza, fossem elas icônicas ou plásticas, provenientes de alguma trucagem técnico-estilística ou da ilusão de movimento fornecida pela montagem fílmica. Enfim, todas elas possuindo, como todo o “*entre-imagens*”, seus planos de expressão ou seus planos de conteúdo, transmitindo significados de denotação ou de conotação.

4. CINEMA EXPERIMENTAL

Nos anos de 1929 e 1930, ocorrera um Congresso Internacional do Filme Independente, na cidade de La Sarraz, na Suíça. Delegações de treze países se fizeram presentes, e dentre os cineastas participantes encontrava-se o russo Sergei Eisenstein, segundo Renan (1970). Totalizando os dois encontros, muitas experiências foram compartilhadas, muitos discursos foram proferidos e muitos filmes foram exibidos, mas pouco se concretizou realmente no que concerne ao provento de cinematografias independentes, seja ele no âmbito da produção ou da distribuição naquela época. Pois, apesar de alguns filmes da Primeira Vanguarda terem conseguido uma razoável circulação mundial (medidas suas devidas proporções ao se tratar das décadas iniciais do século XX), por intermédio de determinados escritórios de grandes e médios estúdios europeus que atuavam também como distribuidoras e/ou pelos próprios governos de seus países, a grande maioria dos cineastas não viam seus filmes romperem suas fronteiras geográficas.

A despeito disso, não detectamos registros históricos sobre a continuidade desse Congresso, o que Renan (ibidem) crê ser o prenúncio de que a Primeira Vanguarda estava terminando. Do mesmo modo, o advento do filme sonoro tornava-o mais dispendioso para as experimentações de seus realizadores, resultando em sistemáticos abandonos da atividade ou “rendição” aos modelos comerciais impostos pelos estúdios, inclusive com alguns primorosos convites vindos da indústria hollywoodiana. Contudo, nada seria mais preponderante do que o agouro paulatino de mais um intento bélico na Europa, redobrando as chances dos cineastas de abandonar o continente.

Todavia, a boa impressão artística deixada aos produtores estrangeiros, aos empresários exibidores e aos críticos pelos grandes filmes, plenamente reconhecidos da Primeira Vanguarda, se transformara em uma ótima carta de referência ao mundo cinematográfico que se afirmava na América após a Primeira Guerra Mundial. Assim, como aponta Renan (ibidem), películas como: *O Gabinete do Doutor Caligari* (1919), de Robert Wiene; *A Última Gargalhada* (1924), de Friedrich Murnau; *Le Ballet Mécanique* (1924), de Fernand Léger; *Não Me Incomode* (1926), de Man Ray; *A Concha e o Clérigo* (1928), de Germaine Dulac; *A Queda da Casa de Usher* (1928), de

Jean Epstein; *O Cão Andaluz* (1929), de Luis Buñuel; e *Um Homem com a Câmera* (1929), de Dziga Vertov, começam a serem exibidas com certa frequência em pequenas casas de arte nas grandes cidades americanas.

Os Estados Unidos estavam em franca ampliação comercial, tendo como principal importador de seus produtos (principalmente alimentícios) a Europa do pós-guerra. Com isso, a prosperidade econômica do país afirma o tão conhecido lema “*american way of life*”¹⁶ e o consumo seria incentivado pela expansão de crédito. Em contrapartida, o mercado expõe uma maior quantidade de produtos recém-chegados às prateleiras, dotados de tecnologias novas fornecidas por uma ciência que cresce exponencialmente em vários setores diante de sua conexão com a economia. O que reflete na novíssima indústria cinematográfica hollywoodiana que consequentemente aumenta a quantidade de seus produtos que visam o entretenimento, tudo estando intimamente ligado com o fluxo evolutivo da sociedade americana – analogamente o ‘Cócito’ da epopeia de Virgílio. Mas, como bem coloca Gombrich (2012):

[...] a arte não quer só acompanhar a marcha da ciência e da tecnologia, mas também pretende fornecer um escape em relação a esses monstros. Por essa razão, como vimos, os artistas passaram a furtar-se ao que é racional e mecânico, e tantos deles abraçaram alguma fé mística que enfatiza o valor da espontaneidade e da individualidade. Certamente, é fácil entender como a pessoas podem sentir-se ameaçadas pela mecanização e a automação, pela superorganização e padronização de suas vidas, e o insípido conformismo que tudo implica. A arte parece ser o refúgio onde a fantasia, a inconstância e as singularidades pessoais ainda são permitidas e até apreciadas. (p. 613).

Assim entendemos que, não somente os produtos executados em um país que esbanja prosperidade são consumidos, mas também se aumenta a propensão da circulação de produtos advindos de outras localidades, como forma de propiciar uma ampla gama de opções para os mais exigentes gostos inusitados – o que se aplica perfeitamente ao momento vivenciado pelos americanos. Tornando-se fácil compreender que um novo interesse se despertara diante de filmes tão pungentes, não porque são meramente peças cinematográficas estrangeiras, de culturas diferentes, exóticas, mas porque são obras que merecem ser vistas e revistas, certificando-lhes

¹⁶ Expressão aplicada ao estilo de vida tipicamente norte-americano que servira como referência de autoimagem para seus habitantes, cuja base é a crença nos direitos à vida, à liberdade e à busca da felicidade, como direitos inalienáveis de todos, nos termos da Declaração da Independência dos Estados Unidos.

artisticamente, conferindo-lhes a devida importância, e por fim apresentando-lhes verdadeiramente como uma obra de arte. A partir destes parâmetros adquiridos, vislumbramos a concretização de uma alocação dos fragmentos de uma trajetória iniciada na Europa, e que por interferência de fatores variados, se desloca de uma margem para outra ao seguir com Caronte e seu barco pelo fluxo caudaloso da história.

Evidentemente, especificidades de cada produção das Primeiras Vanguardas se transformaram em inspiração para outros realizadores/produtores que porventura estivessem dentre os conferidores de valor àquelas obras. O que não surpreende que a cenografia, a iluminação e representação do Expressionismo Alemão; as montagens do Construtivismo Soviético; as trucagens mecânicas e ópticas do Impressionismo Francês; e a ousadia poético-anárquica do Surrealismo influenciassem suas formações.

Parente (2000) relata alguns filmes independentes produzidos em solo americano nitidamente influenciados por particularidades de cada movimento da Primeira Vanguarda. Tais como *The Last Moment* (1927), de Paul Fejos, que conta história de um homem que em seu suicídio por afogamento “vê” sua vida passar diante dos olhos, aonde se emprega uma aceleradíssima montagem, dissoluções e exposições múltiplas de imagens, desfoques propositalis e meias telas para resumir aos respectivos acontecimentos em uma grande anamorfose psíquica; *The Life and Death of 9413*, em que um pobre figurante que recebe o nº 9413 para uma fila de testes para um espetáculo, *The Coffin Maker*, em que um velho vigia que sonha e recebe a visita de mortos e da própria morte em uma noite, ambos filmes de 1927; e *The Loves of Zero* (1929) em que um músico medíocre não encontra o amor em parte alguma, todos de Robert Florey, no qual verificamos velozes planos instantâneos de rostos e de cenários em miniatura produzidos artesanalmente, entrechoques de imagens flutuantes e revoltas, superposições e fusões de tela, a fim de desencadear nas imagens o desespero das personagens; *The Fall of the House of Usher* (1928), em versão de Melvin Webber, empregando sombras sobre painéis em lugar de cenários, lentes prismáticas e manipulações abstratas da luz de modo a dar intensidade à história; e *H₂O* (1929) e *Mechanical Principles* (1931), de Ralph Steiner, repletos de estudos de luzes e texturas, respectivamente o primeiro sobre a água e o segundo sobre engrenagens e válvulas em movimento.

Vale salientar também a produção de alguns cineastas expressionistas que foram contratados por estúdios de Hollywood e que acabaram levando consigo a sua carga estética vanguardista, pelo menos em seus primeiros filmes naquela indústria, tais como Paul Leni e Fritz Lang.

Contudo, nesse mesmo período, uma sequência de eventos causaria eventualmente uma implosão das relações comerciais americanas, com uma diminuição drástica das exportações dos Estados Unidos para a Europa, pois a economia do Velho Continente se erguera muito rapidamente, passando a comprar cada vez menos dos americanos. Agora, havia mais mercadorias do que compradores, ou seja, a oferta maior que a demanda, o que acarretou em uma diminuição dos preços, um brusco freio na produção, uma enxurrada de falências de empresas e um aumento considerável de desemprego. A economia dos Estados Unidos entra em um efeito-dominó rumo a recessão, em suma, a indústria regride, o comércio paralisa e por fim as ações da Bolsa de Valores de Nova York caem, culminando em sua quebra total. Esse período fica conhecido como A Grande Depressão e persistiu por toda a década de 1930.

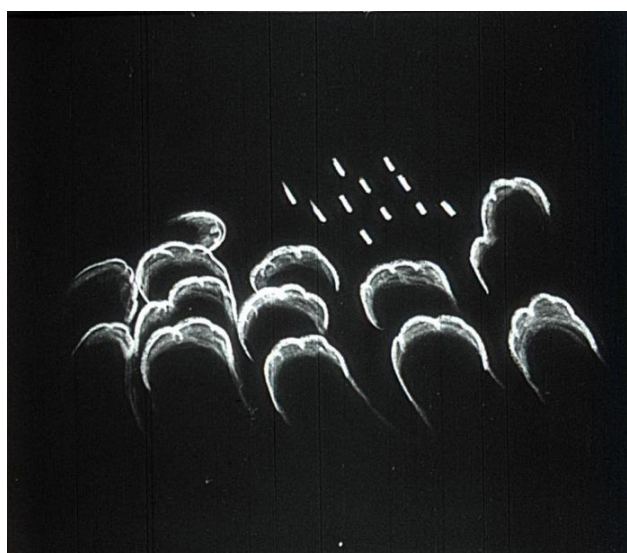
Obviamente, diante da analogia exposta no início deste estudo, entendemos que esta nova intervenção atingiria a trajetória do cinema de produção independente que vinha sendo claramente influenciado pela Primeira Vanguarda. A margem em questão fica comprometida, bem avariada, mas viva, surpreendentemente pelo cinema que lhe é antagônico, o comercial, o hollywoodiano, que também sofre perdas e diminui sua produção, contudo não para, deixando o terreno do fazer cinematográfico estabilizado, para um novo aporte de um novo cruzamento do rio, para uma nova *Passagem das Artes*.

Enquanto isso na Europa, o alemão Oskar Fischinger, recém-formado em engenharia, vai residir em Frankfurt, lá é apresentado por um amigo crítico de teatro ao arquiteto, cineasta e músico Walter Ruttmann. Este um pioneiro no uso da película fotoquímica para experimentações abstratas, que consistiam em filmagens de efeitos luminosos e desenhos e/ou pinturas diretamente inseridos na superfície dos fotogramas, gerando assim formas geométricas aleatórias bastante expressivas e ritmadas sob um modelo musical formalizado. Uma estética inspirada literalmente nas aquarelas de Vassili Kandinsky, que em 1910 já propunha “uma pintura que se desvinculasse da

necessidade de representar algo além da própria arte” (CANTON, 2009, p.22). E Ruttmann utilizara a película como suporte para esta manipulação das formas, produzindo uma sequência de quatro filmes intitulados *Lichtspiel: Opus*, entre os anos de 1921 a 1925, alguns deles coloridos à mão. Nestas circunstâncias, Ruttmann também faria a sequência de sonhos animados para *Os Nibelungos* (1924), do alemão Fritz Lang.

Experiências que mudariam radicalmente a perspectiva artística de Fischinger, que sob a tutela de Ruttmann começara a “animar filmes abstratamente como resultado de uma diagramação feita para movimentos emocionais de uma peça de Shakespeare” (RENAN, 1970, p. 29). Para em seguida assinar os seus primeiros filmes, uma série de doze estudos denominados simplesmente de *Studies*, na sequência dos anos de 1928 a 1932, entre os quais o Nº 5 (Fig. 17) teria os seus direitos de distribuição adquiridos pela Universal Pictures nos Estados Unidos, o que levaria Fischinger a firmar um contrato alguns anos depois para realização de alguns de seus filmes com a Paramount; todavia este seria quebrado logo no ano seguinte, diante de divergências de produção entre o artista e o estúdio.

Figura 17 – Oskar Fischinger, *Studie Nº V*, 1931



Fonte: FISCHINGER, 1931

A grande maioria das tentativas de filmagem de Fischinger na América nos anos que se seguiram foram difíceis, e frustrado ele se inclinaria para a pintura à óleo como uma saída criativa. Contudo, antes de deixar a Alemanha, a dupla Ruttmann e

Fischinger trabalharia em um dos filmes mais influentes do Impressionismo Francês, trata-se de *Berlim – Sinfonia de uma Metrópole* (1927), na realidade uma produção comercial bem-sucedida, voltada para a experimentação da continuidade plástica e rítmica das imagens. Esta obra desencadearia uma leva de inspiração para a realização em massa de inúmeras outras “sinfonias urbanas” espalhadas pelo mundo, cada qual com uma demonstração ideológica distinta, que ia desde a convicção revolucionária de *Um Homem com a Câmera* (1929), do soviético Dziga Vertov, que buscava um “deciframento comunista do mundo em nome da revolução dos soviets” (AUMONT, 2012, p. 19) até as aspirações capitalistas-propagandísticas de um *São Paulo – Sinfonia da Metrópole* (1929), dirigido por Rodolfo Rex Lustig e Adalberto Kemeny, bradando um “crescer a qualquer custo para superar o estigma do subdesenvolvimento” (CALIL, 2002, p. 9).

Também na Alemanha outra dupla trabalhava (experimentava) de forma semelhante, Viking Eggeling e Hans Richter. Durante três anos, trabalharam em pinturas de arabescos, as quais envolviam uma série de figuras em sequência, algo como um *storyboard* abstrato. A UFA¹⁷, a principal companhia cinematográfica da Alemanha à época financiou seus primeiros experimentos que consistiam em animar algumas de suas pinturas correlatas ao abstracionismo pictórico, segundo Renan (1970) umas possuíam mais de trinta pés de comprimento, experimento este culminado em fracasso.

Em seguida, Richter enveredaria na tentativa de animar cenários geométricos multicoloridos, que resultaria em dois filmes *Rhythmus 23* (1923) e *Rhythmus 25* (1925), e um terceiro intitulado *Film Study* (1926) que consistia em transformar formas abstratas em representações de objetos.

No caso do cinema de Richter, calculadas variações em torno da figura retangular (retângulos brancos em tela preta ou vice-versa) constituem a matéria para um estudo da relação superfície/profundidade: a redução do cinema e seus elementos mais puros – o branco e o preto – é vista como o caminho certo para a análise do filme como objeto em si mesmo, como algo dotado de qualidades próprias, como a luz projetada numa superfície e mais nada. (XAVIER, 2008, p. 105).

¹⁷ Universum Film Aktien Gesellschaft, também mencionada como Universum Film AG, foi uma das mais relevantes empresas do setor cinematográfico mundial e concorrente direta das empresas hollywoodianas entre 1917 e 1945.

Enquanto Eggeling se manteve persistente ao trabalho com os arabescos, que acabaram provindo três obras seminais para o experimentalismo cinematográfico futuro, *Symphonie Diagonale*, de 1921 (Fig. 18), *Parallèle* e *Horizontale*, ambas de 1924. A primeira exibição pública das obras de Eggeling ocorreu em maio de 1925, dezesseis dias antes de seu falecimento, conforme coloca Renan (1970).

Figura 18 – Viking Eggeling, *Symphonie Diagonale*, 1921



Fonte: EGGELING, 1921

No entanto, se nos Estados Unidos o momento não era favorável em virtude da Grande Depressão, na Europa, apesar do panorama cômodo diante de uma economia mais estabilizada, testemunha-se a consolidação do poder do Partido Nacional Socialista Alemão em 1933, tencionando as expectativas de um novo intento bélico e ocasionando o fechamento de muitos estúdios e distribuidoras cinematográficas como também ateliês e galerias destinadas a arte abstrata sob a arguição de “arte degenerada”. O que provocara uma intensa migração de artistas das mais diversas áreas para a América que portentosamente os acolhera, mesmo com dificuldades visíveis. Já em outras partes do mundo, mentes criativas e ousadas se utilizavam do meio cinematográfico para experimentações variadas – na busca de uma nova margem através do Cócito –, fugindo do convencional visual da imagem em movimento difundido pelo cinema narrativo comercial da época, utilizando a Primeira Vanguarda como uma âncora para a inspiração e como uma vela para a inovação.

Da Grã-Bretanha, mais precisamente da Escócia, o jovem Norman McLaren, não tendo acesso a uma câmera para filmar suas ideias, faz ranhuras sob a emulsão da película. Mas seus filmes são fortemente influenciados pelo Construtivismo Soviético, em que em seu primeiro feito, *Seven Till Five* (1933), faz uma intercalação de instantes relativos a um dia de trabalho na Escola de Arte de Glasgow em que estudara traz nitidamente uma organização de momentos mensurados, gerando uma duração perceptiva da passagem de um dia inteiro, ou seja, claramente a função da montagem rítmica desenvolvida por Sergei Eisenstein. Todavia, foi com *Camera Makes Woopee* (1935) que surge uma visão mais elaborada do que fizera antes, na qual, utilizando-se de uma câmera Cine-Kodak, executa sequências de disparos sobre movimentações quadro-a-quadro, incluindo superposições, de uma bola em atividade, explorando as sensações estéticas do efeito *pixilation*¹⁸. Esses dois filmes ganhariam prêmios no Festival Escocês de Filmes Amadores.

Pintar e desenhar sobre os fotogramas foi o próximo passo após ter assistido filmes de Fischinger. Nesse momento, lhe pulsa uma veia abstrata, um impulso para sua fase áurea, e ele realiza *Colour Cocktail* (1935), mas sem perder a intervenção propiciada pela montagem, dessa vez conferindo importância aos intervalos entre os fotogramas, um pensamento evidentemente vertoviano.

O termo “intervalo” designa em Vertov aquilo que separa dois fragmentos de um mesmo filme; de um ponto de vista puramente técnico, vem, portanto, no lugar do *raccord*, e, em um sentido, a oposição dessas duas noções – *raccord* e intervalo – designa bem a diferença entre um cinema da continuidade dramática a ser estabelecida e restabelecida e um cinema da descontinuidade visual, no qual cada momento do filme deve transmitir uma parte da mensagem total e de sua verdade. (AUMONT, 2012, p. 21).

Entendemos que McLaren busca essa diferença proporcionada pelo “intervalo”, obviamente não para simplesmente obter uma sucessão de planos, mas para saltar por entre os “interstícios invisíveis” das mensagens propostas pela imagem. Esclarecendo mais propriamente, Aumont cita na sequência o próprio McLaren comentando o processo, que no fim das contas trata-se de uma animação.

¹⁸ Técnica de animação *stop motion* na qual atores são utilizados e captados quadro a quadro (fotos), criando uma sequência animada.

A animação não é a arte dos desenhos que se mexem, mas a arte dos movimentos que são desenhados. O que acontece **entre cada imagem** é bem mais importante do que aquilo que existe sobre cada imagem. A animação é, portanto, a arte de manipular os interstícios invisíveis que se encontram **entre as imagens**. Os interstícios são os ossos, a carne e o sangue do filme, o que há sobre cada imagem são apenas as roupas. (McLAREN apud AUMONT, 2012, p. 21). [grifo nosso].

São ações que afetam o tempo, a “alma” e o “corpo” do filme, uma relação de forças para produção de uma percepção, ou ao menos para atestar sua “visibilidade”: o “*entre-imagens*” – “o entretempo da imagem fixa e da imagem-movimento” (BELLOUR, 1997, p. 12). Contudo, nem todos os teóricos do cinema inter-relacionavam os pensamentos de Vertov e McLaren para uma construção perceptiva, geradora de relações abstratas se comparado ao inimigo teórico/ideológico de Vertov, o cinema narrativo. Enunciação essa proferida (em tese) por McLaren em seus diversos experimentos. Este é o caso de Noël Burch, que não compreendera, por pré-conceito¹⁹ ou não, a obra de McLaren.

Com exceção, em princípio, do cinema de animação. O caso de McLaren é bem significativo: nos filmes de sua “grande” fase, o famoso canadense escolheu deliberadamente uma técnica (desenho direto na película) que trazia para a imagem um elemento aleatório, incontrolável, que se consideraria normalmente um “defeito técnico”. Era, a instabilidade dos signos da época. [...] A intervenção de McLaren, pelo menos, funciona como um colorido uniforme, porém não desagradável em pequenas doses, enquanto que o cinema desses realizadores americanos, maus aprendizes do acaso, raramente os defeitos se tornam em componentes estéticos. (BURCH, 1992, p. 147).

Ao final de sua colocação, Burch se refere aos cineastas e suas estéticas que surgiram a partir da Segunda Vanguarda, já nos Estados Unidos, um ponto em que ainda iremos adentrar neste estudo, e assim retomaremos esta posição controversa do teórico.

“Para um experimentador rigoroso, os instrumentos utilizados para experimentar também são submetidos à experimentação”. (ARGAN, 1992, p. 446). É seguindo essa lógica de Giulio Carlo Argan, que entendemos mais um procedimento experimental de McLaren. Pois bem sabemos que o som óptico é uma tecnologia genuinamente

¹⁹ Utilizamos o termo “pré-conceito” em vez de “preconceito” por entender que o teórico não possuísse informações suficientes sobre a matéria em questão, tecendo uma primeira impressão sobre a obra e não por um profundo conhecimento arraigado, assim como há uma diferença entre uma sinédoque e uma generalização.

cinematográfica, desenvolvido pela empresa Fox Film Corporation em Hollywood, consistindo em uma impressão do som do filme na própria película de fotogramas, de modo a permitir que ele possa ser “fotografado” e lido por meio da projeção, ou seja, uma interpretação do som em termos de densidade e variação luminosa, conhecido à época do advento sonoro no cinema como Movietone Sound System: a evolução do rudimentar processo de gravação do som fílmico em discos. Desta forma, em *Allegro* (1939), McLaren insere a suposta trilha sonora do filme diretamente sobre a película, proporcionando-nos visualizar, literalmente, o som.

Segundo Renan (1970), McLaren se acha dentro da tradição do artista fílmico personalista. O que podemos entender não como uma conotação pejorativa ao egoísmo, mas sim por seu individualismo. Ainda na Grã-Bretanha, McLaren é contratado para trabalhar na Unidade de Filmes da General Post Office, órgão ligado ao Ministério da Informação inglês para produzir documentários e propagandas para o Império, dirigido pelo famoso documentarista John Grierson. Mas, de acordo com Aumont (2012), não era o tipo de filme que lhe conferia prazer ao realizar. No entanto, lá conhece um neozelandês chamado Len Lye, que também realizava produções pictóricas sobre a película, surgindo então uma influência mútua.

Aceitando uma bolsa da Fundação Solomon Guggenheim, McLaren segue para os Estados Unidos em 1939, se retirando do foco da guerra. Lá, utilizaria como “objetos temáticos” pontos, espirais, estrelas, listras e mais alguns desenhos desenvolvidos sobre os fotogramas e sincronizados com música para uma série de quatro filmes intitulados *Boogie-Doodle* (1940). Grierson, a esta altura já estava chefiando o National Film Board, no Canadá, e que em 1941 contrata uma série de jovens cineastas, dentre eles Norman McLaren, o qual receberia o regalo de total liberdade para realizar o filme que pretendesse.

Roubando películas dos estúdios profissionais para “riscar” formas dinâmicas sobre a superfície do filme durante a juventude na Austrália, Len Lye, conforme coloca Renan (1970), antes mesmo de McLaren, já teria sido o primeiro homem a desenhar todo o filme diretamente sobre a película: *Tusalava* (1928). Inúmeras outras experiências com superfícies de fotogramas pintadas renderam-lhe um emprego na G. P. O. Film Unit na Grã-Bretanha, mas diferentemente do amigo escocês em meio a

documentários e propagandas para anunciantes governamentais e particulares, Lye continua a experimentar: *Colour Box*, de 1935 (Fig. 19), seria um dos mais importantes filmes produzidos pelo neozelandês neste período.

Figura 19 – Len Lye, *Colour Box*, 1935



Fonte: LYE, 1935

Cada filme de Lye empregava muita dinâmica combinada com materiais animados e cores brilhantes. *Kaleidoscope* (1936), *The Birth of the Robot* (1936), *Rainbow Dance* (1936), *Trade Tattoo* (1937), *Swinging the Lambeth Walk* (1939) e *Musical Poster* (1940) estariam para serem superados em termos de emprego de técnicas inovadoras.

Com vários documentários realizados sobre o esforço de guerra na Grã-Bretanha e findado o intento bélico, Lye segue um fluxo cambiante dos artistas europeus para os Estados Unidos, onde um novo espírito de mudança estava no ar e em certo ponto uma emancipação em relação a uma certa dívida para com a Europa. “A Escola de Nova York – Jackson Pollock, Willem de Kooning, Barnett Newman – inventa uma abstração, que deve muito pouco aos primeiros exemplos europeus”. (MILLET, 2007, p. 20). Em suma, ares de uma contemporaneidade.

Todavia, não se pode negar que durante todo o período entre guerras, da Primeira Vanguarda até a queda do nazismo, homens proclamaram a dissolução do modo narrativo cinematográfico com suas experiências, eliminaram o fator dramaticidade e suprimiram os resquícios da mimese (uma tendência de toda a arte

naquele momento), tomando como única verdade a dinâmica da luz e seus efeitos, geometrizando e ritmando sobre os fotogramas – pequenas/grandes telas.

Neste caso, perde o sentido o uso de expressões como decupagem, uma vez que a montagem de linhas, figuras geométricas ou jogos de luz e sombras, não se produz através da filmagem de “cenas” divididas em planos, mas através da filmagem “quadro a quadro”, onde cada fotografia corresponde ao registro de uma imagem pictórica e abstrata. (XAVIER, 2008, p. 105).

Uma vez imerso nesta estética, o espectador vira alvo de estímulos que estão aquém da “representação”, do seu espaço convencional que é reafirmado pelo código perspectivista renascentista incrustado na ilusão do movimento mimético da cinematografia “narrativa-representativa-industrial”, mas que o cineasta propositor de um experimento de cunho mais abstrato busca aniquilar em troca de fruições sensoriais. É o que inúmeros teóricos definirão como “cinema absoluto”, carregado de plasticidade, mas também aberto a tantas conjunções quantas forem necessárias, sem impedimentos. “Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição, a obra revive dentro de uma perspectiva original”. (ECO, 2003, p. 40).

Compactuando neste presente estudo com o termo “Obra Aberta” edificado por Umberto Eco ao que se refere à “condição de toda fruição estética, e de toda forma fruível como dotada de valor estético” (ECO, 2003, p. 89). Tais ‘obras abertas’ caracterizam-se por um convite de participação ao espectador para geratriz da obra, um convênio, um enlace de cooperação mútua, uma via de mão dupla. Obras estas que testemunhamos desde a Primeira Vanguarda, que rompiam com um contrato de leitura balizado na impressão de realidade e que permitiam ao espectador acepções sempre variáveis, tais como nos filmes abstratos que se seguiram e demais obras experimentais ulteriores. Portanto, via Eco (2003) entendemos que:

As poéticas contemporâneas, ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, frequentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma sequência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma “ambiguidade” de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes. (p. 93).

Desta forma, a partir da influência proferida pela Primeira Vanguarda, vemos artistas e seus respectivos espectadores em comunhão perceptiva que culminaria em resultados plurívocos. O fomento de uma ampla liberdade de criação e de uma excitação do espectador ante a faceta libertária da obra, uma adjunção sem normas pré-estabelecidas ou direcionamentos estipulados, sem determinações por nexos causais ou tentações homogêneas, desvelando uma colaboração rica em descobertas ao sabor da imprevisibilidade.

Então podemos considerar este momento como um ponto de partida para o artista, fundado na experimentação e no exercício, cercado por dúvidas, hesitações e incertezas, necessitando de uma decisão de coragem para zarpar de uma margem cômoda, enfrentar o fluxo torrencial de uma época e aportar em uma trajetória de amplas possibilidades, de atos de criação conforme Deleuze (1999), enfim, uma nova *Passagem das Artes*.

Todavia, como ligar todas essas experimentações, obras e autores (ao se tratar de cinema) de forma integrada, em um mesmo *corpus*? Pois bem, institucionalizou-se no âmago da história da arte cinematográfica uma terminologia sintética, uma palavra de sentido genérico, possuidora de uma carga dupla de conotação: por um lado, como um instável empirismo e repleto de aleatoriedade de imagens desordenadas; e por outro, como um aperfeiçoamento, um avanço ou uma renovação do cinema e de sua linguagem: Cinema Experimental.

4.1. Experimental?

Comumente testemunhamos os “teóricos” da arte cinematográfica apontar dois caminhos antagônicos para o cinema: o clássico e o experimental; ou ainda os subdividindo entre: ficção, documentário e experimental. O que nos faz constatar que o cinema dito “clássico” divide-se entre uma história baseada na representação de uma realidade e uma outra história baseada na própria realidade, ao passo que todo o restante das possibilidades cinematográficas que não condizem com a visão do real ou de sua representação seria experimental. Todavia, verificamos que tais designações e suas

possíveis conotações são utilizadas sem muita preocupação conceitual, como também “cada teórico, quer queira, quer não, justifique ou não, instaure, por suas próprias referências, um corpus de fato” (NOGUEZ apud PARENTE, 2000, p. 89).

Contemporâneo do pós-guerra, um exemplo pertinente desta situação supracitada encontramos na teoria do húngaro Béla Balázs, que ao se propor estudar as formas de cinema, institui o filme de ficção, o cinejornal, o filme educacional e o documentário pessoal como pilares centrais rodeados por outras formas de cinema, consideradas como marginais. “Para Balázs, as regiões externas do cinema haviam sido colonizadas, por um lado pelo filme de vanguarda ou abstrato e, por outro, pelo documentário puro” (ANDREW, 2002, p. 85).

Como outro exemplo, podemos citar o *corpus* erguido pelo teórico francês Jean-François Lyotard, que classifica o cinema experimental como um “acinema” em contraponto a um cinema reprodutor dos movimentos inerentes à realidade. “...o acinema se situaria nos pólos do cinema tomado como grafia dos movimentos: a imobilização e a mobilização extremas” (LYOTARD, 2005, p. 227).

Gilles Deleuze ao tentar expor as distinções entre o Cinema Experimental e “o outro cinema” (expressão que nos faz entender algo como todo o resto do cinema, com exceção do experimental) torna-se ambíguo: “A diferença entre o cinema experimental e o outro cinema é que o primeiro experimenta, enquanto o outro encontra, em virtude de outra necessidade que a do procedimento fílmico”. (DELEUZE, 1990, p. 229-230)

Dessa forma, seguem-se infindáveis definições antagônicas, umas mais complexas, outras menos, umas compreensíveis, outras questionáveis: cinema comercial/cinema criativo; cinema industrial/cinema pessoal; cinema de narrativa/cinema da imagem; cinema de comunicação/cinema de poesia; cinema da significação/cinema do significante; cinema figurativo/cinema abstrato; cinema do sentido/cinema da forma; cinema mimético/cinema formalista etc. Mas, como bem coloca Parente (2000), “nenhuma dessas oposições se referem aos processos fílmicos que nos permitem ressaltar os tipos de imagens que caracterizam as escolas, os movimentos e as tendências do cinema, qualquer que seja ele.” (p. 87).

Cada autor possui um processo, uma feitura de imagem, uma ideologia, uma realidade de produção que não podem ser restringidas simplesmente em antagonismos extremos. Por detrás de uma questão terminológica, há sérias implicações históricas, econômicas e conceituais.

Especifiquemos o nosso questionamento para algumas distinções em particular. Por exemplo a dicotomia cinema industrial versus cinema pessoal (o qual podemos deduzir pela separação dos termos, como sendo um cinema de cunho independente). Este é um caso de aparentemente fácil resolução, pois a disjunção exercida aqui é supostamente entre o cinema realizado em estúdios cinematográficos (com ressaltos para o hollywoodiano) que visam acima de tudo o lucro sobre o produto de entretenimento criado a partir de suas exibições de alcance global para restituir o investimento, como também uma total intervenção artística do estúdio – entenda-se a figura dos produtores – junto ao conteúdo e a estética da obra – entendam-se tais requisitos alçados ao diretor da obra; e o cinema realizado sem intervenção de nenhum estúdio ou nenhuma grande produtora, que por sua vez requererá um menor investimento e um maior senso de criatividade para driblar as dificuldades monetárias e realizar um bom filme artístico com pouco dinheiro, ou até sem dinheiro algum – personalizando a autoria da obra. Todavia, realizar um filme comercial não o torna menos criativo, ao passo que a palavra ‘independente’ é complexa, por se tratar de vocábulo universal, que depende de seu contexto histórico e cultural, pois em um cinema realizado unicamente por leis de incentivo cultural, ou seja, verba pública, como é o caso do brasileiro, pode ser caracterizado como independente, mas a adjetivação ‘criativo’ é extremamente variável.

O termo “cinema independente” refere-se a uma prática cinemática que, de alguma maneira, apresenta-se como alternativa, ou oposição, ao cinema dominante ou **mainstream**. O termo em si abarca uma variedade de práticas cinematográficas, tanto comerciais quanto não comerciais, e se estende para além da produção, incluindo os sistemas de distribuição e exibição. (PEARSON; SIMPSON apud SUPPIA; PIEDADE; FERRARAZ, 2011, p. 235). [grifo do autor].

Mas, o Cinema Experimental é incluído em um desígnio que envolve outros modos cinematográficos, visto que o cinema ficcional e o documental (este principalmente!) também podem ser realizados de forma pessoal. Em suma, diante do

exposto ainda não se especifica o que é o Cinema Experimental. A dualidade mencionada rapidamente engloba outra distinção exposta e que aqui se desfaz: cinema industrial/cinema criativo. Os termos agora se auto anulam, um não se contrapõe necessariamente ao outro, o orçamento e o criativo podem caminhar tranquilamente juntos, apesar de sabermos que o filme experimental é geralmente realizado com baixos ou médios orçamentos.

Cinema de narrativa/cinema de imagem. Ora, o filme experimental possui uma imagem, mas o filme narrativo também. Normalmente há uma consubstancialidade entre narração e as imagens (PARENTE, 2000). No entanto, podemos compreender a dualidade partindo do pressuposto da concepção semiológica de narração, que por sua vez reduz tanto a imagem quanto a narração a enunciados, como signos. Contudo, diante da distinção colocada entendemos que o ‘cinema de imagem’ a que se refere equivaleria ao ‘não-narrativo’ para que enfim possa haver de fato uma oposição ao ‘cinema de narrativa’. Só que, vale lembrar que a narrativa cinematográfica para a semiologia corresponderia a um sistema de representação, um devir único do mundo, ou seja, para fins da dualidade aqui exposta o ‘não-narrativo’ se aproximaria então de uma ‘não-representação’, e neste aspecto a ‘não-representação’ já não seria abordada pela semiologia, isto é, o ‘não-narrativo’.

Contudo, interessante, Parente (2013) nos mostra, a partir de Deleuze e Blanchot²⁰, que a imagem condiciona a narrativa e não o contrário, pois a oposição não está verdadeiramente entre a imagem e a narrativa, mas em duas concepções contrárias da imagem e da narrativa, uma delas segue pelo viés semiológico, ou seja, tanto a imagem quanto a narrativa são sistemas de representação, enquanto a outra demonstra que a imagem e/ou a narrativa são acontecimentos (p. 249-250). Esta última define que a narrativa não é um enunciado como pensado semiologicamente, mas sim uma função que projeta o que é narrado (por personagens e suas ações), em suma, um enunciável, o acontecimento, o sentido, cabendo ao destinatário a materialização dos enunciados pelas imagens. De toda forma, o ‘não-representativo’ é excluído, o ‘não-narrativo’ não é contemplado.

²⁰ Maurice Blanchot, escritor, teórico e filósofo francês.

Tampouco uma nova distinção derivada da anterior, algo como narrativa linear em oposição a narrativa não-linear é cabível. Uma vez que, a partir do surgimento do cinema moderno após a Segunda Guerra Mundial, falar em não-linearidade é se deparar com uma vasta quantidade de movimentos e suas obras que desenvolvem um cinema certamente narrativo, porém não-linear, como: *O Ano Passado em Marienbad* (1961), de Alain Resnais; *Crônica de um Verão* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin; ou *8½* (1963), de Federico Fellini, só para citar alguns filmes de uma mesma época e de focos de realização muito próximos, mas de preceitos díspares. Em outras palavras, sendo linear ou não-linear continua narrativo e nada acrescenta a uma possível definição de um Cinema Experimental.

Verificamos outra indeterminação na dualidade cinema mimético/cinema formalista. Ora, a mimese pressupõe a imitação – à luz de Platão, assim sendo, somos lançados na realidade, ou melhor, na cópia da realidade. Então, o cinema como imitação de uma realidade inerentemente reproduz objetos, homens e acontecimentos, em suma, o cerne do cinema de ficção (sob a salvaguarda inclusive dos aspectos de fantasia), o que desagua no ‘narrativo’ e fatalmente na sua massificação cinematográfica via a indústria, pois de acordo com Aristóteles a mimese é uma inclinação natural da índole humana, o que favorece o comum prazer do espectador perante obras miméticas, uma percepção natural à imagem como impressão de realidade, isto é, a narratividade.

Por outro lado, temos a designação de um cinema que dá privilégio à forma; no entanto, a arte cinematográfica como um todo, seja uma produção hollywoodiana ou não, necessita de procedimentos formais específicos. Certamente, mais uma vez, o termo “formalista” aqui empregado refere-se ao cinema “absoluto”, que diante do seu pictorialismo singular particulariza uma forma de obra fílmica. Todavia, ele só constituirá uma parte do que vem a ser o Cinema Experimental, como veremos posteriormente.

A forma como negativa do conteúdo (da imitação realizada) é uma assertiva grave. Entendemos que a forma é um aspecto essencial na Arte. No teatro, procedimentos formais vão desencadear distinção entre o drama e a comédia. Na pintura, a paisagem, o retrato e o abstrato podem ser entendidos como formalismos, independentemente da maneira como a imagem é representada. Na arte renascentista

temos um aspecto formal predominante; em cada movimento de vanguarda aspectos formais distintos foram cultivados. No cinema não é diferente, pois o termo ‘forma’ é mais amplo do que pode parecer, principalmente se considerarmos os grupamentos formais, ou seja, o estabelecimento de relações de semelhança ou identidade entre diversas obras, o gênero. Uma obra cinematográfica precisa atender a uma série de requisitos (aspectos) para que se permita enquadrá-la em um padrão recorrente, dentre os quais os princípios estilísticos, os propósitos semânticos e os elementos cenográficos e iconográficos se caracterizam como aspectos formais indicativos de um gênero.

Afinal, a própria diferença narrativo/não-narrativo promove dubiedades, principalmente se considerarmos narrar como o ato de contar, relatar. Então, o não-narrativo seria o abstrato como nos filmes de Fischinger, Lye ou McLaren? Poderíamos considerar que sim, mas não somente ele. Pois, é pertinente lembrar do Construtivismo Soviético e da figura de Dziga Vertov, e todo o leque de influência por ele ministrado, no qual mesmo privilegiando o processo de configuração ou síntese, demonstrou que as imagens buscadas no real são matéria-prima para experimentações que nem sempre desembocam propriamente no ‘narrativo’, como também podem ser entendidas que também não terminam no abstrato.

O cinema “absoluto” como ficaram conhecidas as intervenções pictóricas sobre as películas constitui apenas uma tendência do Cinema Experimental, pois resume-se a apenas um único processo fílmico realizado e é por deveras personalizada, mas muito provavelmente seja uma singular exceção que mereça plenamente o qualitativo de não-narrativo, e que por sua vez novas trajetórias sofrerão influência com os cruzamentos dos rios e a busca de novas margens. Logo, pensar numa dualidade como cinema figurativo/cinema abstrato é destituir o filme experimental de toda e qualquer possibilidade de traço representativo, o que é perigoso, visto que as imagens coletadas no real também são matéria-prima para o experimental. O abstrato corresponde somente a uma parte, porém significativa, do *corpus* denominado Cinema Experimental.

Dominique Noguez explicita uma duplicidade da distinção narrativo/não-narrativo como desdobramento em outras oposições: cinema de comunicação/cinema de poesia; cinema do sentido/cinema da forma; cinema da significação/cinema do significante. É notório, portanto, uma aplicação basilar ao cinema da classificação das

funções da linguagem de Roman Jakobson, “poder-se-á definir o filme experimental como um filme em que a função poética se sobrepõe às outras, sobretudo à função ‘fática’ e à função ‘referencial’” (apud PARENTE, 2000, p. 91). A questão é extremamente atraente.

Porém, seria necessário que Noguez engendrasse como falar de linguagem cinematográfica via o esquema do ato de comunicação (contexto, emissor, mensagem, receptor, contato e código) de Jakobson²¹ em relação ao Cinema Experimental em particular, mas isso não acontece, pois supõe que esse cinema seria um bloco uníssono, e esta é a nossa maior indagação; todavia, por enquanto prossigamos.

“É experimental todo filme em que as preocupações formais estão no comando” (idem, ibidem, p. 92). Entendemos que “preocupação formal” para Noguez é a aparência estrutural da obra, o que independe do sentido comunicado, por conseguinte, o cinema narrativo seria aquele que privilegia como linha de frente a comunicação, por sua vez o sentido (PARENTE, Ibidem), quando para a semiologia este ato comunicativo corresponde à significação. Ora, na dualidade anteriormente exposta temos o cinema do significado que coaduna com o cinema da comunicação, mas oposto ao cinema do significante, no entanto, semiologicamente falando, significado e significante formam o signo linguístico, uma vez que ele é o responsável pela representação da ideia, por fim, a comunicação (verbal ou não).

Mas Agra (2014), em sua proposta teórica de definir o poético no cinema, também utiliza Jakobson e seu princípio da função poética. “Poesia para nós é uma instância abstrata que pode estar presente tanto num poema quanto num filme” (p. 19). Todavia, a intenção de Agra é identificar recursos poéticos em filmes estritamente narrativos e especificamente de ficção. Ou seja, o autor se utiliza de uma função da linguagem verbal para deliberar o expediente do poético em imagens (majoritariamente²²), isto é, uma linguagem não-verbal.

Agra não definirá o Cinema Experimental, não é esse seu objetivo, conforme já sabemos, na verdade somos levados a entender que o “experimental” seria um excesso

²¹ Linguista e teórico literário russo. Seu esquema do ato comunicacional pode atuar em conjunto, mas diante do processo comunicativo (no caso, o cinema) pode singularizar-se.

²² Agra (2014) em sua proposta teórica também se utiliza de elementos não-visuais (som, música e texto verbal) na definição do poético.

de desvio (uma profusão de incomuns) que leva o espectador a não procurar nas imagens um sentido poético, mas sim um sentido referencial, pelo seu condicionamento de realidade. Conquanto para nós isso não gera um problema, pois o foco de Agra é o cinema narrativo, mas sua proposta nos servirá para explicitar os mal-entendidos das dualidades expostas por Noguez. Vejamos.

Segundo Agra (2014), como princípio básico do poético, a forma significa. Posto que, é necessário que o nível fílmico (recursos estruturais do filme) se una com o nível semântico (o significado das imagens) para que a forma venha a significar, ou seja, o poético opere. Também, para Agra, ao se tratar de cinema narrativo, absurdo é sinônimo de *nonsense*, que por sua vez é o estranhamento em excesso. Em suma, entendemos que a maciça quantidade de imagens estranhas (não legíveis semanticamente) se sobrepõem à narrativa (p. 181 et. seq.). Desta forma, frente às dualidades expostas por Noguez, o vemos equiparar de um lado os cinemas narrativo, de comunicação, de sentido e de significação e do lado oposto os cinemas não-narrativo, de poesia, de forma e de significante. Pois bem, o estudo de Agra é feliz porque a condição ampla que remete à poesia torna-se aplicável em outros campos das artes, ou seja, a poesia age como um elemento que perpassa outras artes, um componente constitutivo *Nas Passagens das Artes*, o qual, no cinema, é um meio de significação, narrativa e dotada de forma e sentido, e por sua vez de comunicação, e a partir disso também consideramos o cinema do significante.

Por fim, mas não menos importante, temos Silva (2014), à luz de Eco (2003), que com um entendimento passível, opõe o Cinema Experimental a um cinema dito tradicional, a partir do escopo do espectador, no qual o mesmo é conduzido neste “filme tradicional” (cinema narrativo/industrial) corporalmente e sensorialmente. “No que se refere ao funcionamento do texto fílmico tradicional, o espectador é induzido a sentir-se sujeito de uma enunciação sem ser consciente de sua predeterminação” (p.22). Neste caso, o enunciador conduz o espectador a reagir conforme sua intenção, a imposição de um contrato unilateral de participação, um refém perceptivo, diferentemente da fruição proporcionada pelos filmes experimentais. Prática esta já condenada pelo cineasta, oriundo da vanguarda surrealista, Luis Buñuel:

Em nenhuma das artes tradicionais há, como no cinema, tamanha desproporção entre possibilidade e realização. Por atuar de maneira direta sobre o espectador mostrando-lhe seres e coisas concretos, por isolá-lo, graças ao silêncio, à escuridão, do que se poderia chamar seu habitat psíquico, o cinema é capaz de arrebatá-lo como nenhuma outra modalidade da expressão humana. Como nenhuma outra, todavia, é capaz de embrutecê-lo. Desgraçadamente, a grande maioria da produção cinematográfica atual parece não ter outra missão: as telas se comprazem no vazio moral e intelectual onde prospera o cinema, que se limita a imitar o romance ou o teatro com a diferença de que seus meios são menos ricos para expressar psicologias; mostram incessantemente as mesmas histórias que o século dezenove fartou-se de contar e que ainda se repetem na ficção contemporânea. (BUÑUEL In: XAVIER, 1983, p. 334).

E completa Silva (2014), “no cinema experimental, ao contrário gera-se no filme uma gama de possibilidades de organização, que requer do espectador uma cooperação, decisiva na construção do sentido” (p. 25). Vê-se uma maior liberdade de interpretação por parte do espectador, que por sua vez colabora com o organismo semântico da obra. “O campo das escolhas não é mais sugerido, é real, e a obra é um campo de possibilidades” (ECO, 2003, p. 153).

Como bem vimos, a própria denominação ‘experimental’ é incerta, cercada de conotações de cunho econômico, estético, acadêmico, processual e até pejorativo. Todavia, mesmo se aproximando da condição do espectador perante o filme experimental e de um ponto de vista plástico como sendo não-normativo, Silva (2014) como nenhum outro autor aqui comentado consegue definir o Cinema Experimental em sua totalidade e de forma convincente.

No entanto, podemos destacar alguns pontos de pertinência deste percurso, sob o risco de nos tornarmos de sobremaneira ambíguos, tal qual a diferenciação de Deleuze anteriormente citada: o experimental não possui unidade (veremos que outras tendências se distinguem do cinema “absoluto”), portanto ele não é cartesiano; não é euclidiano; que age sobre o espectador de forma frutiva distinta de qualquer outro cinema; e que se situa fora do regime comercial cinematográfico, no qual sua difusão é bem específica, ou seja, à margem de um modelo de produção/difusão/fruição que aí sim plenamente identificamos como um sistema narrativo-representativo-industrial, ao qual inversamente proporcional o Cinema Experimental, repleto de vicissitudes, contiguamente o margeia.

Finalmente, saibamos discordar da divisão ternária entre ficção, documentário e experimental, uma comodidade classificatória. Visto que, a matéria-prima dos dois primeiros respectivamente, a cópia do real e o real (distinção básica, mas cabível de questionamento por um outro estudo, por um novo viés), são objetos do Cinema Experimental, ou seja, é preferível que a divisão seja na verdade entendida como binária possuindo o espectro do experimental a traspassando. Apenas uma “maneira de ser do outro cinema”, conforme coloca Parente (2000, p. 94). Contudo, um cinema munido de uma explosão de formas, estilos e condutos cinematográficos.

O sentido literal da palavra “experimental” denota uma ênfase de produção pautada na experiência, na acepção científica de uma descoberta de novas possibilidades. Para tanto, se faz necessário o impulso ideário por entre o fluxo histórico até a outra margem (aos moldes da nossa analogia introdutória), e uma vez a margem alcançada, deve-se lutar contra as intervenções naturais e antinaturais na busca de uma afirmação/trajetória experiencial, para o Cinema Experimental, sob a égide da margem, ser marginal.

4.2. Segunda Vanguarda e o *Underground*

Às portas da Segunda Guerra Mundial, o governo norte-americano tenta de diversas formas atenuar os efeitos da Grande Depressão iniciada em 1929. Já a Grã-Bretanha, que havia saído vitoriosa da Primeira Grande Guerra, temia um novo conflito beligerante na Europa. Em 1938, Adolf Hilter promete “*Peace for our time*” aos britânicos, famosa frase dos livros de história²³. Mas, apesar do compromisso firmado, a Alemanha invade a Polônia no ano seguinte, dois dias depois a Grã-Bretanha estava novamente em guerra com os germânicos. Como um efeito cascata, os Estados Unidos, alumbrado, passa a fabricar armas para vender aos ingleses. A produção industrial americana recupera-se drasticamente, as taxas de desemprego caem e o país volta a acelerar sua economia.

²³ Temendo a guerra, o Primeiro Ministro Britânico Neville Chamberlain encontra-se com o então Chanceler Alemão Adolf Hitler vislumbrando um acordo de não agressão.

Em dezembro de 1941, seguindo seu plano de expansão territorial, o Japão, pertencente ao bloco do Eixo (composto por Alemanha e Itália), fomenta um ataque aéreo heterodoxo²⁴ à base de Pearl Harbor da marinha americana no Havaí, destruindo-a completamente. No dia seguinte, o presidente norte-americano Franklin Roosevelt assina a entrada do país na guerra.

Concomitantemente, metaforicamente, outras armas passam a ser fabricadas. Para filmes de treinamento e registros de tropas em combate, as películas e as câmeras de 16mm tornam-se extremamente abundantes. O filme de 16mm era menos dispendioso do que o filme de 35mm utilizado na Primeira Vanguarda.

Com o advento da “nova prosperidade econômica” americana, aumentou a circulação de filmes no país. Renan (1970) relata a existência de programas de empréstimo de obras cinematográficas, principalmente da Primeira Vanguarda, para sessões diversas, pelos Museus de Arte Moderna de São Francisco e de Nova York nesta época (p. 42). Consequentemente, um público renovado para estes filmes surge e assim novos focos de inspiração para novos cineastas se dão, acalentados pela acessibilidade de uma bitola em largo comércio.

Ares de um ressurgimento do ímpeto criativo cinematográfico, tal qual o pertencente à Primeira Vanguarda, pairam na atmosfera da costa do pacífico norte-americano. Inicialmente, experiências ainda de feição abstrata como as de outrora podem ser identificadas, adotando como ponto de partida os trabalhos de Eggeling, Richter e Fischinger, mas edificadas sobre um novo conjunto de formas e técnicas que valorizariam ainda mais as características plásticas da imagem. Xavier (2008) frisa a existência de um artista mais preocupado com as propriedades físicas do objeto-cinema como um cineasta-artista plástico, o que se torna crivo com os trabalhos de Harry Smith, Jordan Belson e dos irmãos James e John Whitney.

Novas pontes para as *Passagens das Artes* são erguidas, e nelas teríamos relações entre pintura, cinema e música. Por exemplo, os Whitneys perceberam uma certa limitação existente entre as músicas americanas executadas convencionalmente à época e as reações imaginativas das plateias, ou seja, haviam associações de memória

²⁴ Ataque suicida dos kamikazes japoneses.

quase que instantâneas que impediam novas possibilidades frutivas do espectador. Sendo assim, desenvolveram um protótipo que poderia produzir música eletrônica diretamente sobre a trilha sonora da película em sincronia com as imagens. *Film Exercises* (1943) consistia em figuras recortadas em papel, uma impressora óptica modificada, pantógrafos e filtros de cor, gerando uma experiência sensorial auditiva e visual inigualável até então, algo que nos remeteria a um nível de recepção por deveras individual ao se tratar da condição do espectador. A experiência dos irmãos Whitney ainda geraria *Film Exercises II, III, IV e V*, todos no ano de 1944, sendo os últimos possuidores de um acabamento mais refinado.

1944 também foi o ano em que os Whitneys passaram a trabalhar separadamente. John desenvolvendo uma técnica peculiar de filmes “absolutos” sem animação, ou seja, filmar a superfície do óleo em deslocamento com luzes atravessando as partes que porventura ficariam vazadas, quando também utilizando figuras recortadas em papel e manuseadas sobre o mesmo plano. Enquanto James apresentara filmagens de materiais continuamente fluentes em séries de movimentos tremeluzentes.

Paralelamente, Harry Smith retomara o processo de pintar diretamente sobre a película, ao qual denominaria “estamparia abstrata” (RENAN, 1970, p. 102). Seus temas pictóricos estavam ligados quase sempre ao sexo, aos processos alquímicos, ao ocultismo ou aos modelos da arte indígena norte-americana (precisamente a da tribo Salish, a qual visitava invariavelmente para coletar imagens, sons e artefatos), mas que progressivamente ao longo de três décadas saíam das referências puramente abstratas para visões semi-realistas, do bidimensional para o tridimensional. Diferentemente dos irmãos Whitney, Smith utilizara qualquer música que parecesse apropriada para as suas animações. Suas obras são intituladas apenas por números, que vão de *Number 1* (1939) a *Number 15* (1966), e segundo Renan (ibidem), referências ao seu vício em heroína também podem ser encontradas ao longo de sua obra.

A partir das experiências frutivas das obras dos irmãos Whitney e das mostras dos filmes de Richter e Fischinger no Museu de Arte Moderna de São Francisco, o pintor formado pela Escola de Belas-Artes da Califórnia Jordan Belson inicia-se no cinema “absoluto”. Suas primeiras experiências utilizavam a sugestão de terceira dimensão a florais, que mais tarde abandonara pela ação contínua de objetos e

manipulação de luz como em *Mambo* (1952), *Caravan* (1952) e *Mandala* (1953), técnica última que lhe rendeu maior satisfação fazendo com que destruísse todos os negativos dos seus primeiros trabalhos.

No fim da década de 1950, um grandioso projeto liderado pelo compositor Henry Jacobs em parceria com o Morrison Planetarium da Academia de Ciências da Califórnia visava dar ambiência a concertos de música moderna, o *Vortex Concerts*. Como o planetário era à prova de som, dispondo de um total de quinhentos lugares circundados por alto-falantes e completamente imersos na escuridão, empregaram-se setenta projetores para provocar um verdadeiro espetáculo de fenômenos visuais sob a cúpula do mesmo enquanto um concerto musical eletrônico era executado, o que implicaria em uma movimentação de configurações visíveis sob a estipulação de uma duração definida para cada imagem em particular em consonância com a música, propondo uma leitura individualizada para cada espectador, em um tempo total de cinquenta minutos de duração. Jordan Belson tornou-se o Diretor Visual da Fundação de Pesquisa Audiovisual e por conseguinte diretor artístico do *Vortex Concerts*, exibindo alguns de seus filmes como também de James Whitney. Esse espetáculo também seria levado para o planetário de Bruxelas, na Bélgica, em 1958, e computaria ao seu fim com o total de sessenta e duas apresentações realizadas.

De acordo com Renan (ibidem), Belson declarou que seus filmes “não são para serem vistos, mas sim para serem experimentados, não como criações, mas como reconhecimentos” (p. 68). Com esta frase entendemos a aparência psicodélica de seus filmes, mas também isso se tornaria uma postura perfeccionista e radical do artista até o ponto de não permitir mais que seus filmes fossem exibidos pois não seria mais capaz de controlar o ambiente de projeção ou a qualidade de seu público.

A evolução do filme “absoluto” e seu entremeio (*Passagens*) com outras artes se dava efusivamente, até o momento em que:

[...] a negação do cinema narrativo lógico-causal e a recusa de uma montagem criadora do espaço-tempo contínuo convergem com certas estratégias de “disjunção” e descontinuidade próprias ao surrealismo. Mas, elas estão inseridas dentro de uma outra perspectiva. (XAVIER, 2008, p. 115).

Em um estilo de imagens cinematográficas que beiram o ritual, não como uma experiência religiosa, mas como um exercício consciente e controlado, algo que remete à arte clássica, mas transmutado em formas espectrais que se relacionam com o espaço universal, um trabalho culminante se ergue com Maya Deren.

Meshes of the Afternoon (1943) é um filme nitidamente inspirado no Surrealismo da Primeira Vanguarda (Fig. 20), porém torna-se diferente no que concerne a uma anormalidade psicológica entrecortada por uma coerência interna, ou seja, não desagua numa total evasão do senso racional e a prevalência do sonho pregado pela vanguarda surrealista, mas sim explora estruturas de consciência dentro do universo psicológico alterado, os laços entre o homem e o mundo não se desfazem completamente.

Figura 20 – Maya Deren, *Meshes of the Afternoon*, 1943



Fonte: DEREN, 1943

A dimensão criada por Deren é sugestiva do terror. Uma jovem abalada por uma série de pequenos incidentes; uma figura fantasmagórica com uma face de espelho desaparece em pleno caminho; uma chave indeterminada; uma faca sendo achada sobre a mesa; uma morte. O ambiente da casa parece ser embalado para frente e para trás a todo momento, a personagem é uma peça que é atirada para todos os lados. Deren nos mostra uma relação homem versus mundo (cosmos), somos convidados a mergulhar no subjetivismo sob a face junguiana do arquétipo, algo que tecnicamente nos lembraria a ideia do mito como em *O Sangue do Poeta* (1930), de Jean Cocteau, o que difere

estruturalmente do Surrealismo da Primeira Vanguarda e suas acepções da psicanálise freudiana.

Segundo Xavier (2008), Deren atacara de frente o Surrealismo da Primeira Vanguarda como um naturalismo que reivindicava a atitude científica frente à realidade, e cujo resultado era por deveras romântico ao constituir uma eliminação simultânea das funções da consciência e da inteligência (p. 115-116). Na sequência, Deren se muda para Nova York, onde realiza todo o restante de seus filmes, como *At Land* (1944) que trata de uma jovem, filha do mar, que se aventura pela “vida” e em seguida retorna às águas. E uma de suas obras mais influentes seria *A Study in Choreography for Camera* (1945), que consiste em uma apresentação de um bailarino que dança nos espaços e nos tempos criados pela câmera, em suma, um salto inicia-se em um bosque e termina em um quarto, um pulo começa na rua e acaba em uma galeria do Metropolitan Museum of Art, enfim, uma coreografia não necessariamente para a câmera, mas da câmera. Conforme explica Renan (1970), Deren criava um estilo que combinava psicodramas com danças, em que o controle cinematográfico era adicionado ao efeito poético (p. 47). Uma atitude que influenciaria certamente, como podemos conferir no trabalho de Shirley Clarke, que, após ver o filme de Deren, deixou de dançar para fazer filmes de dança, com destaque para *Dance in the Sun* (1953), *Bullfight* (1955) e *Bridges-Go-Round* (1959); neste último vemos uma coreografia superposta sobre as pontes de Nova York.

Podemos vislumbrar semelhanças entre a propositura de Deren e a concepção filosófica de Jean Epstein: “O cinema é, em primeiro lugar, mecanicamente, ou melhor, “maquinicamente”, um instrumento para produzir tempo. [...] O espaço não existe, é fruto de minha experiência, que é de essência temporal”. (AUMONT, 2012. p. 38-39). Pois, ela “toma o cinema como metáfora para a teoria da relatividade²⁵ e como instância de realização de um universo poético não realista” (XAVIER, 2008, p. 117). Contudo, Deren era totalmente contra os efeitos esteticistas do Impressionismo Francês da Primeira Vanguarda, visto que o cineasta não teria o direito de violar o registro fotográfico obtido com a câmera; a manipulação deveria ocorrer no nível da montagem perante os “dados reais” da imagem, não na edição dela tornando o fotograma impuro.

²⁵ Teoria publicada em 1905 pelo físico alemão Albert Einstein, em que os efeitos da gravitação são integrados, surgindo a noção de espaço-tempo curvo.

Portanto, entendemos o processo de Deren apoiado pelo ideário da montagem intelectual eisensteiniana: “A montagem é descrita antes de mais nada como uma atividade de ordem temporal, que tem lugar na “quarta dimensão”, a dimensão do tempo” (AUMONT, 2012, p. 23), e que combate diretamente os moldes da decupagem clássica desenvolvida nos filmes industriais à época:

O seu ataque à decupagem clássica é motivado pela obediência desta decupagem a uma concepção do tempo como fluxo linear e contínuo, o que é resolvido em sua proposta por um salto metafísico: a domesticação deste fluxo para afirmar a supremacia das formas atemporais. (XAVIER, 2008, p. 118).

Dando sequência ao seu estilo, Deren ainda faria diversos filmes, dentre os quais podemos destacar *Meditation on Violence* (1948), em que manipula com movimentos de câmera os movimentos de luta de um boxeador gerando uma dança em câmera lenta, e *The Very Eye of Night* (1959) em que transforma a filmagem de uma coreografia executada por bailarinos em pontos luminosos que deslizam suavemente pelo fotograma. E em meio aos seus filmes inacabados, tem-se a atuação de Marcel Duchamp na galeria surrealista Art of this Century, para uma obra que seria titulada de *The Witch's Cradle*. Mas, a trajetória de Deren seria interrompida em 1961, vítima de um derrame cerebral.

Concomitantemente a ida de Deren a Nova York, outros cineastas da costa oeste surgiam com filmes bastante pessoais, algo como confissões para uma câmera/confessionário: Kenneth Anger e Gregory Markopoulos.

Se autointitulado mágico e não cineasta, Anger já nos fornece o prognóstico de seus filmes. Não que sejam literalmente sobre magia, mas dotados de invocações mágicas, não é à toa que por diversas vezes eles rendem homenagens ao ocultista inglês Aleister Crowley²⁶. Ao passo em que esta magia também se trata do ato criador na arte cinematográfica, Anger ainda bebê já aparecia em diversos filmes hollywoodianos, e com apenas onze anos de idade já havia realizado quatro filmes, um deles tratando da temática do incesto. Mas o primeiro a ser exibido foi *Escape Episode* (1944), seguido

²⁶ Famoso mago, hedonista, fundador e profeta da doutrina Thelema, falecido em 1º de dezembro de 1947.

por *Drastic Demise* (1945), este último, de acordo com Renan (1970), apresentando “multidões sexualmente excitadas no dia da vitória sobre o Japão” (p. 61).

Todavia, sua primeira grande e polêmica obra foi rodada no ano seguinte, em um final de semana em que seus pais haviam viajado, *Fireworks* (1947). Com o negativo de 16mm dado pela marinha norte-americana e demais materiais furtados dos estúdios da Columbia Pictures, Anger interpreta um jovem que sonha estar sendo espancado e eviscerado por diversos marinheiros. O título faz referência ao clímax do filme em que o pênis de um dos marinheiros se transforma em um artefato de fogo de artifício aceso.

O experimentalismo de Anger fica claro, com inspiração da técnica orientada de montagem de Sergei Eisenstein, a partir das constituições das imagens e de seus personagens como rituais mágicos, tal como nos filmes que se seguiram. *Puce Moment* (1948), um fragmento de filme que mostra uma mulher vestindo-se com um traje e repleta de joias acompanhada de cachorros de caça, nitidamente um ritual de identidade não natural. E *The Love that Whirls* (1949), que foi confiscado (apenas a cópia colorida) pelos Laboratórios da Kodak, pois mostrava um sacrifício de uma pessoa nua (claramente ficcional).

Mas, a grande notoriedade de Anger veio com *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954), sendo remontado em 1966 (Fig. 21). Nele, temos um perdulário baile de máscaras, o qual lembra os rituais neopagãos de Crowley, repleto de personagens assumindo arquétipos mitológicos, até o momento em que a celebração se transforma em uma orgia embebida por “porções mágicas”, manifesta referência ao LSD²⁷, onde as personagens seguem trocando de personalidade, ao tempo em que a própria montagem do filme também se torna “embriagada” acelerando seus cortes e aumentando suas superposições.

O filme se tornou representativo da Segunda Vanguarda, principalmente por seu caráter simbólico e artisticamente relevante. Jonas Mekas, futuro “capitão” do movimento *Underground* já em 1967 na coluna Movie Journal que manteve no jornal independente de Nova York *Village Voice* enaltece Anger: “Kenneth Anger, especialista em ciências ocultas, personagem torturado e profético, vê e interpreta os sinais dos

²⁷ Sigla para a palavra alemã Lysergsäurediethylamid, significando Dietilamida do Ácido Lisérgico, uma das mais potentes substâncias alucinógenas conhecidas.

tempos, e sofre seus efeitos nas suas próprias ações” (In: MOURÃO, 2013, p. 109). E até Noël Burch, comumente pré-conceituoso com o Cinema Experimental elogia *Inauguration of the Pleasure Dome*:

A cerimônia desenvolve-se segundo uma simbologia rigorosa, apesar de perfeitamente obscura para o espectador leigo (princípio do tema oculto). Essa progressão inexorável de símbolos fornece uma trama na qual se introduzem luxuriantes extravagâncias de cor (pela maquiagem, cenários, figurinos e filtros de luz). Simultaneamente, uma acumulação gradual de sobre-impressões engenhosas transformam imagens perfeitamente legíveis em pura textura visual. Talvez esse método possa ser censurado por admitir cenas muito longas, mas, se há no filme momentos de tédio, esses serão “tédios celestes”, pelo menos para o olho visual. (BURCH, 1992, p. 195).

Em 1955, Anger parte para Cefalu, na Sicília, a fim de restaurar afrescos eróticos pintados por Aleister Crowley no seu reduto espiritual, e acabou fazendo um documentário para a televisão britânica sobre as pinturas arruinadas, mas foi expulso hostilmente pelos camponeses supersticiosos das redondezas, segundo Renan (1970).

Figura 21 – Kenneth Anger, *Inauguration of the Pleasure Dome*, 1954



Fonte: ANGER, 1954

Gregory Markopoulos pôs no centro de seu cinema a temática do amor entre pessoas do mesmo sexo, partindo do pressuposto da mitologia e literatura grega. Esse apreço pelo universo grego não é inconsciente ou muito menos por puro juízo de gosto, mas sim sua raiz. Filho de imigrantes gregos, o inglês foi a segunda língua a ser aprendida, já a “língua” cinematográfica foi porventura a terceira. Aos oito anos já

realizava filmes curtos em 8mm, inclusive uma versão de *A Christmas Carol* (1940), de Charles Dickens. Mas, foi ao abandonar a universidade e utilizar o restante do dinheiro reservado a sua educação em realizações de filmes que Markopoulos firmou uma estética pessoal.

Psyche (1948), baseado em uma novela inacabada de Pierre Louÿs²⁸, foi o início de uma trilogia sobre o amor. O enquadramento expressa dramaticidade, ao tempo em que é notória a preocupação com a cor, mas principalmente com a montagem, claramente influenciada pelo Construtivismo Soviético, que ao fim do filme são recapituladas rapidamente todas as cenas centrais da trama, como uma espécie de epílogo que reúne todos os estímulos emocionais desencadeados, algo parecido como a montagem rítmica de Eisenstein com suas revelações sutis em um agrupamento bem específico.

A trilogia é seguida por *Lysis* (1948), inspirado no diálogo de Platão sobre a amizade, o qual ocupa-se com o conceito de *phylia* (amizade, amor). Trata-se de um fragmento de memória, uma série de instantâneos contundentes e ordenados, com a característica primordial de estarem imóveis, todos com a mesma duração. Neste caso, o filme é apresentado tal como foi fotografado, sem qualquer intervenção de montagem. E por fim, o terceiro filme da trilogia é *Charmides* (1948), baseado no diálogo platônico sobre a temperança, realizado aos mesmos moldes do filme anterior. Todos rodados na bitola de 16mm.

Em seguida, Markopoulos experimenta a bitola de 35mm preto e branco em trabalhos como *The Dead Ones* (1948) e *Flowers of Asphalt* (1951). Contudo, a sua notoriedade se deu com *Swain* (1951), baseado na novela Fanshawe escrita por Nathaniel Hawthorne²⁹, uma obra de compreensão relativamente fácil, a qual apresenta o mundo de uma juventude mística, colorido, mas sombrio (Fig. 22). “À medida que o filme progride em cortes rápidos e rítmicos, é construído um período de desejo e desespero para dentro da insanidade” (RENAN, 1970, p. 94). O fotograma começa a se tornar uma ambição de Markopoulos, cada vez mais composto e pensado, dando prevalectimento a sua estrutura única numa montagem em detrimento do movimento

²⁸ Poeta e romancista belga, falecido em Paris em junho de 1925.

²⁹ Escritor norte-americano do século XIX, considerado um dos maiores contistas de todos os tempos.

completo em uma sequência, procedimento que será reutilizado por outros cineastas no movimento *Underground*, à revelia da tradição cinematográfica.

Dar privilégio a cada fotograma como fonte de uma configuração diferente das outras, é atacar o princípio, num determinado momento considerado científico, de que o espectador é incapaz de perceber, como unidades separadas, cada um dos fotogramas. (XAVIER, 2008, p. 106).

A tese defendida é que o cineasta, ao concentrar sua mensagem no fotograma, tornando cada 1/24 de segundo de um filme uma sequência, uma configuração nova, “uma série de hieróglifos a serem decifrados” (Idem, ibidem), uma vez que é possível enxergar cada fotograma, é possível dar-lhe estrutura e entendimentos particulares. Desta forma, Markopoulos inserirá no cinema a ideia do *single-frame* (fotograma individualizado). Suas associações aceleradas farão parte do denominado gênero do filme mito-poético, uma rotulação para a narrativa épico-mítica a partir da subjetivação visual do artista, colidindo o passado e o cósmico em epifanias laicas e em abstrações eróticas, perspectivas estas que farão com que o cinema de Anger também ali esteja inserido.

Figura 22 – Gregory Markopoulos, *Swain*, 1951



Fonte: MARKOPOULOS, 1951

“O princípio” a que Xavier (2008) se refere é a ilusão de continuidade como horizonte essencial para o cinema, formado com Edison e os irmãos Lumière ainda nos fins do século XIX, condição ímpar para a impressão de realidade dada ao espectador cinematográfico, ou seja, “o mundo” da tela e o mundo em perfeita sintonia. A

regressão desta continuidade nos arremessa nos experimentos de Marey e Muybridge, que aqui é revisitada, proporcionalmente inversa, por Markopoulos sob outras qualidades, elevando a propriedade física do suporte, em suma, o fotograma.

O pedaço de celuloide prevalece sobre a ideia de imagem representativa – não há aqui nenhuma ausência (objetos, mundo) que esteja sendo visada pela presença da imagem fornecida. Não somos remetidos a nada que não seja o objeto (filme) que se mostra. Ele é o discurso que fala apenas de si mesmo. Cada filme é uma auto definição. (Idem, p. 107).

Não sejamos tão extremistas tal qual Xavier, pois o mundo (objetos, personagens) de Markopoulos está lá, em cada fotograma do filme, sob a forma subjetiva que lhe é imposta. No entanto, sua colocação é coerente sob o ponto de vista do discurso fílmico subposto em relação ao fotograma em si no que concerne a experiência visual de uma plateia, o ruído causado em uma expectativa condicionada à similaridade do filme com o mundo (a realidade).

Tal ruído ofertado por Markopoulos ao público pode ser equiparado ao efeito de estranhamento ou de “desvio”, este último compreendemos sob a ótica de Agra (2014) na formulação de sua proposta teórica, especificamente ao comentar a divisão entre prosa e poesia integral de Jean Cohen: “O desvio, para ser poético, precisa ser esteticamente válido (o non-sense, por exemplo, é desvio, mas sendo apenas non-sense, não tem valor estético)” (p. 30). Todavia, discordamos da definição de non-sense, tal qual discutimos anteriormente.

Markopoulos ainda realizaria *Eldora* (1952), uma pequena peça sobre o despertar da sexualidade de uma jovem adolescente, e em 1954 partiria para terra de suas raízes ancestrais, a Grécia, para justamente realizar um filme sobre a migração forçada de gregos em 1921, a partir de uma novela de Elias Venezis³⁰, filme este intitulado *Serenity* preparado para receber uma narração simultânea em quatro línguas, no melhor estilo Markopoulos, ou seja, uma mescla de passado, presente e futuro. Contudo, os laboratórios financiadores do projeto o conservaram em seu poder, ao qual nunca mais o cineasta teve acesso.

³⁰ Pseudônimo de Elias Mellos, um dos principais romancistas gregos do século XX, falecido em 1973.

Outros cineastas compuseram esta Segunda Vanguarda, cada qual com suas experiências temáticas, estéticas e técnicas. Curtis Harrington, Sidney Peterson, Joseph Vogel, Ian Hugo, Robert Vickrey e destaques para: James Broughton com sua série de trabalhos satíricos, como *Mother's Day* (1948), em que adultos agem como crianças e *Loony Tom* (1951), em que há uma imitação das antigas comédias de Charles Chaplin; Willard Maas juntamente com sua esposa Marie Menken, que fizeram *Geography of the Body* (1943), com o emprego de lentes de aumento compradas em lojas de bijuterias para fazer planos detalhes terrificantes de diversas partes do corpo humano, Mas também realizaria *The Mechanics of Love* (1955) em parceria com Ben Moore, traduzindo-se com um repertório de símbolos freudianos para os vários momentos de um ato sexual; enquanto Menken faria um estudo dinâmico de luz e montagem fílmica, dando “vida” à esculturas de Isamu Noguchi³¹, intitulado *Visual Variations on Noguchi* (1945), sendo apenas um início profícuo de uma carreira promissora e bem pessoal.

Como também veremos o veterano Hans Richter, refugiado da Segunda Grande Guerra em Nova York, junto com outros amigos expatriados, decidira sair rapidamente das imagens abstratas do cinema “absoluto” e realizar um filme experimental com personagens, um longa-metragem colorido intitulado *Dreams that Money Can Buy* (1944), cujos roteiristas e atores não seriam ninguém mais que: Marcel Duchamp, Alexander Calder, Fernand Léger, Man Ray e Max Ernst. O filme se tornara uma peça da história da arte em virtude da participação de tantos artistas proeminentes. Richter ainda faria um segundo longa-metragem experimental nos mesmos moldes e com boa parte dos mesmos artistas, incluindo desta vez o poeta Jean Cocteau, *8 x 8* (1957).

Um outro caso de trabalho de veteranos nos Estados Unidos neste período é o de Len Lye, mas diferentemente de Richter, ele não abandonara os experimentos “absolutos”, assim realizara por conta própria os filmes *Colour Cry* (1952) e *Rhythm* (1953) e *Free Radicals* (1958). Segundo Renan (1970), logo em seguida Len Lye anunciara publicamente sua retirada do meio cinematográfico em virtude da falta de apoio, enveredando pela área da escultura cinética, no entanto, despendeu secretamente cinco anos produzindo mais um filme com desenhos sobre a película, *Particles in Space* (1966) (p. 41).

³¹ Artista e arquiteto paisagista americano de descendência japonesa, conhecido por suas séries de construções biomórficas auto iluminadas.

Os cineastas desta Segunda Vanguarda utilizavam mais comumente as bitolas de 8mm e 16mm, poucos conseguiam verba ou doação para 35mm, e financiavam eles próprios seus filmes. A cinegrafia era feita pelo próprio cineasta, como também a montagem, um exemplo nítido é o de Markopoulos que por vezes já filmava montando o seu filme (Fig. 23). O cineasta da Segunda Vanguarda opera com os instrumentos mais básicos e menos dispendiosos possíveis, pregos nas paredes e no teto para dependurar os negativos juntamente com lentes de aumento, fitas adesivas e lâminas de barbear formam um estúdio de montagem vantajoso. Contudo, geralmente os processamentos e as impressões ópticas teriam que ser feitas em laboratórios cinematográficos comerciais, que obviamente davam preferência aos filmes da indústria, o que acarretava em uma lenta espera dos cineastas profissionais para realização do processo completo.

Figura 23 – Gregory Markopoulos montando seu filme em casa



Fonte: Acervo do Artista, autoria desconhecida. Disponível no sítio REDCAT

Pode-se pensar que com aparatos tão modestos e escassez de verba, os filmes se tornariam precários; pelo contrário, houveram trabalhos que foram tão elogiados como os de Deren, Anger e Markopoulos que mesmo com erros técnicos por deveras sutis são competentíssimos no conjunto de sua obra, o que os tornam operosos de procedimentos de julgo. Todavia, deve-se levar em consideração o fator personalista das obras, o que comumente desemboca em um toque amadorístico (se comparados aos acabamentos dos padrões convencionais cinematográficos), mas proposital, dos filmes, situando-os acima de meros conceitos de finalização. Como bem expõe Renan (idem): “O que existe, na realidade, é uma falta de gosto por filmes que exibam acabamento em detrimento do significado, da arte, de qualquer sentido de vida” (p. 23). O mesmo se opera quanto ao

som (dos filmes que eram constituídos com som), pois somente em 1951 é que o Nagra³² apareceu e entrou no rol da acessibilidade econômica para filmes que buscassem banda sonora, em suma, uma espécie de fermento para a inspiração.

Parente (2000) denomina esta leva de filmes da Segunda Vanguarda de “cinema-subjetivo”, obviamente trata-se de um contexto bem genérico, ou de “segunda tendência”, frisando ser a “primeira tendência” a dos filmes “absolutos” ou “cinema abstrato”, que inclui também outros trabalhos de cineastas posteriores, ou seja, uma classificação anacrônica.

Em nossa opinião, todo o cinema experimental da segunda tendência oscila entre um monólogo interior que opera por figuras ébrias e imagens flutuantes – cujo tipo mais importante é a “imagem-sonho” – e o cinema abstrato que põe em evidência o jogo e o movimento dos corpos, formas, cores etc. Esse é um aspecto importante do cinema experimental e de suas alianças variáveis com o cinema dos “ismos”. (PARENTE, 2000, p. 104).

A “imagem-sonho” é uma concepção deleuzeana (1990) que consiste em uma imagem particular entre outras, que escapa à consciência do homem e que remete ao pensamento primitivo e aos mecanismos inconscientes do pensamento. É um procedimento fílmico (de filmagem ou de montagem) imanente à estética dos filmes da Primeira Vanguarda, tais como: fusões; superposições; anamorfoses; movimentos aberrantes de câmera; encadeamentos desconexos; paroxismos visuais; efeitos de distorção cenográfica etc. Que por sua vez, colaboram para inserir manifestações do sentimento e do pensamento nas personagens, como também sugerir ao espectador a ideia das mesmas manifestações. Deleuze (1990) exemplifica utilizando-se de filmes essencialmente hollywoodianos, mas que servem como aparato nocional para se entender a colocação anterior de Parente (2000).

Se o cinema americano apreendeu ao menos uma vez este estatuto da imagem-sonho, foi dentro das condições do burlesco de Buster Keaton, em virtude da sua afinidade natural como o surrealismo, ou antes com o dadaísmo. No sonho de *Sherlock Junior*, a imagem da cadeira desequilibrada no jardim dá lugar à cambalhota na rua, e depois ao precipício à beira do qual o herói se inclina, mas dentro da goela de um leão, e depois ao deserto e ao cactus sobre o qual ele se senta, depois ao monte que faz surgir uma ilha na

³² O primeiro gravador profissional portátil de som em fita magnética (Nagra I), desenvolvido pelo engenheiro polonês Stefan Kudelski.

qual ondas se arrebatam, e onde ele mergulha numa extensão agora coberta de neve, de onde sai para se ver, de novo, no jardim. Acontece que as imagens-sonho são disseminadas ao longo do filme, de modo a poderem ser reconstituídas em seu conjunto. Assim, em *Quando Fala o Coração*, de Hitchcock, o verdadeiro sonho não aparece na sequência fictícia de Dalí, mas está distribuído por elementos distantes: são os riscos de um garfo sobre a toalha, que se tornarão listras de um pijama, saltarão para as estrias de uma coberta branca, formarão o espaço dilatado de uma pia, passando por sua vez para um copo de leite aumentado, que, por sua vez, revela uma pista de neve marcada por traços paralelos de esqui. Série de imagens disseminadas que formam um grande circuito, do qual cada uma parece ser a virtualidade da outra que a atualiza, até que todas juntas encontrem a sensação oculta, que nunca deixou de ser atual no inconsciente do herói: o escorregador assassino. (DELEUZE, 1990, p. 74).

De todo modo, apesar dos exemplos a partir de filmes da indústria cinematográfica hollywoodiana que não são nosso foco de estudo, servem para duas confirmações, a primeira no que concerne à larga influência dos filmes da Primeira Vanguarda e seus fundamentos estéticos não só para o Cinema Experimental, mas com atribuições distintas, pois, enquanto no filme experimental da Segunda Vanguarda e posteriores se utilizam do alcance das “imagens-sonho” para o cômputo geral da obra dando-lhe *corpus*, o cinema industrial se utiliza do recurso para o estranhamento vocacional da “imagem-sonho” como quebra da linha narrativa coerente do “filme tradicional” (Silva, 2014), a operação do “desvio” (Agra, 2014); e a segunda é a afirmação dos moldes empregados por Maya Deren no seu experimentalismo, obviamente com a sua personalidade e totalmente em contraponto ao cinema supracitado exemplificado por Deleuze. Um modelo, à época, de independência cinematográfica e de insurgência às regras impostas pelo cinema norte-americano. “A primeira mulher a mostrar que os filmes de Hollywood são grandes em orçamento, mas pequenos em talento artístico” (LEVY, 1999, p. 349 apud SUPPIA; PIEDADE; FERRARAZ, 2011, p. 237).

Maya Deren proporcionou a ideologia para uma geração que vai além da Segunda Vanguarda, que vinha com declarações como esta que se segue:

Câmaras não fazem filmes; os cineastas é que os fazem. Aprimorem seus filmes não adicionando equipamentos e pessoal, mas pelo emprego do que vocês dispõem em toda a sua capacidade. A peça mais importante de seus equipamentos são vocês mesmos: o seu corpo móvel, sua mente imaginativa e sua liberdade para valer-se de ambos. (DEREN apud RENAN, 1970, p. 17).

Nos anos 1950, desenvolveu-se nos Estados Unidos um movimento crescente no sentido de uma liberdade pessoal. O crescente descontentamento com o meio societário americano leva alguns indivíduos a buscarem outros modos de vida, a liberdade e a cooperação mútua começam a ser frases proferidas aos quatro ventos. Esse ato libertário das antigas perspectivas reflete-se como uma rebordosa da pós-euforia do pós-guerra, a busca de uma satisfação pessoal para além do homem convencional. Um exemplo forte é a inconformidade passiva da geração beat³³. As drogas alucinógenas tornaram-se de uso generalizado como subterfúgio para a sensação de liberdade e expansão da consciência.

Em convergência a esta situação, vemos uma combinação estética, em tese, aleatória, em que cada artista se exprime em formas que lhe são pessoais, com imagens que, pelo contrário, pertencem a todos. “Nos quadros de Rauschenberg, a tinta escorre sobre fundos, onde se reconhecem fotografias da actualidade recortadas de jornais, painéis de sinalização ou de placas mineralógicas” (MILLET, 2007, p. 21). O gesto que retira as coisas aparentemente insignificantes, mas entranhadas, da realidade e as coloca no quadro como uma manipulação instintiva e inconcludente fornecidas pela mesma.

Como se vive na cidade e a cidade está cheia de imagens (a torrente de figuras e sons que a publicidade, o cinema, a televisão e os jornais derramam ininterruptamente sobre as pessoas), as imagens também acabam por ficar enredadas no quadro, sempre presas à matéria viscosa de que parecem impregnadas, e que lhes confere um sentido ambíguo, não se sabendo se são as coisas, lembranças ou fantasmas. (ARGAN, 1992, p. 575).

As experiências artísticas da *combine painting* (pintura combinada com objetos e fotografias) de Rauschenberg, as da *action painting* (pintura de ação) de Jackson Pollock e as do *happening* (acontecimento) de John Cage e Allan Kaprow se aliadas aos estudos científicos em profusão da época, deslanchadas pelas transformações causadas pela teoria da relatividade de Einstein suscitam uma noção de *continnum* do tempo em progressão constante, uma nova reorganização perceptiva e uma nova atitude diante do

³³ Termo usado para definir o movimento de um grupo norte-americano de escritores e poetas reconhecidos como Allen Ginsberg, William S. Burroughs e Jack Kerouac, quanto ao fenômeno cultural que eles inspiraram no final da década de 1950 e início da década de 1960, como a vida nômade e a fundação de comunidades, sendo o embrião do movimento hippie.

pensamento artístico, um preenchimento da lacuna entre a arte e a vida, um irrefreável fluxo histórico e um ambiente propício para as *Passagens das Artes*.

Neste universo, a relatividade é constituída pela infinita variabilidade da experiência, pela infinidade das mensurações e das perspectivas possíveis, mas a objetividade do todo reside na invariância das descrições simples formais (das equações diferenciais) que estabelecem exatamente a relatividade das mensurações empíricas. (ECO, 2003, p. 61).

Logo quando a Segunda Vanguarda ia se findando, inúmeros tipos de artistas diferentes começavam a usar o meio cinematográfico para se expressar. Atitudes solitárias, com equipamento improvisado, à medida que conseguiam mais equipamentos iam melhorando e os filmes se aprimorando. Esses, se juntam aos egressos ainda fortes e talentosos da Segunda Vanguarda, Anger, Markopoulos, Whitney, Smith, Menken e Belson.

Jonas Mekas e seu irmão Adolfas Mekas, imigrantes lituanos, chegam em 1949 aos Estados Unidos, após passarem quatro anos em “D. P. camps” (acampamentos de pessoas deslocadas)³⁴, eles terminaram a guerra trabalhando em campos de trabalhos forçados em Hamburgo, Alemanha. Acusação? Terem feito um jornal *underground* antinazista em seu país.

Os primeiros anos na América foi em uma comunidade lituana no bairro de Williamsburg, Brooklyn. A efervescência cultural do país e mais precisamente da cidade, Nova York, lhes fazem aproximar da cena artística vigente. A literatura *beat* expunha seus melhores sinais e focos artísticos surgiam espontaneamente. “Uma semana depois de chegar à América, pegamos dinheiro emprestado e compramos uma Bolex” é o que diz a cartela inicial do filme *Lost, Lost, Lost* (1976) de Jonas Mekas. Renan (1970) relata que os primeiros trabalhos dos irmãos foram dois documentários sobre o bairro do Brooklyn denominados respectivamente de *Grand Street* e *Silent Journey* (p. 96), mas de acordo com Mourão (2013) eles nunca foram finalizados até as imagens serem retomadas em três outros trabalhos posteriores de Mekas, já no formato

³⁴ Instalações temporárias para refugiados da Europa Oriental e para ex-prisioneiros dos campos de concentração nazistas, criados pelas Forças Aliadas ao término da Segunda Guerra Mundial.

de seus filmes-diários: *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972); *Lost, Lost, Lost*; e *Williamsburg Brooklyn* (2002) (p. 12).

Mas a escrita está na veia de Mekas, pelas palavras ele se torna um visionário selvagem, diferentemente como em seus filmes. Seu reconhecimento se dará a priori justamente por seu ativismo em prol do cinema de vanguarda norte-americano, disto surgem a revista *Film Culture* em janeiro de 1955 – na qual ele seria o editor-chefe –, com o subtítulo “America’s Independent Motion Picture Magazine”, literalmente inspirada na revista francesa especializada em cinema *Cahiers du Cinéma*. A *Film Culture* enfatiza a produção experimental, sempre alertando para as realizações existentes nas duas costas do país. No entanto, somente em 1959, a partir da repercussão em torno dos longa-metragens *Shadows*, de John Cassavetes e *Pull My Daisy*, de Robert Frank e Alfred Leslie, ambos daquele mesmo ano, é que a revista irá se transformar em uma espécie de voz da vanguarda.

Em 1961, a *Film Culture* publicaria a Primeira Declaração do Novo Cinema Americano³⁵, um manifesto que continha os princípios de diversos jovens cineastas independentes era exposto, clamando por um cinema com produções de baixo orçamento, alheio à indústria cinematográfica, a Hollywood. O *New American Cinema Group*, também conhecido como *American New Wave*, seria apenas uma nomenclatura inicial, pois os envolvidos acreditaram à época que a denominação se assemelhava a algo próximo a “Nouvelle Vague” americana, o que terminantemente os desagradava, como podemos conferir nas palavras de Mekas, na sua coluna *Movie Journal* publicada a 12 de janeiro de 1961: “A Nouvelle Vague francesa não é assim tão nova – e nem tão diferente do cinema comercial francês, nem de nenhum outro cinema. Se são assim tão convencionais aos 20, imagine como serão aos 40!” (In: MOURÃO, 2013, p. 63).

Assim, Mekas reivindicara a atenção para essa nova leva da produção experimental norte-americana sob a preferível alcunha de ‘geração’ e não necessariamente de ‘movimento’, pois era sábia da importância e da influência das realizações dos anos 1940 e 1950, então uma outra designação deveria trazer consigo a mesma conotação e ao mesmo tempo salvaguardar um momento ímpar de criação cinematográfica de qualquer apropriação indevida por um projeto particular de quem

³⁵ Vide anexo.

quer que seja. E a inspiração para essa nova denominação viria de uma das personalidades mais contundentes das artes a nível global, conforme explica Mourão (2013): “A inspiração vem de Duchamp, que em 1961, em uma conferência na Filadélfia, profetizava que ‘o grande artista de amanhã será subterrâneo (*underground*)’” (p. 56).

Essa nomenclatura seria instantaneamente absorvida pela imprensa e instrumentalizada pela crítica, mesmo o vocábulo não sendo totalmente unânime entre os pertencentes a essa geração, empregando-o com uma certa reserva por um tempo. Todavia, mesmo sendo uma nomeação de significado livre, abrangente, corroborava com os ares “marginais” para com a Hollywood onipotente. E a coluna *Movie Journal* no jornal *Village Voice* entre os anos de 1958 e 1971, também de autoria de Mekas, reforçaria essa postura crítica frente ao cinema industrial. Seria o início de um novo caminho para a cinematografia experimental dos Estados Unidos, de um novo ímpeto de criação e que marcaria categoricamente o fim da Segunda Vanguarda. Tal como podemos conferir na publicação de 2 de maio de 1963:

Recentemente, surgiram no *underground* vários filmes que, ao que parece, estão marcando uma virada muito importante no cinema independente. Assim como *Shadows* e *Pull my Daisy* marcaram o fim da tradição do cinema experimental de vanguarda dos anos 40 e 50 (o cinema simbolista-surrealista de significados intelectuais), agora surgem obras que marcam uma virada no chamado Novo Cinema Americano – uma virada que se afasta da escola realista de Nova York (o cinema de significado de “superfície” e do engajamento social) e avança para um cinema de desengajamento e nova liberdade. (MEKAS In: MOURÃO, 2013, p. 79).

Um cinema que cultuava a improvisação e a espontaneidade, que se mostrava propositalmente anárquico, celebrando a vida e a liberdade para o novo homem americano. Podemos inclusive tecer uma comparação com o momento efusivo das artes em geral naquela época, pois se o efeito do pós-guerra traz ao homem a vontade de se libertar de uma condição instável e frágil, a arte seria o subterfúgio para a transgressão. Visto que se a ideia estava impregnada nas caixas de sabão Brillo ou nas latas de sopa Campbell³⁶, deveria também se fazer presente nos filmes daquele momento de forma desvelada.

³⁶ Obras do movimento artístico denominado Pop-art, produzidas pelo norte-americano Andy Warhol.

A corrida pelo progresso das vanguardas terminou e, num tempo suspenso, cada obra aplica a sua própria perspectiva e cada espectador torna-se num ponto de referência. De onde um campo artístico que se alarga cada vez mais, mas que se vê, também, cada vez mais atomizado. (MILLET, 2007, p. 90).

Mekas compartilhava com Warhol e com o grupo Fluxus a aspiração de uma arte indistinta da vida, mas para tanto a câmera deveria ser a ferramenta para uma exploração do sensível de forma anárquica, sensibilidade esta que era inerente ao novo homem (artista) americano. “A câmera agora capta lampejos, fragmentos de objetos e pessoas, e cria impressões efêmeras de objetos e ações, à maneira dos *action painters*” (MEKAS In: MOURÃO, 2013, p. 90).

Mesmo em meio às letras de seu ativismo em tempo integral, Mekas filmara tudo o que podia com sua Bolex 16mm, cenas frívolas na rua, árvores no Central Park, seu café da manhã, uma exposição de um artista – famoso ou não – em uma galeria, pessoas ao relento, seus amigos, sua família, depoimentos seus frente à câmera, enfim, tudo ia sendo guardado, revelado ou não. Nesse entremeio, mais precisamente em 1962 ela finalizara um longa-metragem intitulado *Guns of the Trees*, inspirado pelos hábitos da comunidade *beat*. De acordo com Renan (1970), “uma história desconjuntada, uma forma elíptica e uma mensagem de protesto” (p. 96). Como o próprio Mekas relatara em seu *Movie Journal* a 11 de maio de 1960: “A arte se alimenta das margens” (In: MOURÃO, 2013, p. 59), seus filmes são feitos com paixão e convicção, em contraponto sem dinheiro algum, como foi o caso da obra supracitada, filmada toda em apenas três semanas.

[...] *Guns of the Trees*, pelo que parece, será bancado pelos meus amigos. Eu disse a mim mesmo: vou testar a amizade deles com a prova mais difícil de todas, o dinheiro. Poucos conseguem passar nessa prova, mas alguns estão firmes. (Idem, ibidem, p. 90).

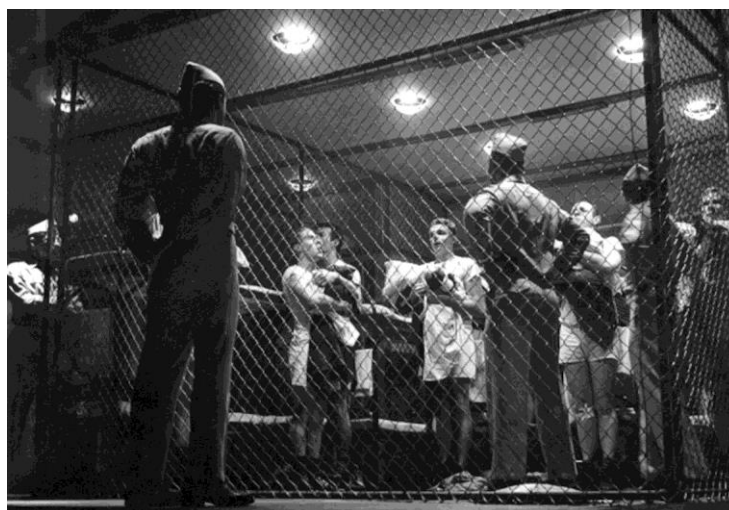
Dois anos depois, Mekas faria outro longa-metragem, *The Brig* (1964), uma produção mais ousada (Fig. 24). Após ter visto o espetáculo teatral homônimo realizado pelo *Living Theatre*³⁷ de Nova York, acerca da exacerbada brutalidade militar,

³⁷ Companhia de teatro nova-iorquina alheia à Broadway, fundada em 1947, pelos artistas Judith Malina e Julian Beck. Com uma postura ativista contra a participação norte-americana na Guerra do Vietnã e estimulando a desobediência civil, a companhia seria considerada “não-grata” em 1960 pelo governo dos Estados Unidos.

apresentado na última noite antes do fechamento da companhia sob pressão do Estado norte-americano, Mekas vislumbra entrar nas prisões do exército americano e filmar o que lá acontece, entretanto esta seria uma missão impossível. Mesmo trazendo consigo o trauma dos campos de trabalhos forçados da Segunda Guerra Mundial, Mekas une uma ideia à uma decisão levando ao experimento, pois, se não pode filmar a verdadeira prisão, filmaria a prisão fictícia mais real que havia encontrado, o espetáculo. Resolveu tudo em uma noite, convencera os diretores e os atores, e conseguira o equipamento emprestado (três câmeras 16mm e dois refletores) e a película (doze rolos de dez minutos). Pela perfeição da atuação dos atores – extremamente ensaiados – tudo fora filmado na noite seguinte, aplicando-se técnicas do *Cinema Vérite*³⁸ para o palco.

O teatro fechado fora arrombado, e com a expectativa de que a qualquer momento os caminhões do governo chegassem para retirar as estruturas de luz e de maquinaria, como também as poltronas e os camarins, o próprio Mekas operara a câmera, trocando-a a cada fim de rolo para reposição sem assim parar por muito tempo a encenação. Posteriormente, seu irmão Adolfas Mekas editara o material. O resultado seria o prêmio de melhor documentário no Festival de Veneza daquele ano.

Figura 24 – Jonas Mekas, *The Briq*, 1964



Fonte: MEKAS, 1964

“Naquela época, comecei a entender que o que faltava em meu material era eu mesmo” (MEKAS In: MOURÃO, 2013, p. 133). Sua obstinação em filmar seu

³⁸ Também conhecido como Cinema Direto, trata-se de um estilo de documental, criado pelo cineasta Jean Rouch, inspirado na teoria Kino-Pravda de Dziga Vertov e influenciado pelos filmes de Robert Flaherty, combinando improvisação e manipulação da câmera a fim de revelar a verdade atrás da crua realidade.

cotidiano, alguns minutos por dia, às vezes segundos, outras vezes escassos fotogramas, o leva a reunir um material compilado entre os anos de 1966 e 1969, gerando um outro filme em forma de diário, *Walden* (1969). Essa prática o tomara por toda a vida, colhendo imagens sem um fim previsto, uma dedicação incomensurável à câmera. *Walden* voltaria a ser editado muitas outras vezes, recebendo o título ambíguo de *Diaries, Notes & Sketches*, um caderno de notas de sua vida escrito com a câmera, um grande projeto, um projeto de toda uma vida.

Em Mekas, esse “caminho da vida como montagem” é uma enorme colcha de trama solta e vazada composta por momentos fugidios, breves registros de paisagens, celebrações, rostos e lugares que o tocaram em algum determinado momento. (MOURÃO, 2013, p. 14).

Assim, a partir dos anos 1970, os capítulos do seu grande projeto começam a ganhar vida. E seguem-se: *Notes for Jerome* (1978); *Paradise Not Yet Lost (aka Oona's Third Year)* (1979); *Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life* (1985); *Scenes from the Life of Andy Warhol* (1990); *Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas* (1992), em que relata trinta anos de amizade com fundador do grupo Fluxus, George Maciunas, até a descoberta de seu câncer e o seu final melancólico; *As I Was Moving Ahead I Occasionally Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000); *Outtakes of the Life of a Happy Man* (2012); no total mais de mil e quinhentos minutos de imagens em sessenta e seis anos, computando até o momento vinte e um filmes e dez vídeos.

O artista “rebelde” americano mira-se no ataque à superfície limpa da imagem. Esse ataque é projetado de forma vertical na complexidade visual e na subjetividade apurada do trabalho de Stanley Brakhage. A matéria-prima dos filmes de Brakhage é a luz e a vida real, fotograficamente transformada como uma exteriorização do seu âmago, ou seja, o filme é análogo à sua visão, não necessariamente com olhos abertos, conforme Renan (1970): “Compreende igualmente a “visão de olhos fechados” que inclui coisas como os modelos abstratos faiscantes que o olho percebe quando fechado, memórias visuais, imaginações, alucinações, fantasias e sonhos” (p. 68-69). Para tanto, teremos combinações de fotogramas isolados, superposições, trabalho de desnaturalização do negativo na montagem, deformação por lentes de várias espessuras e de vários aparatos que não da câmera, pinturas sobre a película, manipulação de raios

luminosos, inserção de elementos externos à película na montagem, enfim, um verdadeiro artesanato de belos efeitos imagéticos com resultados estonteantes.

Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção. Quantas cores há num gramado para o bebê que engatinha, ainda não consciente do “verde”? Quantos arco-íris pode a luz criar para um olho desprovido de tutela? Que consciência das variações no espectro de ondas por ter tal olho? Imagine um mundo animado por objetos incompreensíveis e brilhando com uma variedade infinita de movimentos e gradações de cor. Imagine um mundo antes de “no princípio era o verbo”. (BRAKHAGE In: XAVIER, 1983, p. 341).

Uma nova realidade espiritualizada é criada a partir da óptica de Stan Brakhage, um processo de percepção visual em seu sentido mais profundo, puramente cinematográfico e educado desde a infância. Adotado ainda recém-nascido, por um casal de Kansas City, Brakhage praticamente não brincava com outras crianças em seus primeiros anos de vida, pois sua residência era instável em meio a um casamento truculento. Assim, sua mãe usava filmes como babás, de maneira tão sistemática que aos sete anos de idade ele chegava a assistir até sete filmes por dia, segundo Renan (1970).

Colapsos nervosos lhe acometiam com certa frequência, o que culminou em uma educação mais particularizada, tendo contato com poetas, pintores e cineastas na cidade de Denver. Na escola, fez amizade com os futuros músicos Morton Subotnik (compositor de música eletrônica) e James Teney (compositor de música orquestral) e com o também futuro cineasta *underground* Larry Jordan. Juntos formaram um grupo de teatro chamado Moscas Varejeiras, e aos dezenove anos faz seu primeiro filme, na bitola de 16mm, *Interim* (1952), sobre a relação entre um menino e uma menina.

Em seguida, muda-se para São Francisco com uma bolsa do *San Francisco Art Institute*, para ingressar depois na Escola de Artes da Califórnia. Lá, de acordo com Renan (Ibidem) morou por um breve período com Maya Deren, e conhecera Willard Maas, Jonas Mekas, Merie Menken e o compositor John Cage. Em 1953, realizaria *Unglazed Windows Cast a Terrible Reflection*, uma narrativa com fortes traços expressionistas.

Renan (Ibidem) também define que as raízes reais do estilo de Brakhage viriam a eclodir a partir do uso da câmera na mão, da distorção da imagem, do corte rápido e das ranhuras sobre o negativo, surgidos com seu filme do ano seguinte, *Desistfilm* (1954), a história de uma festa adolescente que se transforma repentinamente em um tropel generalizado. Além do brotamento do estilo característico de Brakhage, neste filme também é detectável, antecipadamente, as qualidades pertinentes da maioria dos filmes que comporão o *underground*, como também em suas obras subsequentes, em que cronologicamente ainda estariam na Segunda Vanguarda, *In Between*, um retrato de Jess Collins montado com música de John Cage; *The Way to the Shadow Garden*, uma câmera em primeira pessoa, cuja cegueira súbita transforma o que se vê em imagens sobrenaturais; tal como *Reflections on Black*, que sob a forma de um cego arquetípico o espaço ao seu redor de modifica assustadoramente; e *The Wonder Ring*, com participação de Joseph Cornell, todos eles no ano de 1955.

Brakhage propõe o artista como vidente, aquele que possui a imagem reveladora com o olho fechado e que vê com os olhos da mente. No seu cinema, a percepção convencional do mundo exterior se desintegra para dar lugar ao conjunto de procedimentos capazes de produzir uma metáfora para estas visões interiores. (XAVIER, 2008, p. 121).

Em Los Angeles, passava dificuldades financeiras e dormia nos porões de casas dos amigos que conquistara. Mesmo assim, filmou *Flesh of Morning*, uma obra introspectiva sobre a masturbação, e *Nightcats*, em que utiliza gatos como modelos abstratos para silhuetas através de projetores luminosos à noite, ambas obras de 1956. De volta a Denver, Brakhage conhece Mary Jane Collom, com quem se casa no fim de 1957, em seguida realiza *Anticipation of the Night* (1958), uma visão hiper fragmentada do mundo. Sem conseguir ganhar dinheiro com seus filmes, Brakhage vê nem mesmo as plateias experimentalistas aceitando-o, e, portanto, decide trabalhar na indústria têxtil, ao tempo em que nasce seu primeiro filho, um evento filmado por Brakhage e transformado em uma obra intitulada *Window Water Baby Moving*, em 1959.

A partir de um Festival de Cinema Experimental realizado em Bruxelas, Bélgica, em 1958, onde ganhou um prêmio ao lado de Kenneth Anger e Len Lye, seu reconhecimento começa a mudar, reforçado com as primeiras publicações de cinema, incluindo a *Film Culture*. Durante a viagem à Europa, filma *The Dead* (1960), em que

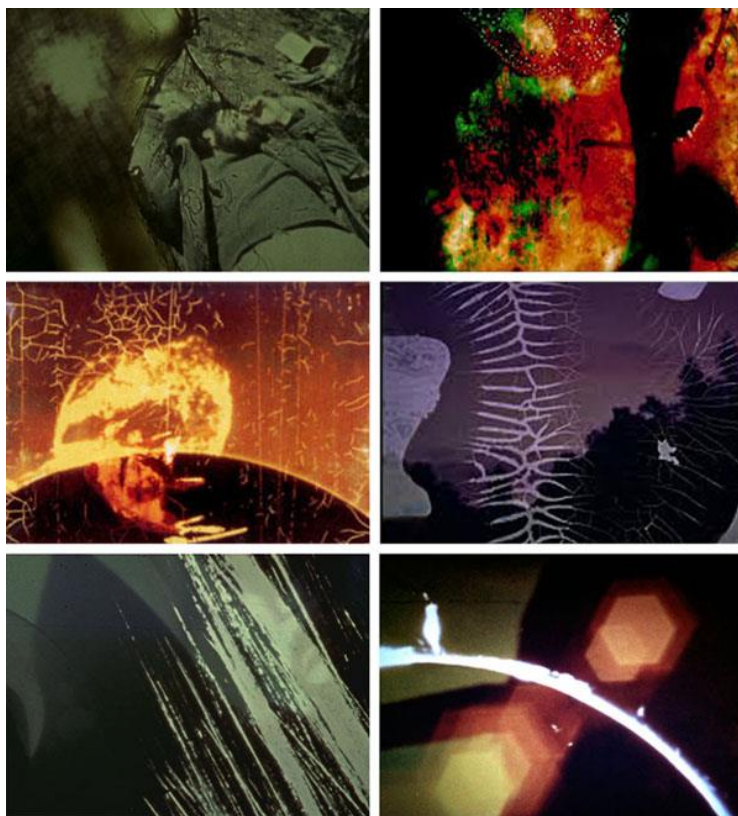
túmulos são superpostos por camadas de vermelho, cinza e azul cintilante, recortado por instantes negativos e positivos do rio Sena, filme este que ganharia outros prêmios e declarações elogiosas de Jonas Mekas.

O nascimento do seu terceiro filho torna-se *Thigh Line Lyre Triangular* (1961), pinturas e riscos sobre a película unidos com estouros de luzes coloridas e sensações de visões com os olhos fechados. *Oh Life, Woe Story, the A-Test News* (1963) é uma coleção de imagens fotografadas na superfície da tela da televisão. “O espaço deve ser abolido e o processo de desnaturalização, em Brakhage, é coroado pelo uso particular dos movimentos de câmera que se transformam em elementos onipresentes” (Idem, p. 122).

Este período se torna extremamente promissor para Brakhage, com quase todos os seus filmes sendo comentados e sequencialmente elogiados. A 25 de junho de 1964 na coluna *Movie Journal*: “Brakhage fez *Mothlight* [1963] sem câmera. Ele simplesmente colou asas de mariposa e flores numa fita de película transparente e passou na impressora ótica” (MEKAS In: MOURÃO, 2013, p. 91). Até a magistral sequência de cinco partes de *Dog Star Man*, realizadas entre 1961 a 1964, proferida como a obra mais complexa de Brakhage.

Técnica e tematicamente é um dos setenta e oito minutos de filme mais intrincados jamais feitos, e assim como *Finnegans Wake*, de Joyce, tomaria um livro inteiro para exposição. Basicamente há uma ação: um madeireiro, protagonizado por Brakhage sobe uma colina e derruba uma árvore. Mas o filme se desenrola e repete partes dessa ação, do panorama, do universo, com uma parte de filme telescópico do sol, a lua, as estrelas, de sua família, de um coração que bate, pulmões e circulação sanguínea, e até mesmo células microscópicas. A maior parte da fotografia foi feita em 1959-60 e então montada e remontada em cinco seções, *Prelude* e *Parts One* até *Four*. (RENAN, 1970, p. 72).

Em *Dog Star Man* (Fig. 25), Brakhage inova com a colocação de um corte dentro do fotograma, ou seja, a utilização de meio fotograma emendado em outra metade. E quando finalmente acabou a montagem da última parte, desdobrou todos os rolos superpostos e apresentou-os separadamente e combinados, realizando *Art of Vision* (1965), possuidor de quatro horas e meia de duração.

Figura 25 – Stan Brakhage, *Dog Star Man*, 1961-1964

Fonte: BRAKHAGE, 1961 - 1964

Neste mesmo ano, sua velha companheira de filmagem, a câmera 16mm, é roubada, e sem condições para adquirir uma nova, acaba comprando uma 8mm usada. E sua produção continuou com outro projeto arrojado, não tanto na montagem do material, mas no que concerne à sua textura de granulação, movimentação livre de câmera e sequências de cortes diretamente na filmagem, trata-se do projeto *Songs*, que somam no total de trinta partes, realizadas entre 1964 e 1969, dentre as quais a mais famosa é vigésima terceira, intitulada *23rd Psalm Branch*, em que critica a Guerra do Vietnã.

Felizmente ao fim de *Songs*, Brakhage seria convidado a lecionar disciplinas na área de cinema na *School of the Art Institute of Chicago*, ao tempo que daria sequência a dezenas de outros filmes. Contudo, em 1996 lhe seria diagnosticado um agressivo câncer causado pela toxidade das tintas corantes que utilizava para pintar sobre as películas. Brakhage falecera em 2003, sem parar de trabalhar um momento sequer, produzindo no mínimo uma obra por ano desde 1952, se tornando o cineasta experimental de maior influência dentro do *underground*, inclusive internacionalmente.

Vindo do trabalho original na pintura e prolongando suas pesquisas dentro do contexto fílmico com sagacidade e excentricidade, Robert Breer desenvolveu um trabalho pautado na quebra total de continuidade da imagem, ou seja, por sua experiência como um pintor que se utiliza da ferramenta cinematográfica, elege para fotograma da película uma visão (uma imagem), uma proficuidade de *Passagens das Artes*. Dessa forma, para cada segundo de seus filmes, temos vinte e quatro imagens diferentes, o que culmina em uma total não-linearidade de um fotograma para o outro, gerando com a movimentação da película no projetor uma nova configuração do visível e por sua vez uma nova leitura do espectador. Depois de alguns testes no ano de 1953, sua obra foi consolidada com *Images by Images I* (1954), em que fotografou duzentos e quarenta fotogramas diferentes, sem nenhuma correlação uns com os outros. O resultado é o olho se impor a continuar as formas durante a velocidade de projeção em um material completamente amorfo, uma bela faceta do “*entre-imagens*”.

No mesmo ano, faria *A Miracle*, sendo um filme satírico de apenas quatorze segundos sobre o Papa Pio XII, e em sequência daria continuidade às experimentações de *Images by Images* produzindo novas possibilidades em *II & III* em 1955 e o *IV* em 1956. Após isso seguiu alterando sua técnica parcialmente em vários filmes até 1963, quando acaba por realizar um filme linear, *Breathing*, um resumo de todas as suas técnicas utilizadas anteriormente.

Ken Jacobs prima por duas coisas específicas em seus filmes, em primeiro a granulação da matéria fílmica, um ruído constante, e em segundo um senso de decadência do ser humano em suas imagens. O desajuste social e o ódio pelas regras são definições básicas de sua vida, o que é transferido para os seus filmes. Seu primeiro trabalho foi *Little Cobra Dance* (1957), nele vemos o ator Jack Smith (seu ator predileto, quase um alter ego) vestido de dama espanhola fazendo uma coreografia frenética e depois sendo interrogado por um policial – fato verídico. *Little Stabs at Happiness* (1960) mostra quatro fragmentos de ações desconcertadas entre personagens decadentes que vão desde o banheiro até a rua e suas relações com o mundo.

Em *Blonde Cobra* (1963), Jacobs receberia das mãos de Bob Fleischner (outro realizador *underground*) uma película não revelada que continha nove tardes filmadas do ator Jack Smith em 1959, à época Fleischner propunha à personagem, de acordo com

Renan (Ibidem, p. 86) “uma atmosfera densa a uma vida de completa desolação”. Jacobs revelara o filme, adicionara um áudio com monólogos de Smith gravados posteriormente, o que lhe acrescentaria um teor muito mais descontrolado e obsceno, e demais outras imagens de caráter aleatório, transformando inteiramente as intenções originais do filme proposto por Fleischner. O resultado seria uma obra ambígua, por um lado considerada por Jonas Mekas e outros cineastas como uma das maiores obras-primas do cinema *underground* – dotado de um “ar baudelairiano”, em contraponto, detestado pelo público e pela crítica, em virtude de suas contextualizações sádicas e chocantes.

Lisa and Joey in Connecticut: “You’ve Come Back! You’re Still Here!” (1965) é uma outra proposta de modificação total de imagens originalmente realizadas para um outro contexto prévio, neste caso, a partir de imagens do cineasta Alfred Leslie com sua família, o qual seria entrecortado com imagens de desenhos animados variados. A atração de Jacobs por filmes caseiros para fins de alterações posteriores anteciparia – digamos até de forma seminal – uma profícua produção do Cinema Experimental como também da própria Vídeo-arte no campo da arte contemporânea nas décadas ulteriores, denominada *Found Footage*, um exemplo significativo do “entre-imagens” bellouriano.

Ele também se acha bastante interessado em filmes caseiros como “arte folclórica”, e às vezes inclui **Artie and Marty Rosenblatt’s Baby Pictures**, um filme caseiro de 1941, em seus programas. (Idem, ibidem, p. 87). [grifo do autor].

Trata-se de um *Found Footage* no contexto do programa de exposições e não necessariamente no âmbito de uma montagem fílmica, ou seja, Jacobs altera a cadência ou a ordem da sequência de suas exposições com a inserção de um filme caseiro de 8mm, cujo não teria sofrido intervenção alguma em sua estrutura fílmica, a modificação então passaria a ser na natureza do filme em questão, ganhando assim aspecto artístico proporcionado pela sua utilização. Todavia, em 1963, Jacobs já possuía uma versão interferida do mesmo filme, também para ser exibida separadamente.

Não se sabe ao certo os graus de permissão para o uso (ou reuso) de determinadas imagens na produção *Found Footage* no período do *underground*. O que se sabe é que de tempos em tempos, a censura proibia determinadas projeções e seus

respectivos programas em face de seus conteúdos temáticos. Entretanto, quando ações de repreensão aconteciam, Jacobs levava as exibições de suas obras para o seu sótão.

Arnulf Rainer (1960) de Peter Kubelka pode ser facilmente considerado a evolução do “cinema absoluto”, nele afirmam-se relações matemáticas na alternância de luz nos fotogramas, ou seja, sucessões de imagens brancas (presença de luz) e imagens negras (ausência de luz) em cadências diferentes, criando uma espécie de ‘partitura’. “Os fotogramas isolados, como notas, constituíram as unidades básicas de uma construção rítmica apta a produzir experiências sensoriais de mesmo nível que a experiência auditiva fornecida pela música” (XAVIER, 2008, p. 106.). Este filme influenciaria diretamente Tony Conrad em *The Flicker* (1965), que seguiria o mesmo princípio, mas com um aumento da cadência a fim de gerar imagens inexistentes aos olhos do espectador, em suma, um efeito estroboscópico. De acordo com Renan (1970), Conrad estudara a velocidade dos impulsos luminosos (fotogramas) por segundo até um valor de imperceptibilidade ao olho humano. No filme, são utilizados quarenta e sete padrões diferentes de combinações de fotogramas brancos ou negros.

Michael Snow possui um cinema bem delineado, preocupado com a manipulação constante da luz e do movimento da imagem – não da câmera, ela permanece fixa no tripé – e podemos dizer que seu trabalho possui uma qualidade minimalista. Três obras suas são determinantes dentro do *underground*: *Wavelength* (1967), que em plano único a imagem avança lentamente em zoom por entre um grande cômodo urbano em direção a um gráfico de ondas sonoras pendurada na parede, contudo esse movimento persiste quarenta e cinco minutos, entrecortado por diversas ações de personagens e imerso em um ambiente sonoro profuso; <----> (é um título gráfico, o filme não possui título fonético) (1969), carrega consigo a mesma ideia, inclusive a mesma duração do filme, com a diferença que o movimento agora acontece lentamente em uma panorâmica horizontal, da esquerda para a direita, dentro de uma sala de aula, sem ultrapassar limites estabelecidos na composição. Diversas ações ocorrem na imagem, afinal é uma sala de aula. Mas, eles seguem oscilando horizontalmente até que a velocidade aumenta progressivamente, tornando-os meros borrões na imagem; por fim, *La Région Centrale* (1971) é uma obra em que Michael Snow parte para o ambiente externo, e a partir de uma câmera montada em um braço robótico fixado sobre uma montanha no Canadá, executa um giro de 360° durante o

período de 24 horas, tendo como composição uma desolada paisagem desértica. O filme tem a duração de três horas, em que neste caso não possui intervenção humana.

Toda essa produção do cinema *underground* aqui citada, de Brakhage a Snow, vai ser englobada coerentemente por Parente (2000) como fruto do cine-olho de Dziga Vertov, “como uma montagem que conecta qualquer ponto do universo a outro, em qualquer ordem temporal” (p. 94). Mais precisamente com inspiração provinda do filme *Um Homem com a Câmera* (1929), os cineastas do *underground* introduzem a percepção na matéria, rompem com a imobilidade relativa do olho, ultrapassam o intervalo de movimento, um marco do “*entre-imagens*”.

Não há mais história, porque já não podemos passar de uma imagem a outra: não há mais intervalo de movimento, nem de ação, nem de reação. Isso significa dizer que a relação entre imagens é incomensurável do ponto de vista da percepção humana. (Idem, ibidem, p. 95).

Lyotard (2005) em sua teoria “acinema”, se referiria a este modelo de cinema como sendo a mobilização extrema (a abstração), em que no plano oposto, teríamos um outro cinema afetado pela imobilidade (o quadro vivo), a brusca redução do deslocamento. Essa duração dos corpos formata um presente contínuo, visível no Cinema Experimental *underground* de Andy Warhol, frio e equilibrado, ao mesmo tempo fortuito. *Sleep* (1963), consiste em um plano-sequência de John Giorno – amigo de Warhol – dormindo por cinco horas e vinte minutos (Fig. 26). O artista prosseguiria

Figura 26 – Andy Warhol, *Sleep*, 1963.



Fonte: WARHOL, 1963

com a experiência realizando *Eat* (1963), em que Robert Indiana³⁹ come pausadamente um cogumelo por quarenta e cinco minutos, com uma única intervenção de um gato aparecendo sobre o ombro de Robert.

No ano seguinte, Warhol realiza *Kiss* (1964), quebrando a ideia básica de um plano-sequência, mas conferindo uma montagem de cinquenta minutos com vários casais se beijando, cerca de três minutos e meio para cada plano, no qual estão inseridos os artistas Naomi Levine, Gerard Malanga, Mark Lancaster entre outros. Já *Blow Job* (1964), é um plano-sequência de trinta e cinco minutos de uma suposta felação, pois o executor do ato sexual não aparece, o plano se concentra unicamente no rosto do receptor do ato com suas respectivas expressões, o ator DeVeren Bookwalter. Por fim, *Empire*, também de 1964, no qual Warhol radicaliza com um plano-sequência de oito horas e cinco minutos de duração do Empire State Building, a partir do ponto de vista do escritório da Fundação Rockefeller, no quadragésimo primeiro andar do Time-life Building; por sua imensa metragem o filme nunca pode ser exibido, até 2000, quando o Museu Andy Warhol lançou uma versão de apenas sessenta minutos.

Tão cuidadosamente estáticos que a mais leve variação na exposição, no enquadramento ou no movimento sobre a tela pode sacudir as sensibilidades, estes neodocumentários têm por propósito ganhar a atenção. Eles o conseguiram. Também mostraram o grau a que se podia reduzir um filme e ainda ser um filme. (RENAN, 1970, p. 110).

Em apenas dois anos, Warhol realizou uma dúzia de filmes, dentre os quais se destacam os cinco supracitados, todavia muitos deles só foram exibidos uma única vez, e seus títulos foram transmutados para outras experiências. Nos anos subsequentes, encenações improvisadas e sonoridades seriam inseridas nos filmes de Warhol, tais como *The Life of Juanita Castro* e *Vinyl*, ambos de 1965. Depois com introdução de cenários e direção de atores como em *Beauty Number Two* e *Poor Little Rich Girl*, também do mesmo ano.

Cada vez mais artistas não estavam interessados em criar realidades ficcionais objetivas, o que culminara em uma profusão de obras experimentais, das mais variadas possíveis, e consequentemente em um aumento exponencial de novos artistas,

³⁹ Artista americano associado à Pop Art.

parecendo a grosso modo como um enxame desorganizado de produções. “O novo artista americano não pode ser culpado de que sua arte é desordenada. Ele nasceu em meio a essa desordem. Ele está fazendo de tudo para sair dessa desordem” (MEKAS In: MOURÃO, 2013, p. 42). Todavia, os veteranos da Segunda Vanguarda continuavam produzindo: Markopoulos faria o longa-metragem *Twice a Man* (1963), uma construção entrelaçada de lembrança e realidade de filho, mãe e tutor; *The Illiac Passion* (1966), em que sob o tema das paixões humanas cria três correntes contínuas e alternativas de imagens, rodado em 35mm. Anger realizaria *Scorpio Rising* (1964), uma cerimônia visual e violenta de dominação pagã para o recebimento da Era de Aquário, em que a figura máscula do motociclista americano é mesclada com instantâneos de Hitler, James Dean e Marlon Brando, e inserções de uma orgia homossexual entrecortada por imagens de filmes antigos sobre Jesus Cristo em reunião com seus apóstolos; como também *Lucifer Rising* (1966), retomando o tema do início da Era de Aquário, agora como uma guerra “sagrada” entre jovens frutos da subcultura e adultos reacionários. Menken faria *Go Go Go* (1963), um estudo de amostras de movimento acelerado de paisagens nova-iorquinas; *Wrestling* (1964), um registro em película das distorções da imagem televisiva; e *Andy Warhol* (1965), uma espécie de documentário atemporal sobre o artista, suas equipes, sua arte e sua *Factory* (estúdio de arte fundado por Warhol).

Esse tropel, a priori, desorganizado de produções experimentais, na verdade possuía um eixo associativo encabeçado por Jonas Mekas: a *Film-Makers' Cooperative*, criada em 1962, para agregar os cineastas como um núcleo cooperativo de produção, com também manter o ativismo em torno das causas do cinema *underground*, tendo como anexo a *Film Makers' Distribution Center* para gerenciar a distribuição dos filmes a partir de seus próprios realizadores, inclusive com filial na Grã-Bretanha, para que os filmes também circulassem na Europa. Conforme explica Mekas na sua coluna *Movie Journal* a 5 de maio de 1966:

[...] É para todo e qualquer cinema. Estamos fazendo com que todos os cineastas saibam que qualquer cineasta que tenha uma cópia extra do seu filme pode mandá-la para a filial da cooperativa em Nova York quanto para de Londres, e o filme será distribuído, não importa se isso custará muito ou pouco. Não estamos categorizando tipos de filmes. [...] Cada filme do Centro de Distribuição ou da Cooperativa requer um tratamento especial, cada filme tem sua própria audiência – esta é a única diferença. [...] Essa mistura, essa confusão é parte do Novo Cinema Americano. Não gostamos de separações. O cinema é um só. (In: MOURÃO, 2013, p. 103).

E para a conservação de seus filmes e consequentemente da história do cinema *underground*, fora criada a *Film Makers' Cinematheque*, em 1964, com a subsequente fundação do *Anthology Film Archives*, em 1969, um “museu” permanente para salvaguarda do Cinema Experimental *underground*.

Mas nem tudo acontecia restrito à controladoria dos cineastas do *underground*, mudanças drásticas para o uso da imagem estavam ocorrendo no mundo. Um novo meio de expressão, um suporte tecnológico surgira e se mostrava tão capaz de experimentalismo quanto o próprio Cinema Experimental. Embora fossem lampejos para uma nova possibilidade artística, eram impulsos penetrantes no seio da arte cinematográfica, que apesar de tão vanguardista ainda se contorcia diante daquilo que não conseguira explicar. Aqueles que estão na outra margem estranham quando o barco e o barqueiro começam a aportar, e muitas vezes a ponte vem sendo construída logo atrás deles, analogamente iguais aos nativos de uma terra quando veem o estrangeiro descer de uma caravela. Podemos entender melhor essa situação a partir do relato atônito de Jonas Mekas em sua coluna *movie* jornalística a 11 de novembro de 1965:

Os primeiros três programas do New Cinema Festival – as obras de Angus MacLise, Nam June Paik e Jerry Joffen – dissolveram os contornos dessa arte chamada cinema num mistério ainda não desbravado. A luz está lá; o movimento está lá; a tela está presente; e, com grande frequência, a imagem filmada também; mas o resultado não pode ser descrito nem vivenciado nos termos com os quais vivenciamos ou descrevemos o cinema de Griffith, o cinema de Godard ou mesmo o cinema de Brakhage. [...] Assim, os próprios artistas de vanguarda sentam na plateia, surpresos, repetindo, “O que diabos está acontecendo?”. Este jorro atual, até o ponto em que se pode fazer generalizações neste estágio precoce (embora não seja tão precoce assim), é marcado por um impulso quase místico no sentido da experiência pura do movimento, da cor e da luz. Tem muito a ver com outras artes, pintura, escultura, *happenings*, ambiente, música, mas os aspectos cinematográficos da luz, da tela (em várias formas diferentes), da imagem (filmadas ou produzidas por outros meios) e do movimento dominam tais obras. A explosão é ampla e intensa. [...] Mas, agora, com a perspectiva de cinco, seis ou sete anos, estas obras tão distantes das convenções e tão antiartísticas começam a cair no mesmo tesouro milenar de toda arte. Percebi isto subitamente quando acompanhei a noite dedicada a Nam June Paik. Sua arte, como a arte de La Monte Young, Stan Brakhage, Gregory Markopoulos, Jack Smith ou até (sem dúvida) Andy Warhol, é regida pelas mesmas leis milenares da estética, podendo ser analisada e vivenciada como qualquer outra obra de arte clássica. (Idem, *ibidem*, p. 97-98).

A certeza do tempo para o “tesouro milenar” de Mekas não poderia ser tão precisa assim. Apesar da surpresa inicial, muitos veem, mas não enxergam. As novidades no campo da arte às vezes agem como fantasmas pairando sobre as cabeças dos avisados, mas não convencidos realmente. Quando menos se espera a margem está aumentando de tamanho e o barco mantém uma trajetória firme que se projeta, ao passo que novos sustos virão. *Movie Journal*, 22 de maio de 1969, após se referir às últimas obras de Michael Snow:

Estou às voltas com um aspecto particular em minha cabeça. Ambas as costas, Leste e Oeste, parecem estar preocupadas com o movimento e a luz. Enquanto a Costa Oeste (Sears, Bartlett, Conner, De Witt, etc.) está prioritariamente interessada na imagem eletrônica, no vídeo, que, no meu ponto de vista, tende a desmaterializar toda a realidade (para melhor e para pior), na Leste, na obra do artista que mencionei no início do texto, a realidade parece ser transformada em um outro tipo de realidade, em um campo de energia, de energia estética. (Idem, *ibidem*, p. 116).

Seguindo o mesmo caminho desempenhado pelo 16mm, o 8mm também foi bastante usado para produções do *underground*. Era o irmão mais pobre ainda, de manipulação mais fácil, bem mais acessível e com relativos bons resultados. Essa era a diferença prática do 8mm para com o 16mm, não necessitava indispensavelmente ser um cineasta ou almejar ser um. O grande público o manipulava para filmagens caseiras, era uma ferramenta usual de registro do cotidiano ordinário das pessoas, popular entre as classes sociais. Compacta e barata, e também um objeto de expressão pessoal, pois os artistas a utilizavam para o registro do que estavam fazendo em seus estúdios particulares. Mas, uma novidade no mercado de filmadoras causaria um alvoroço com os modos individuais de registro imagético tanto para artistas quanto para o público em geral, o fator imediatista do primeiro equipamento portátil de vídeo, a Sony Portapak, ou seja, pela primeira vez é possível captar e ver as imagens logo em seguida, diminuindo subitamente o tempo entre a produção e a recepção do material filmado.

A febre da vídeo-filmadora é instantânea para o uso doméstico, em pouco tempo aquelas pessoas que utilizavam a 8mm a substituem pelo vídeo. Apesar da estupefata impressão do meio artístico, a reserva inicial é completamente normal, pois é preciso ver como a tecnologia se porta frente ao uso caseiro. Todavia, é inegável que 1965 é uma data marco para a arte, visto a evolução artística que o vídeo profetizaria.

Tal como pudemos observar no relato anterior de Jonas Mekas, essa reserva não foi tão longa, e rapidamente a mídia videográfica seria o chamariz para o hall das experimentações. Em paralelo, o *underground*, mesmo com toda a sua rede de organização, como todo bom conglomerado, sofreria com as intempéries. Mas, neste caso em particular, toda a arte cinematográfica padeceria.

Inicialmente, o *broadcast* televisivo tomaria pouco a pouco o espaço do entretenimento da sala de exibição de cinema. Às vezes a atratividade de um filme não é páreo para o conforto do lar, uma substancial mudança de comportamento das populações urbanas deu-se em crescimento. Consequentemente, torna-se notória a diminuição da frequência de espectadores em espetáculos públicos.

Com a expansão das transmissões ocorreu um aumento no número de proprietários de aparelhos: de 273 milhões em todo mundo em 1970 para mais de 500 milhões em 1980 (Statistics on Radio and Television, 1978; Cultural Statistics and Cultural Development, 1982). (ARMES, 1999, p. 72).

As bilheterias cinematográficas constataram este fato prontamente. Entretanto, não seria só o cinema comercial que penaria com esta crise que se estabelecera, todos os aparelhos de cultura sentiram o “peso” da televisão. O vídeo, ao qual falamos ainda pouco, seguiu pelo rastro de pólvora queimada deixada pelo estopim das transmissões em *broadcast*. Tal como nos aponta Machado (2008):

Os novos produtos da indústria da cultura pressupõem formas de vida centradas na casa, na família e no ambiente de trabalho, formas de vida privadas, correspondentes à nova paisagem urbana consolidada pelo capitalismo tardio. (p. 208).

Concomitantemente, veremos que “Mekas será criticado por fazer o *underground* entrar na moda, e de ter promovido um *star system* na Film Culture e na ‘Movie Journal’” (MOURÃO, 2013, p. 56). Pois bem, a repercussão atrai as atenções, as atenções levam ao reconhecimento, o reconhecimento se transforma em *status* e o *status* atrai problemas.

Houve um curto período no qual o filme *underground* era o máximo. Havia certo brilho de celebridade em relação às pessoas que faziam o trabalho. A

fama as enlouqueceu e a falta dela enlouqueceu o resto de nós. (JACOBS apud RUSH, 2013, p. 27).

Progressivamente, os filmes do *underground* começam a ser exibidos pouco a pouco em museus. As salas de cinema voltadas à filmes artísticos vão diminuindo gradativamente com o passar dos anos. Em contrapartida, o ambiente museológico acolhe muito bem obras com estéticas apuradas como os filmes de Kulbelka, de Breer e de Snow, não é à toa que o *Whitney Museum* premiou as produções *One Second in Montreal* e <---->, ambas de 1969, de Michael Snow. Digamos que se trata de um processo natural dos tempos, até porque se a televisão consegue confinar as massas na sala de estar com a sua “magia”, outros espaços de cultura e arte buscam se reinventar para também atrair as massas. “Enquanto a arte moderna havia provocado rupturas, a arte contemporânea empenha-se, pelo contrário, em reatar a ligação entre arte e público” (MILLET, 2007, p. 90).

Conforme o cinema industrial tenta driblar a crise implementada pela televisão ao modificar a estrutura dos seus filmes, abandonando a velha fórmula dos musicais e apostando em filmes mais modernos e intimistas ou então na ação desenfreada, o vídeo é consumido cada vez mais pela população. A arte contemporânea expande suas fronteiras para além das paredes dos museus e o *underground* se fissura paulatinamente, tal como a Nouvelle Vague faria na Europa, o movimento com o qual os cineastas marginais americanos menos gostavam de comparações, mas que, a bem da verdade, possuíam grandes semelhanças em seus contextos.

5. VÍDEO-ARTE

Há uma máxima que diz que de tempos em tempos a história se repete. Pois bem, o fluxo histórico nunca cessa, sempre correrá adiante, e só se atingirá as margens anteriores se remarmos contra a corrente. Mas, o vídeo unido a experimentações artísticas, produção essa chamada de vídeo-arte, ocupa um lugar privilegiado na história das artes se levarmos em consideração a sua condição de existência. Ora, o domínio da televisão – esse objeto “necessário” a todo lar – expunha uma enxurrada de imagens que possuem uma coisa em comum com os filmes dos irmãos Lumière, elas são figurativas.

E é se apropriando desse leque de conteúdo cinematográfico, a sua referência direta – na verdade a câmara escura o é –, que a televisão abre caminho por entre o cotidiano das populações, de tal forma que a compra de um aparelho televisivo era bem mais caro que dezenas de ingressos de cinema na década de 1960. Mas, a vantagem estava na sua natureza *broadcast* da imagem, ocupando um maior tempo de transmissão e um maior tempo na vida do ser humano, bem mais que uma dúzia de filmetes dos Lumière, atingindo ao longo do tempo as vinte e quatro horas do dia com programação efetiva, sete dias por semana, restando a equiparidade com o dispositivo cinematográfico no que concerne a uma planilha de horários para fins do segmento comercializável.

Portanto, a vídeo-arte teria – acima de tudo – o papel de distorcer e aniquilar o sistema figurativo imposto pela televisão, tal como a arte moderna fizera na pintura, tal como o Cinema Experimental fizera no cinema. A abstração, inimiga do código perspectivista Renascentista, voltaria a resplandecer, pequena, singela, mas audaz, pela ideia aliada à decisão de experimentar que juntas cruzam o “Cócito” rumo à outra margem. Quando o apresentador, ator e escritor americano Ernie Kovacs⁴⁰ propõe para televisão uma base experimental, desconstruindo a linguagem cinematográfica de que se utilizava, a fim de configurá-la com uma faculdade própria, autêntica, acaba por lhe dar uma identidade. “Com suas cacofonias e personagens inesquecíveis, produziu no âmbito da TV americana uma linguagem desmontadora do audiovisual” (MELLO, 2008, p. 69). A televisão como um campo processual para improvisos, para o apelo óptico, instigando a percepção e ao mesmo tempo proferindo um discurso autocrítico-reflexivo.

⁴⁰ Ernest Edward Kovacs, falecido em um acidente automobilístico em 1962.

Paralelamente, uma arte dirigir-se-ia para além das formas, como também dos materiais e das técnicas. Questionando justamente esses preceitos e todo o sistema de legitimação da arte, suas “armas” eram as ideias e os conceitos, um fator de transição, trata-se da Arte Conceitual. Um nítido meio de *Passagem das Artes*, de onde saímos das condições físicas do objeto de arte para as qualidades etéreas, “para as quais o projeto e registro integram uma mesma obra”. (FREIRE, 2006, p. 13).

Arte e vida misturadas em uma mesma obra. Um exemplo solene do ideário conceitual está arraigado no grupo Fluxus. Buscando destruir convenções e valorizar a criação coletiva dos artistas, notadamente com atuação na Europa e nos Estados Unidos, o grupo influenciaria realizadores em diversos países, como no Brasil são os casos de Paulo Bruscky e Ivald Granato.

Artistas de várias nacionalidades se reuniram em torno das experiências do músico norte-americano John Cage⁴¹ e do ideário de Marcel Duchamp no final da década de 1950, sob a batuta do artista lituano radicado nos Estados Unidos, George Maciunas, criador do termo “Fluxus”, originariamente preparado para uma revista que publicaria textos de artistas de vanguarda. Dentre tantos nomes que fizeram parte do grupo, podemos destacar os seguintes: Dick Higgins, Joseph Beuys, George Brecht, Wolf Vostell, Nam June Paik, Yoko Ono, Shigeko Kubota e Ken Friedman.

Se não há fronteira entre arte e vida, não deveria haver entre diferentes formas de arte. Para fins da narrativa da história, das discussões e distinções é possível referir-se às diversas formas de arte separadamente, mas o sentido intermídia freqüentemente inclui arte oriunda de diferentes raízes, de muitas mídias que se multiplicam em novos híbridos. Imagine uma forma de arte que seja composta 10% de música, 25% de arquitetura, 12% de desenho, 18% de ofício de sapateiro, 30% de pintura e 5% dos mais diversos cheiros. Como seria essa arte? (FRIEDMAN apud FREIRE, ibidem, p. 16-17).

O Fluxus teria sua atividade um pouco ofuscada pela preponderância do expressionismo abstrato e da Pop Art, e por diversas vezes seria erroneamente comparado ao dadaísmo, quase como um neo-dadaísmo. Contudo, Maciunas reiterara constantemente que a denominação mais adequada às atividades artísticas que desempenhavam era simplesmente Fluxus.

⁴¹ Compositor, teórico e escritor, foi o pioneiro da música aleatória, da música eletroacústica e do uso convencional (ou não) de instrumentos (ou não).

Por volta de 1963, o jovem coreano Nam June Paik, que estudava música eletrônica com Karlheinz Stockhausen na cidade de Colônia, Alemanha, teve a ideia de inverter os circuitos de um aparelho de televisão, notando a perturbação na tela como constituidora de imagens. Ao fazê-lo, mal podia imaginar que estava desenvolvendo os pressupostos de toda uma criação no campo do vídeo, como também provocando uma quebra no sistema de representação figurativa da televisão. No *Fluxus International Festival of Very New Music*, realizado na cidade Wiesbaden, Paik “encena”, de acordo com Rush (2013), um “roteiro” – o espírito lúdico do Fluxus ansiava o acaso – do compositor LaMonte Young que consista especificamente na instrução: “Desenhe uma linha reta e siga-a”. Assim, Paik mergulhara a cabeça, as mãos e a gravata que usara em um balde de tinta e desenharia em uma grande folha de papel um rastro, para ser exposta na horizontal. Esta linha reta (como também a imagem distorcida) pode ser identificada em outros trabalhos do mesmo ano de Nam June Paik, como o projeto *Zen TV*, apresentado na Exposição de Música Eletrônica em Wuppertal, que consiste em uma série de aparelhos televisivos no chão exibindo constantemente uma linha em sua tela, o qual se transformaria em *Vídeo Buddha*, em 1968, onde uma estátua de Buda sentado diante de uma televisão “assiste” a essa linha, preta e horizontal.

Também em 1963, Wolf Vostell realiza no *Smolin Gallery* em Nova York, um projeto de *happening* televisivo intitulado *Television Dé-coll//age*, cuja ideia era transmitir instruções ao espectador, para que realizasse diversas ações corporais em relação ao aparato, pondo em alguns momentos o corpo diretamente em contato com a tela. Este trabalho de Vostell é uma derivação de um outro, homônimo, realizado em 1958, que consistia em seis aparelhos televisivos em uma caixa de madeira atrás de uma tela branca: “Declara-se que o aparelho de TV é a escultura do século XX” (VOSTELL apud RUSH, 2013, p. 79).

Enquanto uma parte dos filmes do *underground* americano, como os de Kubelka, Jacobs e Breer, eram auto-referencialistas, examinando a natureza do próprio cinema, a exploração formal da fisicalidade do filme e da percepção do público, o Fluxus utilizava os recursos do filme para reforçar sua ideia de anti-arte. Os *Fluxfilms* como ficariam conhecidos, eram normalmente repetitivos, sem som e filmados em um único plano. Vale a pena ressaltarmos dois: *Zen for Film* ou *Fluxfilm N°1* (1965), de Nam June Paik, que pode ser exibido em *loop* infinito, consistindo em uma película não

exposta (revelada virgem) sendo exibida no projetor, apresentando tão somente as imperfeições da superfície do material (riscos e partículas de pó), fazendo uma espécie de analogia com John Cage, que incluiu o silêncio como um “não-som” em sua música; e *End After 9* ou *Fluxfilm N°3* (1966), de George Maciunas, com duração de apenas um minuto e onze segundos, que em um tom humorístico consiste em explorar os conceitos dos intertítulos de início e de fim dos filmes mudos.

A degeneração da autoridade intelectual sobre o gosto cultural nos anos 60 e a sua substituição pela pop art, pela cultura pop, pela moda efêmera e pelo gosto da massa são vistas como um sinal do hedonismo do consumismo capitalista. (HARVEY, 2007, p. 62).

A colocação de David Harvey corrobora com a nova sociedade de consumo gerada pela “oligarquia de comerciais, que é o que mantém viva a televisão” (RUSH, 2013, p. 74). Nesta perspectiva, em 1966, o artista expressionista abstrato, que também integrou a Pop Art, Robert Rauschenberg se une com o engenheiro eletrônico Billy Klüver, o qual já havia trabalhado com John Cage em um dos primeiros eventos de palco multimídia *Variations V*, no ano anterior, elaborando um sistema de microfones e células fotoelétricas que correspondiam aos movimentos e sons desenvolvidos na ação, neste evento estavam inseridas imagens de vídeo. Rauschenberg e Klüver desenvolveram a série *Nine Evenings: Theater and Engineering*, que consistia em uma união de performances e meios de comunicação de massa (cinema, rádio e televisão) no amplo prédio do *Sixty-Ninth Regiment Armory*, em Nova York, destas experiências surgira a associação EAT (*Experiments in Arts and Technology*) para realizações do âmbito das artes e da engenharia. A tecnologia em proveito das *Passagens das Artes*.

Mas, de acordo com Lucie-Smith (2006): “O surgimento da vídeo-filmadora portátil no mercado, no final da década de 1960, foi um evento muito mais significativo para os artistas que os experimentos de Rauschenberg e seus colaboradores” (p. 230). Confirmamos a coerente colocação de Lucie-Smith com a atitude de Nam June Paik ao adquirir a câmera Portapak da Sony, apontá-la imediatamente – de dentro de um táxi – para o Papa Paulo VI que passava em comitiva pela 5ª Avenida de Nova York, e em seguida, apresentar as imagens (tremidas) em um ponto de encontros de artistas da cidade juntamente com uma performance de música experimental sua, o que

caracterizaria a primeira apresentação de uma Vídeo-arte. Todavia, o que faria dessas imagens uma Vídeo-arte? Rush (2013) busca uma explicação:

Ao contrário de um jornalista fazendo seu trabalho com o Papa, Paik criou um produto tosco, não comercial, uma expressão pessoal. Ele não estava “cobrindo” a notícia da visita do Papa, mas captando uma imagem que, para ele, possuía valor cultural e artístico. É provável, de uma perspectiva histórica que a filmagem do Papa feita por Paik tenha recebido a designação de “primeiro” trabalho de vídeo-arte nos Estados Unidos, em grande parte devido a subsequente designação de Paik como primeiro videoartista mais prolífico e influente. Além disso, ele tornou-se o primeiro “porta-voz” de vídeo-arte. “Assim como a técnica de colagem substituiu a tinta a óleo”, disse ele, “também o tubo de raios catódicos substituirá a tela”. (2013, p. 76).

Compreendemos, a partir do comentário de Michael Rush, que o que legitima a arte é a intenção do artista. Portanto, é importante distinguir o mero uso do vídeo (doméstico) do uso do vídeo com fins artísticos. O mundo da arte se abriu para receber o vídeo como ferramenta, matéria-prima e meio de registro de atividades de âmbito artístico, ou seja, agora os efêmeros *happenings* tornar-se-iam permanentes e passíveis de repetição. Outro fator preponderante é o trabalho em circuito fechado que a Portapak efetuara, ou seja, imagens com retorno em tempo real, o famigerado “ao vivo”. Como também demais aparelhos complementares que facilitariam o trabalho com o vídeo chegariam paulatinamente ao mercado com relativa acessibilidade, tais como: mesas de processamento eletrônico e pós-produção de imagens e sons.

Entretanto, conforme indicamos anteriormente, o vídeo para com a arte teria o objetivo de desconstruir o sistema figurativo imposto pela televisão, o que faz o artista lidar diretamente com o processo de constante inacabamento de sua obra, pois seu valor experiencial proposital de alteração sónica da linguagem televisiva lhe torna “aberta”. “Uma obra é aberta enquanto permanece obra, além deste limite tem-se a abertura como ruído” (ECO, 2003, p. 71). Uma televisão com circuito invertido de Paik continua uma televisão, mas o processo de desconstrução da imagem que lá existia é sempre contínuo e dotado de acaso, por sua vez “inacabado”. Este é o foco da chamada crítica genética desenvolvida, no campo da arte, por Cecília Almeida Salles:

[...] o inacabado tem um valor dinâmico, na medida em que gera esse processo aproximativo na construção de uma obra específica e gera outras obras em uma cadeia infinita. O artista dedica-se à construção de um objeto que, para ser entregue ao público, precisa ter feições que lhe agradem, mas

que se revela sempre incompleto. O objeto “acabado” pertence, portanto, a um processo inacabado. (2011, p. 84).

Ao negarem o real contexto da televisão e trabalhando a instabilidade do meio videográfico, inserindo-o nas discussões conceituais do Fluxus, o coreano Paik e o alemão Vostell recolocam o aparelho televisivo em um outro contexto, “dessacralizando” o grande trunfo tecnológico dos meios de comunicação de massa e distorcendo o tempo nas imagens em movimento, tornando-se os pioneiros da recém-nascida Vídeo-arte.

5.1. Vídeo-performance

Um corpo de frente à tecnologia, enunciado pela máquina, exposto à lente. Uma atividade voltada exclusivamente para a câmera. Não se trata de um registro de um *happening*, pois o *happening* acontece para o espaço físico que o circunda, ser filmado não o multiplica, um *happening* nunca é exatamente igual ao outro. O registro apenas eterniza àquele *happening* naquele espaço físico específico. O vídeo vira documento.

“Nas vídeo-performances, há uma espécie de ambiguidade, como se o autor do trabalho e o corpo que atua no interior da obra fossem autônomos” (MELLO, 2008, p. 151). Todas as ações íntimas captadas na integralidade do dispositivo, em que o processo criativo é a experiência do movimento no presado momento, em um outro universo em que espaço e tempo interferem um no outro, uma manifestação da relatividade einsteiniana. O corpo aparentemente solitário sabe da existência da quarta parede brechtiana⁴², interage com a câmera ativamente ou passivamente, ele não é objetificado, ele é atuante e desenvolve-se no interior da obra. Cada artista possui a sua forma de expressão tendo a câmera por testemunha.

Diante do espírito iconoclasta dos anos 1960, muitos artistas buscaram se libertar totalmente da influência da história da arte eliminando tudo o que podiam, nada mais de pintura tampouco escultura, a única coisa que não poderia ser eliminada era o

⁴² Anulação da parede imaginária situada entre personagem e público, que teve origem no teatro épico do alemão Bertolt Brecht. O efeito causado torna a plateia ciente de que tudo é uma ficção no exato momento da expectativa, eliminando assim a suspensão de descrença.

processo de trabalho, o desenvolvimento físico do labor do artista tornou-se a obra. Enquanto isso, o corpo se tornara uma unidade de contato, por ele passavam do orgânico ao sintético, e era fundamental se libertar das limitações da arte tradicional, pois o mediador era a câmera e o fluxo era a experiência.

A obra do americano Vito Acconci é um envolvimento direto com o meio de comunicação, divididos em câmera, fita e monitor, uma zona de isolamento para com o mundo externo, e sua possível exibição seria em uma tela única. Rush (2013, p. 44) definirá esse modelo como uma vídeo-performance “*single-channel*”. Seu primeiro vídeo foi *Corrections* (1970), em que refletia sobre o imediatismo do vídeo ao tentar queimar uma mecha de seu cabelo da nuca possuindo o monitor como referência. Em *Centers* (1971), aponta o dedo contra a lente em um gesto que torna a câmera de volta ao espectador. Já em *Contacts*, do mesmo ano, não está mais só, há uma mulher no seu espaço, no entanto é impossível tocá-la e vice-versa. O espectador está lá, não pode ser visto, mas pode ser incitado em meio à obscuridade do contato, em *Command Performance* (1974), Acconci confronta o espectador da galeria, ao incorporá-lo a esse ambiente isolador de que faz parte, pois em uma sala estreita, o espectador senta-se em um banco diante de um monitor localizado no chão, nesse monitor temos Acconci deitado naquele mesmo chão implorando que o espectador o seduza, em um monólogo de devaneios. Em um outro monitor atrás do banco aparece a imagem do próprio espectador que está sendo filmado por uma câmera localizada na parede acima do banco, transformando todo aquele espaço em um ambiente voyeur.

A falsa sensação de intimidade que Accounci transparece em suas vídeo-performances possui viés político, quando nos anos 1970 várias artistas chamam a atenção para a representação da mulher nos filmes, na televisão e na pornografia, isso resultou em uma abertura ampla do discurso artístico de Acconci. Em *Theme Song* (1973), o artista deita-se no chão, ficando a alguns centímetros da câmera, mostrando um sofá preto e branco ao fundo e busca seduzir o espectador a juntar-se a ele: “*I want you inside me*” (Eu quero você dentro de mim), repetidas vezes até o ponto de implorar.

As vídeo-performances do também americano Bruce Nauman suscitam inicialmente uma relação com a escultura, um processo de ressignificação das artes, o que nos leva ao que chamamos de *Passagens das Artes*. A vídeo-performance *Neon*

Templates of the Left Hand of My Body Taken (1966), é exatamente a que o título se refere, moldes de néon da mão esquerda de meu corpo feitos a intervalos de dez polegadas, ou *From Hand to Mouth* (1967), em que leva objetos à boca. Todavia, Nauman incorporara às suas vídeo-performances uma sensação de ausência de início ou fim, os seus gestos e movimentos tornavam-se repetitivos, os quais considerava arte de si mesmo, esse modelo totalizou vinte e cinco vídeos sobre a perspectiva de que os movimentos comuns devam ser considerados. Em *Wall/Floor Positions* (1968), assume diversas poses esculturais na parede e no piso do estúdio. *Slow Angle Walk*, do mesmo ano, à qual Nauman daria o subtítulo de *Beckett Walk* (Fig. 27) em alusão ao dramaturgo e escritor irlandês Samuel Beckett, mostra o artista executando uma caminhada com passos muito largos e forçados, depois girando seu corpo em 180° antes de deixar a perna tocar o solo novamente.

Figura 27 – Bruce Nauman, *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, 1968



Fonte: NAUMAN, 1968

O estúdio de Nauman é o espaço que é reapresentado sempre ao espectador, mas sob pontos de vistas diferentes a cada vídeo, por fim acaba se tornando um lugar comum. *Bouncing in the Corner Nº 1*, *Revolving Upside Down* e *Stamping in the Studio*, todos de 1968, revelam o corpo como material escultural, conforme assume diversas configurações em seu deslocamento pelo estúdio. Nauman é um exemplo de artista que se volta para um meio de expressão de forma devotada e incansável.

Também utilizando seu estúdio, Peter Campus explora em vídeo-performances a sua identidade espacial e pessoal, conforme coloca Rush (2013). *Dynamic Field Series* (1971) apresenta o artista em um conjunto de façanhas tenazes auto infligidas, como escalar uma corda presa ao teto, por exemplo. Todavia, diferentemente das vídeo-performances de câmeras fixas e de apenas um take de Accouni e Nauman, Campus decupa a ação em vários ângulos, proporcionando uma plasticidade maior às obras. Outra experiência videográfica do artista é utilizar séries de sobreposições de imagens nas performances, a partir da técnica da eliminação de uma cor pontual da imagem através da edição, um processo análogo ao *chromakey*, como em *Three Transitions* (1973), talvez sua mais famosa vídeo-performance (Fig. 28). Campus na medida que espalha a tinta azul (cor a ser anulada) em seu rosto outra imagem sua é exibida sobre a tinta, sobrepondo-se assim, seus rostos.

Figura 28 – Peter Campus, *Three Transitions*, 1973



Fonte: CAMPUS, 1973

À medida em que a tecnologia das câmeras foi evoluindo, melhorando suas cores e seus processamentos, a Vídeo-arte vai perdendo a sua relação de enfrentamento com a televisão, para construir uma visualidade própria, uma identidade. Isto facultou o aparecimento de artistas basicamente do vídeo, e não artistas de outras áreas que se interessaram de alguma forma pelo meio videográfico.

Assim, o corpo vídeo-performático procurou atingir proposituras mais radicais subvertendo as aparentes noções de inviolabilidade e segurança do elemento corporal

artístico de vídeo-performances mais comuns. É o caso da cubana Ana Mendieta, que realizou vários vídeos expressando graus distintos de conectividade do seu corpo com a terra. Em *Burial Pyramid* (1974), vê-se em uma paisagem desolada, uma grande concentração de pedras sobrepostas umas sobre as outras, repentinamente elas começam a se mover, revelando o corpo nu da artista, debruçado e se contorcendo. Já o americano Chris Burden propõe um relacionamento de choque com os espectadores de suas vídeo-performances. Em ações totalmente extremadas, Burden recebe um tiro em seu braço como em *Shoot* (1971), ou como em *Through the Night Softly* (1973), em que deitado de bruços no chão e com as mãos amarradas nas costas, apenas vestindo um short, se arrasta por um caminho coberto por cacos de vidro, ou também como em *Icarus* (1973), que o mostra nu em seu estúdio rodeado de cortinas que se incendeiam. Em todos os vídeos as ações são narradas pelo próprio Burden.

A partir de uma contemplação liricamente intimista, Bill Viola executa várias vídeo-performances entre as décadas de 1970 e 1980. Seu particular apreço pela composição estética das imagens pode ser compreendido em *A Non-Dairy Creamer* (1975), em que vemos sua imagem refletida em uma xícara de café, que ao ser bebida pausadamente distorce sua imagem em ondulações, ou em *I Do not Know What it Is I Am Like* (1986) na qual temos sua imagem agora refletida no olho de uma coruja, enquanto textos em sânscrito são narrados.

De forma mais política e irônica, a artista americana Cheryl Donegan realiza *Head* (1993), uma vídeo-performance abordando a degradação do corpo feminino ao parodiar a indústria pornográfica, em que emite gemidos enquanto bebe o leite de uma garrafa de detergente que está sendo expelido por um buraco em sua lateral.

No contexto brasileiro, o vídeo chega relativamente cedo, cerca de dois a três anos após seu lançamento comercial no exterior, e rapidamente fora incorporado pelas gerações de artistas no final da década 1960. Mas, como prática artística na televisão brasileira Flávio de Carvalho já houvera realizado gestos performáticos em 1956, apesar de que tais registros não tenham sido conservados. Mello (2008) define essas ações como estopim do uso do vídeo artisticamente no país, e de concreto sabe-se que “o primeiro brasileiro a mostrar publicamente obras de vídeo-arte foi possivelmente Antonio Dias, mas isso aconteceu no contexto italiano, onde vivia” (MACHADO, 2007, p. 16).

A rede de comunicação televisiva brasileira – *broadcast* – era (e ainda é!) um acontecimento público, mas de caráter eminentemente político, cuja permissão de transmissão era (e ainda é!) fornecida pelo governo. Portanto, a experiência em circuito televisivo como a de Flávio de Carvalho nos anos 1950 é mais do que rara. Mesmo imerso no Regime Militar nos anos 1970, promotor este de uma censura severa, o país vê surgir uma variedade de atitudes artísticas que buscavam “driblar” o cerceamento. Nesse contexto, há a introdução da Arte Postal, com fins específicos de circulação via os serviços de postagem, bem como uma relativa gama de bitolas cinematográficas (35mm, 16mm e 8mm), sem contar com os diapositivos. Mello (2008) relata que nesse período Arthur Barrio participou da exposição *Information Art*, no MoMA de Nova York, e uma de suas obras expostas era um vídeo-objeto *De Dentro para Fora* (1970), que “consistia da apropriação de um televisor colocado como um objeto, ou uma escultura, sobre um cubo de madeira coberto com um tecido transparente branco, que transmitia repetitivamente a programação diária de um canal *broadcast*” (p. 84). Com essa obra, Barrio criticara o contexto do meio televisivo de forma subjetiva.

Diante dessa visão de contraposição em relação a essa condição televisiva, o vídeo não se mostrava tão acessível assim no Brasil, mesmo estando presente desde muito cedo. Os equipamentos que eram disponibilizados eram raros e muito pesados. A novidade videográfica em expansão nos Estados Unidos, a Portapak da Sony, só era adquirida clandestinamente, de acordo com Mello (*Ibidem*). E complementa que a convite do teórico, crítico e historiador de arte Walter Zanini, um grupo pioneiro de artistas participou, em 1974, da VIII Exposição Jovem Arte Contemporânea, no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo e da Mostra Internacional Video Art, no Instituto de Arte Contemporânea da Universidade da Pensilvânia, na Filadélfia, Estados Unidos. Esse grupo era formado por Anna Bella Geiger, Ivens Machado, Fernando Cocchiarale, Sônia Andrade, Letícia Parente, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff, entre outros.

Anna Bella Geiger, em seu ateliê, promovia reuniões desse grupo de artistas em torno do tema das vídeo-performances e das discussões conceituais. E foi justamente ela, em 1974, que realizara *Passagens Nº 1*, em que produz “uma problemática espaço-temporal” (*Idem, ibidem*, p. 87), por meio de uma metafórica “travessia” aleatória (em direções variadas) a partir do “deambular” em uma escadaria, na busca de confundir os degraus com as linhas de varredura da tessitura eletrônica do vídeo.

Mas, um dos trabalhos mais contundentes de vídeo-performance realizados no Brasil nessa época certamente foi *Marca Registrada* (1975), de Letícia Parente, em que a artista borda na sola do seu pé a palavra “Made in Brasil” (Fig. 29). “Não há titubeios, são gestos precisos os de Letícia Parente em sua performance, em tempo real, diante de uma câmera de vídeo” (Idem, *ibidem*, p. 143). Ações performáticas como a de Letícia Parente frente à câmera, não podem/devem ser consideradas como um mero registro, pois mesmo que não haja a suposta figura do espectador presente, há o enfrentamento da artista para com a câmera.

Figura 29 – Letícia Parente, *Marca Registrada*, 1975



Fonte: PARENTE, 1975

Outras vídeo-performances também foram desenvolvidas sob a mesma perspectiva do corpo como suporte para uma intervenção – a *body art*, as quais para muitos podem parecer agressivas. Sônia Andrade fizera uma sequência de oito trabalhos em que seu corpo era submetido a interferências drásticas, tais como: ter seu rosto progressivamente deformado pelo enrolar de fios de nylon, conferindo-lhe um aspecto monstruoso; cortar os pelos de seu corpo com uma tesoura muito pequena, causando-lhe alguns ferimentos; ter a mão presa numa mesa por fios e pregos, etc.

Paulo Herkenhoff, em *Estômago Embrulhado* (1975), literalmente mastiga e engole defronte a câmera, notícias de jornal que abordam o “universo oficial da arte”. “Uma vez que a eloquência do trabalho não podia residir na sofisticação dos recursos expressivos ou tecnológicos, todo o esforço criativo era voltado para a performance do corpo que se oferecia à câmera” (MACHADO, 2007, p. 22). Desta forma, podemos

claramente associar as vídeo-performances dessa época, que contém ações auto imolantes, como uma resposta ao nível de repressão violenta ofertado pela Ditadura Militar a uma sociedade emudecida.

Com o pretendido fim do período ditatorial brasileiro, sua paulatina abertura política e os indícios para uma nova Constituição Federal, tudo isso coincidindo com a expansão evolutiva das tecnologias videográficas, uma nova geração de artistas da vídeo-performance enveredou por outros modos de expressão artística. Contudo, o dispositivo jamais desapareceu por completo da cena artística, como por exemplo o trabalho de Rafael França – digno de destaque, visto a transformação que ele implementa no espectador. Em geral, falando para a câmera, Rafael se apresenta em confissão, e essa interpelação direta, com o olhar fixo na lente da câmera, recobre o espectador com a responsabilidade de interlocutor, provocando um desconforto, mas ao mesmo tempo uma vontade de continuar lhe ouvindo. Seu tema recorrente é a morte, é o caminho erigido para a performance. Em *Getting Out* (1984) simula o seu próprio suicídio, já em *O Profundo Silêncio das Coisas Mortas* (1988) planeja o assassinato do amante infiel, e em *Prelúdio de uma Morte Anunciada* (1991) se despede da vida. França morreria alguns dias depois vítima das complicações ocasionadas pela AIDS.

Anos à frente, *Desenho no Corpo* (2002), de Lia Chaia, é um exemplo limítrofe e angustiante de corpo e vídeo. Pois nele, a artista ao aparecer nua, começa a desenhar com uma caneta esferográfica vermelha por todo o seu corpo. O fim da performance é incerto por dois motivos: ou o vídeo acaba antes do “fim”, em virtude de ser um único take a ser filmado, ou a tinta da caneta acaba, interrompendo a performance. À medida que os riscos são feitos, o atrito da caneta com pele vai deixando-a avermelhada, e somando-se com a tinta vermelha da caneta a pele assume a aparência de uma chaga. O corpo “se esvai” junto com a fita Mini-DV⁴³, em uma aproximação tensa com a morte.

“Corpo e vídeo são tratados nessas vídeo-performances como estéticas e políticas, espaços/tempos de subjetividade” (MELLO, 2008. p. 152), campos de experiência em tempo real, captando o âmago do processo criativo e criando novos espaços de identidade para o corpo que emerge da “malha” videográfica. Não se trata de

⁴³ Fita magnética do segmento amador, que permitia a gravação em formato de vídeo digital, no início dos anos 2000.

se apreender necessariamente um corpo deliberado por intermédio do processamento eletrônico, mas sim de reconhecer um corpo que se torna indivíduo do discurso frente à câmera. Essa introdução de duração e espacialidade nos corpos evoca o cinema experimental *underground* de Andy Warhol, em que “a imagem é uma inflexão, uma dobra, mas a dobra passa pelas atitudes do corpo, pelo ‘mergulho no corpo’” (PARENTE, 2011, p. 25).

5.2. Videoinstalação

A videoinstalação compreende um momento de expansão da imagem do vídeo. Agora, saímos da condição de tela para a condição de ambiente, da exigência do olho como único canal de apreensão sensória para o corpo do espectador em diálogo com a obra. Rush (2013, p. 110) descreve os trípticos pintados em igrejas renascentistas como sendo ancestrais remotos da arte da instalação, como por exemplo o retábulo de Issenheim⁴⁴. Uma obra grandiosa disposta em um local com acessibilidade do público (ambiente), permitindo sua aproximação extrema (obra) e conferindo-lhe percepções (sensações).

A videoinstalação integra a busca da arte de organização do espaço sensório, tal como a Arte Ambiental do artista brasileiro Hélio Oiticica nos anos 1960, propondo a saída do plano material para o plano vivencial.

Quando o artista rompe a lógica material, ele deflagra a ideia de que importa menos o objeto de arte, a obra acabada, e mais o processo de criação. A partir dessa noção, ele passa a gerar trabalhos em que o sentido não é mais dado só a partir do espaço material escultórico ou do espaço bidimensional da tela, mas também pela inclusão da dimensão temporal na obra, a dimensão da vivência, e por uma comunicação mais direta tanto do seu corpo quanto do corpo de quem se relaciona com a obra. (MELLO, 2008, p. 169).

A partir dos anos 1960, os convites à participação física dos observadores difundiram-se. A arte agora deveria ser experimentada e não somente vista. Ironicamente, à medida em que o modernismo se torna antiquado, o contexto passa a ser

⁴⁴ Obra principal do pintor alemão Matthias Grünewald, elaborado entre 1512 e 1516. Formado por nove painéis, sendo o mais conhecido a sua tábua central com a crucificação de Jesus Cristo, medindo 269cm de altura por 307cm de largura.

o conteúdo. Diante do dispositivo “museu” há uma inversão de valores, pois a investida anti-museu difundida entre os anos 1960 e 1970, se tornava um contrassenso ao identificar no museu e/ou galeria como principal lugar de uma arte contextualizada.

No ambiente gerado pela videoinstalação, a imersão é o princípio estético. Tal princípio disponibiliza uma área em que todos os sentidos do corpo estão inseridos, proporcionado ao espectador a oportunidade de experimentar aquele espaço sensorio-perceptivo. Se comparado ao propósito de imersão da sala de exibição cinematográfica, a videoinstalação desenvolve, teoricamente, as mesmas características, mas sem deslocar o espectador para um outro mundo fora da realidade, ou seja, há imersão, mas sem aprisionamento espacial. Na videoinstalação, o espectador não é passivo do processo, muito pelo contrário, é parte integrante do processo gerador da obra.

Conforme Mello (Ibidem), o espaço perceptivo da instalação possibilita, através da convivência crítica, a diferenciação do “eu e do outro”. O “eu” existe no mundo pelo corpo. É através dessa existência que, com o corpo, apreendemos o mundo. Essa participação de corpo inteiro do espectador, o “outro”, dentro de uma videoinstalação está enraizada na proposta de inclusão à obra de John Cage e ao “acaso” de Marcel Duchamp, produzindo uma obra submetida ao acontecimento.

Para Michael Rush (2013), a raiz da videoinstalação está associada às primeiras obras de Wolf Vostell, especialmente *Television Dé-coll//age*, e de Nam June Paik, quando ele projeta imagens distorcidas advindas de efeitos esculturais incorporados à apresentação do vídeo, em aparelhos televisores no chão, na tentativa de perturbar a complacência dos espectadores diante desse aparelho eletrônico de imagens.

A associação da arte de instalação com a escultura resplandeceu aos “olhos” das instituições museológicas, e por sua vez aos olhos dos críticos. Rush (Ibidem) ressalta que na Bienal de Veneza em 1993, Paik posicionou dúzias de televisores que lotaram um pavilhão do piso ao teto, expondo neles um verdadeiro bombardeio de imagens, das mais variadas possíveis: das banais às políticas, de cenas da natureza a explosões nucleares. Tratava-se da obra *Electronic Superhighway: Bill Clinton Stole My Idea*.

Outro ex-participante do grupo Fluxus, Shigeko Kubota, incorpora frequentes referências da história da arte em suas obras. Um importante exemplo para esse estudo é

a sua homenagem a Marcel Duchamp, *Nude Descending a Staircase* (1976), em que “uma imagem de uma mulher nua se move de tela em tela em uma série de monitores configurados como a escadaria” (Idem, ibidem, p. 114). Já Bruce Nauman que, como vimos anteriormente utilizara o vídeo *single-channel*, apresentara em 1968, *Video Corridor*, um espaço claustrofóbico que consistia em duas paredes isomorfas ao chão formando uma galeria estreita, ao seu fim hão dois monitores empilhados. O visitante caminha pelo corredor em direção aos vídeos que, na verdade, passam a ser cenas concomitantes de vigilância desempenhadas sobre ele. O estado sensório provocado depende do deslocamento do espectador dentro daquele ambiente claustrofóbico.

O interesse pelas imagens de vigilância não surgiu apenas das referências de conjuntos de segurança de bancos, supermercados, condomínios etc., aplicações reais de patrulhamento, “mas também da própria natureza da televisão, que parece estar observando constantemente o espectador, mesmo quando este a observa” (RUSH, 2013, p. 116). Um ar de passividade toma conta do espectador quando está inserido em uma videoinstalação com preceitos de vigilância, pois, às vezes, ele é observado pelo ângulo que menos imagina. Sob este aspecto, vemos que o visitante acaba se tornando um ente performático também, pois ao saber que está sendo vigiado, pode se privar de movimentos que ache desnecessários ou realizar movimentos que muito provavelmente não os faria. E por ser um meio de expressão temporal (a filmagem em tempo real), a Vídeo-arte se permite a várias manipulações do tempo. Cada experiência sensorial denota uma percepção por deveras particular no espectador, tudo pode acontecer em frações de segundo ou simplesmente ser desencadeado paulatinamente. Mas com certeza, não há modo mais imediato de sentir a presença do tempo do que quando o percebemos.

Uma das introdutoras da videoinstalação no Brasil foi Sônia Andrade. Um grande projeto seu, intimamente relacionado às questões do vídeo, vem sendo desenvolvido desde os anos 1970 até os dias atuais, e que consiste em uma série de videoinstalações que se conectam por fases, começando em 1977 com *Os Caminhos, os Habitantes, o Espetáculo, a Obra*, em que conforme sinopse de Andréas Hauser, citada por Mello (2008), consiste em um mapa antigo com uma rota entre o Rio de Janeiro e São Paulo, especificando como chegar na XIV Bienal Internacional de São Paulo, a qual Sônia estava participando. Depois ela envia postais antigos do Brasil da primeira

metade do século XX a membros da organização da exposição, solicitando que eles os levem ao local da instalação e lá os afixem, em seguida Sônia insere no ambiente da instalação um monitor de vídeo exibindo o preparo dos postais e o envio deles. Por fim, todo o conjunto dessas ações, propiciado no espaço da exposição, “compõe aquilo que a artista define como a quarta etapa, ou a videoinstalação em si” (p. 177). *Hydragrammas* (1993-1994) e *Noturno, Vênus, Apolo, Périplo e Olimpo* (1998-1999) seguem parâmetros similares. Todo esse trabalho segue inacabado até prezado momento.

Um outro modelo de videoinstalação são os chamados *videowalls*, que consistem na formação de tabiques de monitores empilhados, tal como os vendedores de aparelhos televisivos o fazem em suas vitrines. Uma das primeiras artistas a criar estruturas de monitores em forma de muros foi a americana Dara Birnbaum. Mas no Brasil, é exatamente na década de 1980 que as videoinstalações ganham um percurso profícuo, quando a imagem sai da tela do televisor e faz dos espaços instalativos com vídeo assemelharem-se a “muros de vídeo”. Nessa direção, Rafael França idealizou uma grande produção de *videowalls*, com destaque para *Can you not hear the dreadful screaming all around that most people usually call silence?*, de 1984, em que insere a utilização de novas tecnologias de controles de sistemas videográficos via computador, oferecendo assim uma pluralidade de imagens que interagem umas com as outras em tempos programados.

Segundo Rush (2013), em 1967, o cineasta experimental do *underground* americano Stan Brakhage fez uma alusão a um dos grandes nomes do Impressionismo Francês: “Como Jean Cocteau, sou um poeta que também faz filmes”. Ao tempo em que o crítico David James afirmara que os filmes da Segunda Vanguarda eram geralmente entendidos de modo mais apropriado à poesia. Pois bem, a Vídeo-arte do americano Bill Viola, talvez mais do que qualquer outra, represente a personificação do lirismo na arte contemporânea. “Ele próprio define suas obras como poemas visuais, nos quais aborda questões de identidade e significância espiritual no mundo moderno” (p. 135). Um belo exemplo é *Fire, Water, Breath* (1996), uma videoinstalação dividida em três partes, sendo uma intitulada *The Messenger* (Fig. 30), que foi projetada no teto da catedral de Durham, Inglaterra, “e apresenta o homem em conflito com três elementos básicos: um homem nu submerge da água, sobe a superfície e volta a mergulhar” (Idem, ibidem, p. 137). As demais videoinstalações geram sensações diferentes com propostas diferentes.

Figura 30 – Bill Viola, The Menssenger, 1996.



Fonte: GODWIN, 1996

À medida em que as possibilidades técnicas dos meios de comunicação de massa se expandem, a integração de diversos elementos (som, imagem, ambiente escultural) a serviço da narração da própria história do artista passou a ser praticada de modo mais amplo e eficaz. Em 1990, a artista brasileira Sandra Kogut desenvolveu o projeto *Videocabines*, que consistia em um circuito de cabines individuais de vídeo, com capacidade de filmagem e edição, instaladas em diferentes pontos do Rio de Janeiro. Nelas, o visitante teria trinta segundos para constituir uma proximidade com a televisão e através dela, seja na qualidade de espectador, seja na qualidade de co-realizador dos vídeos. Suas intervenções gerariam novos vídeos que iam ser assistidos por outras pessoas, em outras localidades, a fim de que novas intervenções nesses materiais acontecessem, e assim por diante, em uma atraente sucessão de recombinações de imagens. “A técnica mais utilizada consiste em abrir ‘janelas’ dentro do quadro para nelas invocar novas imagens, de modo a tornar a tela um espaço híbrido de múltiplas imagens, múltiplas vozes e textos” (MACHADO, 2007, p. 29). A forma final desse seu trabalho, Kogut intitula *Parabolic People*, que possuiu uma circulação a nível mundial.

Em meados dos anos 2000, as câmeras digitais de alta definição, como também os computadores de alto processamento de imagens, tornam-se mais acessíveis ao grande público, ao tempo em que aspiram cada vez mais o nível imagético do cinema. Assim, vemos artistas oriundos das práticas videográficas desenvolvidas na arte contemporânea estreitando laços com a arte cinematográfica, mas à medida que os elementos de produção do cinema invadem a Vídeo-arte, a atitude estética que enfatiza a intenção do artista deve ser reconfirmada, tal como acontecera na Segunda Vanguarda.

6. CATEGORIZAÇÃO

Antes de iniciarmos uma categorização em torno das práticas do Cinema Experimental e da Vídeo-arte através do defrontamento de seus estatutos, reflitamos de modo mais abrangente sobre o fator emergencial artista/obra (no nosso caso, obra de imagem) e seu contexto sociocultural.

Suponha estar por um instante diante de uma imagem (artística), e essa imagem tende a lhe consumir um tempo de atenção. Esse tempo pode constituir-se enquanto um instante apenas, mas também esse instante pode durar mais tempo do que imagina. Uma relação instantânea é mantida entre obra e espectador, uma simpatia evidente em face da apazibilidade ou uma antipatia atônica em face do estranhamento, o que poderíamos remeter à filosofia kantiana no que concerne a faculdade do juízo:

Ora, o juízo de gosto tem a ver com objetos dos sentidos, mas não para determinar um conceito dos mesmos para o entendimento. Por isso, enquanto representação singular intuitiva referida ao sentimento de prazer, ele é somente um juízo privado; e nesta medida ele seria limitado, quanto à sua validade, unicamente ao indivíduo que julga: o objeto é para mim um objeto de complacência; para outros pode ocorrer diversamente; cada um tem seu gosto. (KANT, 2012, p. 201).

Todavia, compreendemos esse tempo para além do simples juízo de gosto, sendo a obra o fio condutor entre o artista e o espectador, o qual necessita de um conjunto de determinações que englobem e influenciem o vínculo individual com as imagens, e que por sua vez, de acordo com Aumont (2012) estão adstritos aos campos fisiológicos da obra e psicológicos do espectador, são os arbitramentos sociais.

Entre essas determinações sociais figuram em especial os meios e técnicas de produção de imagens, seu modo de circulação e eventualmente de reprodução, os lugares onde elas estão acessíveis e os suportes que servem para difundi-las. (p. 139).

Ainda seguindo com Aumont (ibidem), esse conjunto de dados, materiais e principalmente organizacionais, denomina-se dispositivo, o regulador da relação do espectador com a obra, o gerenciador dos efeitos subjetivos para com o indivíduo. O termo seria cunhado por Jean-Louis Baudry em 1975, a partir de estudos que consagrou

à teoria do espectador de filme (p. 196). Contudo, apesar do estudo referido possuir um direcionamento a uma arte em específico, tanto Aumont quanto nós entendemos que cada arte possui o seu dispositivo, a pintura, a fotografia, o vídeo etc., e que essa manipulação sensorial do tempo de apreciação age sobre a percepção. Lembremos, como ilustração, da alegoria platônica da caverna e das decorrências subjetivas inerentes àquele dispositivo.

Variados modelos teóricos de enunciação ancoram as posições subjetivas do espectador a partir de suas próprias construções imagéticas, tecnicamente anestesiando as possibilidades dos deslocamentos da noção de ponto de vista em virtude de um dispositivo pré-arranjado e condicionante. Diversos exemplos são característicos da imposição constitutiva ao sujeito, como as arquiteturas góticas e seu estado de pequenez dado ao espectador a partir de seus “edifícios milagrosos que pareciam proclamar as glórias celestes” (GOMBRICH, 2012, p.189), ou como a ideia do sublime como pura atividade do espírito a partir de visões transcendentais do romantismo de William Blake passadas ao espectador “como imagem formada pela mente, como ela gostaria que fosse tal realidade” (ARGAN, 1992, p. 12), ou até como os moldes do cinema narrativo-representativo-industrial e seu modo de “posicionar o espectador no seu espaço e dar coerência aos seus deslocamentos, de forma que mesmo imobilizado diante da tela, encontre-se imaginariamente em constante movimento” (SILVA, 2014, p. 24).

E concluímos que o objetivo desses trabalhos era afirmar que enquanto obras de arte possuíam estruturas ideológicas, que eram transmitidas não somente no plano dos conteúdos, mas também nos planos formal e técnico. Tanto quanto no “*rapprochement*” revolucionário “quando movimentos como o dadaísmo e o surrealismo inicial, o construtivismo e o expressionismo tentaram levar sua arte ao povo como parte integrante de um projeto modernista de transformação social” (HARVEY, 2007, p. 62), onde consequentemente “as vanguardas romperam com seu contrato de leitura, preocupada em dissolver o mecanismo ilusório de identificação e revelar o dispositivo de mediação do cinema” (SILVA, 2014, p. 25).

Culminando na afirmação do poder ideológico na arte (o qual defendemos) a partir do estudo sobre o espaço genético e o espaço plástico de Pierre Francastel, que desenvolve a tese que os momentos de mutação intensiva na história da representação

(como o Renascimento ou vanguardas artísticas do início do século XX) corresponderam a mutações no modo de ver de toda a sociedade.

O que me parece evidente, em todo caso, é que a arte fornece um instrumento poderoso de análise quer se trate de conhecer os mecanismos da imaginação humana e da expressão, quer se trate de descrever a história dos comportamentos sucessivos dos homens que vivem em sociedade. (2011, p. 151).

Portanto, de acordo com a nossa analogia introdutória desse estudo, confirmamos que dentro do fluxo corrente da história, a sociedade gera o instante decisivo, a ignição ao movente do artista a outra margem, como também as *Passagens* estabelecidas pelo artista inspiram focos de mudança do “modo de ver” na sociedade, pois grandes períodos de produção coincidem sempre com um questionamento profundo de uma sociedade sobre a sua própria definição. Por exemplo, não é de surpreender que Dziga Vertov e seus colaboradores procurem inventar uma nova forma de olhar (o cinema-olho) para apresentar a nova sociedade soviética, ou como Andy Warhol, a partir dos anos 1960, busca expor a sobrepujança das imagens publicitárias e/ou midiáticas sobre a sociedade, com suas litografias que reproduziam uma fotografia de Marilyn Monroe.

A noção de arte alargada de Joseph Beuys e sua intervenção enquanto artista na vida política e econômica também é uma forma calcada no poder ideológico da arte, todavia se seu programa tivesse ido, com efeito, até o fim, os resultados poderiam ser bem diferentes do planejado inicialmente, pois a sociedade também é fluída, caudalosamente instável, principalmente no que concerne a propostas de modelos ideais. Os rumos, mesmo diante das melhores intenções como a de Beuys, podem ser diametralmente resultantes, tornando-se radicalismos, mas com totais direitos para os riscos serem corridos, e por fim, o reflexo da proposta diante do público gere o estranhamento pretendido, ou não. Todavia, o fluxo da história é capaz de depurar as emergências das atitudes artísticas, separando às vezes o joio do trigo e recanalizando as propostas para segmentos férteis, como bem coloca Millet (2007):

Novas gerações de artistas compreenderam os riscos que comportavam certas utopias, quando estas se conseguiam concretizar. Eles sabem a que impasse foram conduzidos os vanguardistas ligados ao regime soviético no seu início ou o comprometimento dos futuristas italianos com o fascismo. Se permanecem ligados a determinadas características da vanguarda, já não é

com a ambição de transformar o mundo, mas [...] com a intenção mais conciliadora de contribuir, por exemplo, para a melhoria do ambiente urbano ou de criar novas condições de comunicação entre as pessoas. (p. 116).

Dentro deste complexo sistema, vemos que ninguém conhece melhor a obra do que o próprio artista, nem o exibidor, nem o curador, nem o galerista, nem o crítico, nem o público. Ora, a obra é uma extensão do artista e vice-versa, mesmo que esta seja dotada de efemeridade, como nas proposições conceituais, em que a íntima relação entre arte e vida é desempenhada no espaço transitório, ela expande as condições do público e do privado, e o elo de ligação é o próprio artista. Contudo, é importante observar a inserção ideológica e o questionamento sociocultural da própria obra diante das mesmas condições advindas do referente espectador, pois “cada ser humano vive dentro de um certo modelo cultural e interpreta a experiência com base no mundo de formas assuntivas que adquiriu” (ECO, 2003, p. 142). Assim, a fruição pode ser deficitária em vista do tempo disponibilizado pelo espectador e do apelo sensorial requerido pela obra, que por sua vez não encontre o *feedback* por uma não apreensão da mensagem transmitida.

As dezenas de quilos de bombons que o artista Felix Gonzales-Torres disponibilizava aos espectadores de suas obras (*Untitled*), todas espalhadas pelo chão ou dispostas aos montes nos cantos da sala, tinham a função de despertar a consciência para o drama da AIDS, síndrome pela qual o artista era acometido. Algumas pessoas se serviam, pois, entendiam o fator da disponibilidade da obra, outras apenas contemplavam à distância, por achar que retirar um bombom era atacar a integridade da obra, ou simplesmente não os tocavam porque não existia um vínculo direto entre o oferecedor e o seduzido. Mas, em todos os casos, quando conheciam o sentido destinado à mesma, normalmente se comoviam. Assim, é impossível determinar, e muito menos impedir, qualquer tipo de ação ou pensamento por parte do espectador, o efeito causado pela obra é volátil. Compaixão diante da doença do artista? Regozijo diante do compartilhamento do sentimento? Indeterminável. Porém, enquanto dispositivo, os guias do museu encorajavam as pessoas a se servirem; um impulso inicial, seguido pelas explicações do significado da obra. “Quando a arte intervém no real, mais do que na ficção, ela corre o risco de desencadear um processo, que não poderá controlar” (MILLET, 2007, p.105).

É neste momento que em alguns casos a obra entra em combate com os limites que lhe são impostos, propiciando a operação do comentário, o complemento necessário. “A arte entrega-se ao discurso” (Idem, *ibidem*, p. 120), sem contar as declarações dos artistas e os manifestos. Entretanto, as instituições acolhedoras do amálgama artista/obra possuem responsabilidade nessa intervenção, pois devem proporcionar ao dispositivo as condições adequadas para fruição da obra sob pena de redução das possibilidades da mesma. Devem zelar pelo vínculo existente entre a obra/artista e o estatuto da arte em que estão inseridos, por mais flexível que ele seja, por exemplo: um *site specific* possui o seu ambiente, o seu espaço determinado, não pode simplesmente ser relocado aleatoriamente para qualquer outro local porque um curador assim o quis; ou um filme, constituído por seu realizador para ser exibido em uma sala de cinema, não deveria simplesmente ser exibido em qualquer outro lugar que não fosse uma sala, salvo permissão expressa do próprio autor, e assim por diante. Inversamente proporcional, se o artista quiser retirar a obra do meio urbano e leva-la ao museu, ou exibir um filme em uma tela minúscula numa sala imensa, parte do ímpeto criativo do artista e sua resolução de obra. Aqui, a decisão final é o ponto de partida.

Perfazemos que cada arte possui suas linhas de força, liames estatutários que, advindos dos seus dispositivos originais, são regidos pela tradição das instituições, mas que graças aos artistas e suas obras precisam se readequar constantemente, muitas auto reconhecendo suas inércias, outras tantas vezes a contragosto. Lembremos quando em 1971, Daniel Buren estendeu uma imensa tela no vão central do Museu Guggenheim de Nova York questionando a arquitetura do espaço como desvalorizadora das obras. Lembremos também que a obra foi censurada. E por fim, lembremos que os museus em geral ganharam notoriedade em virtude dos comentários gerados, que por sua vez foram transmutados em prestígio. Apesar disso, é certo que a obra é que define seu espaço e o artista é que a dispõe.

A partir de tais reflexões, como também das informações aglutinadas por este estudo até agora, compreendemos que as artes em geral possuem estatutos artísticos e dispositivos, porém os processos de experimentação abrem as perspectivas das mentes dos artistas e do “corpo” das obras levando a níveis de influências tamanhos, o que conseqüentemente extrapolam as fronteiras de seus respectivos dispositivos e se fixam em outros; todavia, a impregnação depende do grau de afinidade entre as artes para que

se firmem novas propostas artísticas, por exemplo em artes tão contíguas ao ponto de dialogarem por tanto tempo, como no Cinema Experimental e na Vídeo-arte. “Isso se dá graças a um conjunto de procedimentos, figuras, modelos expressivos que podem ser resumidos, de modo esquemático, em duas palavras: adição e subtração” (BELLOUR, 1997, 177). Assim, *Nas Passagens das Artes*, no cambiamento de dispositivos, e mais a fundo no movimento das imagens (no *entre-imagens*) buscaremos pontuar, a partir de então, alguns de seus graus de assimetrias e conexões.

6.1. Assimetrias

Por mais que se retroceda na história das imagens em movimento, encontraremos na Primeira Vanguarda o enlace entre a obra fílmica e o autor (como denominara Abel Gance), obviamente não desdourando a figura preponderante de Méliès. Porém, o artista que se utiliza do cinema para criar e o cineasta que se experimenta no trabalho de criação da arte estarão em uma via de mão dupla que desembocará na mediação entre o Cinema Experimental provindo da arte cinematográfica e a Vídeo-arte advinda da arte contemporânea. Sobre isso Dubois (2009) determina: “Histórica e esteticamente, são esses os verdadeiros mediadores entre os dois universos tratados. E ambos os grupos tem sua própria trajetória” (p. 186).

As assimetrias aqui levantadas se localizam especificamente no campo dos dispositivos Cinema Experimental e Vídeo-arte. Mesmo que sejam artes, em tese, “gêmeas”, são bivetelinas e com uma grande disparidade de nascimento entre uma e outra. São amparadas por sistemas de arte diferentes. O cinema, tal como a fotografia, não surgiu enquanto arte, e sim como uma curiosidade científica, depois passou para o *status* de diversão popular (o que em certo modo, nunca deixou de ser!), contudo foi rapidamente reivindicado como arte, uma arte inventada e ao mesmo tempo um meio de criação (AUMONT, 2008). Já o termo arte contemporânea definitivamente não possui consenso entre os estudiosos, portanto preferimos não nos debruçar sobre tal questão, mas um dado é visivelmente coerente, é que esta denominação suprimiu outras expressões como vanguarda ou arte moderna. Millet (2007) resolve relativamente bem esse assunto:

[...] arte contemporânea, são apenas palavras, uma forma cômoda de reunir obras dissemelhantes e frequentemente contraditórias e de exprimir que a comunidade social se reapropria de uma arte, que demonstrou a sua capacidade para lhe escapar. Felizmente, arte contemporânea, são apenas palavras, enquanto na sua realidade, certas obras podem ainda privar-nos da nossa bagagem didáctica. (p. 124).

Todavia, querendo ou não, a expressão “arte contemporânea” é institucionalizada, possuindo seus museus, suas galerias e suas bienais, todos equipados de especialistas, funcionários encarregados de montar e desmontar obras, curadores, críticos, editores, *marchands* etc. No cinema, existem dois universos, o do cinema industrial com seus estúdios, produtoras, redes de exibidores, canais de televisão e escritórios espalhados no mundo inteiro, digamos que com uns dos melhores modelos de institucionalização no campo do entretenimento; mas, também temos um outro universo, extra comercial (para não dizer não-comercial), em que os filmes são visualizados como um objeto de arte acima de tudo, no qual o fator memória é primordial, possuindo as suas cinematecas, os seus cineclubes e as suas mostras, todos equipados de especialistas, funcionários para operar os projetores e salvaguardar os materiais, curadores, críticos, editores, menos a figura do *marchand*, mas também é institucionalizado. O epicentro deste modelo foi na França e o movimento era a *Nouvelle Vague*, nascida nos cineclubes e amadurecida nas páginas da revista *Cahiers du Cinéma*, se opondo à vulgaridade do cinema comercial e devotando paixões aos grandes diretores americanos, incorporando ao seu estilo uma infinidade de referências, do clássico ao moderno, do científico à cultura de massa, resgatando da apatia o cinema francês de então e com pé calcado no interesse pela memória do cinema como um todo. Mas, falar de consciência histórica no cinema torna-se complexo, pois na maioria das vezes os desígnios franceses do cinema de “autor” compõem um setor restrito, um campo particularizado pela crítica, importantíssima por sua visibilidade estética, contudo, menor, e menor ainda dentro da especificidade do Cinema Experimental.

Como vimos anteriormente, os museus também abraçaram os filmes com considerações artísticas em sessões programadas, como também as chamadas “casas de arte” da primeira metade do século XX assim o fizeram. No entanto, Dubois (2009)

aponta, tacitamente, uma atmosfera ambígua no que tange à relação entre as instituições de arte francesas e o cinema na contemporaneidade:

Uma vez que, há dez anos, já não existem praticamente grandes bienais (Veneza, Documenta ou outras); museus (de todos os tamanhos, do Centro Georges Pompidou ao Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporaine da pequena cidade belga de Liège); centros de artes (como Villa Arson, em Nice, Le Fresnoy, em Tourcoing, e Le Consortium, em Dijon); e galerias de arte (mais ou menos “na moda”) que não incluam em sua programação, de maneira sistemática, exposições ou obras implicando, de um modo ou de outro, “o cinema”, é evidente a presença de interesses exteriores às obras e aos procedimentos. Parece-me que se trata de interesses de territórios (logo, de cartografia das artes e de geoestratégia institucional), ou seja, interesses tanto de identidade (do cinema e da arte) quanto de legitimação recíproca e, justo por isso, de poder simbólico. (p. 182).

Já a cultura cinéfila mesmo sendo obstinada, se encontra em crise. A quantidade de cinematecas com exibições frequentes e consequentemente de cineclubes atuantes, diminui a cada ano, drasticamente. Obviamente, o público dessas esferas nunca foi muito volumoso, mas decai vertiginosamente, em virtude da comodidade das exibições de filmes (dos mais diversos distribuídos via *streaming*) em sua própria casa. “As salas de arte e ensaio têm cada vez mais dificuldade em sobreviver, ameaçada sobretudo pelos multiplexes, pelo seu conforto e cartões de assinatura” (GARDIES, 2007, p. 133).

Resta saber se a “nova” cinefilia que surge deste modelo caseiro e, por vezes individual de exibição, compreende o cinema como uma arte autêntica ou como um sucedâneo de arte. Os acervos particulares físicos ou virtuais, filmes raros de encontrar, com pouquíssima distribuição em circuito ou nenhuma, se tornam como Aumont (2008) coloca, uma “museificação privada do cinema” (p. 91). O filme experimental se utilizava destes espaços que agora se perdem, poucos são os festivais especificamente para eles, remanescendo os bons e velhos espaços de museu, apresentando-os em mostras.

Daí a mostrar em grandes exposições temáticas era só um passo. Há uns 15 anos, as do Centro Pompidou “expõem” filmes – no mais das vezes, por fragmentos e sempre em um dispositivo que não é o do cinema (mas, antes o da pintura: uma superfície à altura dos olhos do espectador em pé, em uma sala que não é escura, diante da qual as pessoas sem necessariamente ficar ali por muito tempo. (Idem, ibidem, p. 83).

Todavia, como já dissemos, os artistas definem e dispõem sua obra no espaço, o que acarreta no caso da vídeo-arte em uma definição da configuração dos espectadores nesse mesmo espaço. Pois, diferentemente do dispositivo cinematográfico, em que os espectadores estão condicionados à posição de “em frente a” ou “diante de”, passam a estar dispostos na videoinstalação como um “em torno de” ou “ao lado de”. Em *Déjà Vu* (2000), de Douglas Gordon, as pessoas não se sentam e claramente ficam mal acomodadas diante de três telas. “Uma relação termo a termo entre um filme e “a arte”, que escape à fatalidade e ao repertório, será forçosamente um hápax” (Idem, ibidem, p. 81). Contudo, vale salientar que a difusão de filmes na internet atinge não só o universo do filme experimental, mas também o do filme comercial, no que concerne a liberação de cópias ainda em circuito de exibição, culminando em uma grande perda de bilheteria.

Já a Vídeo-arte, com suas obras e obras-primas, são conhecidas relativamente ao se tratar do grande público (ao nível mundial), pois elas não seguem, obviamente, o mesmo fluxo de divulgação. Muitas obras jamais serão vistas porque estão em coleções exclusivas ou já foram desativadas, outras tantas só serão conhecidas por livros e/ou revistas especializadas. E um outro ponto assimétrico pertinente e concernente a este mesmo assunto, é o valor de repetição da sensação, ora pois, um filme experimental lhe dá a oportunidade de assisti-lo e reassisti-lo quantas vezes forem necessárias com várias possibilidades de re-apreensões, porém na vídeo-arte, caso seja uma videoinstalação, muito raramente se retornará a ela após o fim da experiência sensorial, mesmo que se retorne ao museu ou galeria em questão.

Evidentemente, se a instituição for equipada com uma sala escura com poltronas (sala herdada do teatro italiano) e uma projeção para um ecrã não estará ocorrendo mudança alguma do dispositivo tradicional do cinema, mas se a sala possuir outra formatação, sem estar escura ou sem poltronas, já pode não ser receptivo para determinados filmes experimentais. Não podemos generalizar quanto a receptividade, pois em muitos casos a propiciação sensorial quanto à obra é mais importante do que sua condição de espectador centrado, um bom exemplo é o *quasi-cinema* de Hédio Oiticica e Neville de Almeida (*Cosmococas*), “que pode romper o “NUMBNESS”⁴⁵ que

⁴⁵ *Numb* tem o sentido de entorpecido, faz referência à condição hipnótica colocada por Oiticica no que diz respeito à relação espectador-filme.

aliena o espectador na “cadeira-prisão”. Pois “como não soltar o CORPO no ROCK e depois se prender à cadeira do numb-cinema?” (OITICICA apud PARENTE, 2011, p. 34).

Há casos em que a obra pode muito bem ser apresentada nos dois estatutos, como na Vídeo-arte para monitor ou *single-channel*, como por exemplo *Blanche-Neige Lucie* (1996), do francês Pierre Huyghe, mas fora do espaço institucional a que ela é dedicada, como numa cinemateca por exemplo, pode vir a ganhar ares não necessariamente de uma vídeo-arte, mas sim de um filme-ensaio, bem próximo das exposições televisivas. Pelo contrário, podemos ter uma boa recepção nas duas instituições de um filme experimental como *La Révélateur* (1968), do também francês Philippe Garrel, desde que no museu ou na galeria tenhamos no mínimo uma meia-luz.

A Vídeo-arte, quando não realizada como *single-channel*, fica praticamente restrita às instituições de arte contemporânea, salvo raríssimas exceções. A videoinstalação precisa do espaço do museu ou da galeria para otimizar seus efeitos sensoriais e comumente são participativas, necessitam do público presente, um bom exemplo é *Banquete-Antropofagia* (1994), da brasileira Adriana Varella, onde o público sentado em torno de uma mesa assiste o ato de devorar como um diálogo possível, suas imagens e sons mesclam imagens da artista, imagens de neurocirurgia, imagens de crianças, de loucos e de idosos na rua de forma alternada nos vídeos. As vídeo-performances fora da instituição podem perder, teoricamente, pouco de seu *status*, a não ser que precisem da intervenção do “ao vivo”.

Entre tantas características, uma é especialmente importante em termos de dispositivo “Cinema Experimental”, mas não tanto na Vídeo-arte, o tamanho da imagem. “O sucesso do cinematógrafo dos irmãos Lumière foi devido em grande parte ao tamanho da imagem projetada (suplantou o cinetoscópio de Edison, que apenas mostrava uma imagem de pequena dimensão)” (AUMONT, 2012, p. 145). O espaço plástico da imagem retangular do cinema especifica a relação com o espectador. No Cinema Experimental não se dá pela propensão de uma imersão narrativa, pelo contrário, o aumento do campo de superfície apresenta uma melhor qualidade estética. No caso da Vídeo-arte isso é bem variável, como por exemplo no “filme-instalação” (neste caso a bitola não é videográfica) do francês Thierry Kuntzel intitulada *Double Vision* (1989), possui uma tela gigantesca e uma tela minúscula, uma tela fixa e uma

outra animada, além disso, a imagem menor é enquadrada em close, enquanto a maior trata-se de um plano conjunto aberto, a combinação desses parâmetros distintos produz um efeito deliberado de perturbação das referências espaciais do espectador. Ao passo que temos inúmeras outras perspectivas do ente criador e sua relação com a imagem, ou não. Outro exemplo poderia ser a videoinstalação *Les Veuves de Noirmoutier* (2006), da belga Agnès Varda, a qual possui quatorze telas, das quais treze são pequenas e apenas uma grande, e os espectadores com *headphones* sentados defronte as telas escutam apenas uma delas.

O problema é que uma definição do “cinema” que vise levar em conta tudo o que designamos por “cinema” em todo o espaço social corre o risco de ser vazia, tantas são as formas de “fazer cinema”: no Centro Georges Pompidou, podemos ver um filme (o autor reivindica esta designação) de François Dufrêne, *Tambours du Jugement Dernier* (1952), sem imagem, sem ecrã nem projeção, apenas uma banda sonora que ouvimos no escuro. (GARDIES, 2007, p. 151).

Mais um ponto assimétrico entre o Cinema Experimental e a Vídeo-arte é o fator da duração da imagem. Posto que, ao sairmos da condição de experiência visual contínua de um filme experimental (não no sentido representacional ou narrativo, mas sim de simples progressão das imagens) para entrarmos em um modelo de Vídeo-arte que se utiliza da repetição (*loop*), a sala pode ser abandonada e/ou retomada da maneira mais conveniente pelo espectador. Na verdade, a arte da instalação consiste, na maioria das vezes, em singularizar as condições do espectador, e desta forma alterar/romper com os dispositivos, tal como em *Early Development* (1997), do egípcio Atom Egoyan, em que o espectador além de permanecer em pé na sala relativamente pequena, divide o espaço com o projetor que desfila a película, uma espécie de *ready-made* em movimento.

O espectador materializa o *flâneur* baudelaireano-benjaminiano ao efetuar suas passagens por entre as obras, por entre os espaços da instituição. A derrocada do dispositivo cinematográfico se apresenta. Todavia, a criação em arte contemporânea se faz valer desse espectador por ela engendrado (atos criativos hão de construir pontes sobre o caudaloso rio do fluxo histórico). Em videoinstalações em que se desenrolam imagens sequenciais com o intuito de formação de uma linha narrativa, o espectador além de participante torna-se interatante. “Ando, logo existo” (DUBOIS, 2009, p. 211). A trajetória do visitante é determinante para a fruição da obra, contudo, normalmente

não há um trajeto linear. A gana inconsciente do espectador de querer buscar um sentido lógico em todas as imagens é aqui o instrumento de motricidade para a videoinstalação, ao mesmo tempo que lida com modulações de realidade, com estilhaços de ações e/ou eventos, encontros com personagens enigmáticos, a fim de que o caminhante construa suas relações, porém sempre “abertas”, em um campo de possibilidades interpretativas. Um bom exemplo para tanto é a videoinstalação *Suburb Brain* (1999), da suíça Pipilotti Rist, a qual reproduz para o visitante um cenário (reduzido, pois se trata de um espaço de galeria ou museu) de uma casa de subúrbio. Lá, o espectador-caminhante está livre para percorrer qualquer extensão, onde podem ser notadas variações de tamanho e proporção a partir de diversas imagens de vídeo pulverizadamente projetadas, no teto, nas paredes, sobre os objetos, em um pedaço de cortina, nas janelas-telas que expõem paisagens, formas abstratas, textos escritos e a própria artista se dirigindo ao visitante. Um mosaico de elementos, um caleidoscópio de sensações, uma profusão descritivo-intimista de imagens reais/fictícias, uma obra totalmente aberta e de literal movimento. “No âmbito das obras ‘abertas’, uma categoria mais restrita de obras que, por sua capacidade de assumir diversas estruturas imprevistas, fisicamente irrealizadas, poderíamos definir como ‘obras em movimento’” (ECO, 2003, p. 51). Um trabalho de agrimensor que propicia noções de absorção da imagem, evoluções em matéria de tempo e espaço diante de um mundo que está lá e que é ocupado e ocupa os espectadores, nos mínimos detalhes, ao melhor estilo de Brakhage, Mekas ou Jacobs.

Outros videoartistas abordaram de frente essa trajetória de “narrar” fragmentos de histórias e até gerar personagens pelo espaço das videoinstalações, tais como: Matthew Barney, Steve McQueen e Chantal Akerman.

De forma contrária, vemos ao final da década de 1990, um surgimento de uma produção cinematográfica que busca sensações semelhantes às anteriormente citadas, mas sob a armadura do dispositivo cinema. Uma obra que reside nos poderes organizadores da abstração racional, que manipula a diegese fílmica, que explora o acidental e o assignificante, com uma estruturação de elementos, incluindo a própria narrativa, para a finalidade de construir uma emoção, um efeito sensorial. “No lugar do conflito como premissa para a progressão narrativa, instala-se um “fluxo esticado” de imagens, um cinema *en apesanteur*” (SILVA, 2014, p. 36).

Regressando à analogia introdutória desse estudo, devemos lembrar que a matéria desprendida do barranco segue pelo fluxo do rio e se deposita em outra margem. Então, o cinema aqui referido não possui, tecnicamente, um clímax, não oscila dramaticamente, permeando uma certa apatia do tempo à passagem dos eventos. A sutileza, o insólito e ausência de peso, descrevem uma cadência irrefreável das aparências que constituem o real, ou a simples ilusão dele. Silva (2014) nos aponta que críticos contemporâneos como Stéphane Bouquet e Jean-Marc Lalanne da revista especializada francesa *Cahiers du Cinéma*, no ano 2000, aglutinariam vários filmes sob a denominação de “cinema de fluxo” (p. 34). Dentre os quais podemos indicar as tramas fragmentadas, liquefeitas, a narrativa pormenorizada ao mesmo tempo que intensifica a experiência do momento em detrimento ao seu significado, nos filmes de Hou Hsiao-hsien, Lucrecia Martel, Claire Denis, Apichatpong Weerasethakul, Wong Kar-wai, Alexandr Sokurov, entre outros.

Esses cineastas retomam uma proposta começada nas películas marginais de Andy Warhol e Marguerite Duras: a de fazer do filme “um encontro, um lugar, um espaço para habitar com todo seu corpo e um tempo para utilizar a seu gosto. (BOUQUET apud SILVA, *ibidem*).

O mais interessante que podemos identificar é que o enlace entre a propositura narrativa fílmica e o espectador torna-se fragilizado (propositalmente), para que se criem vínculos diretos entre imagem do filme (tão somente) e espectador. Todavia, é uma experiência cinematográfica recente, afluente, em transformação, não cabível aqui de forjar-se ainda nenhuma ideia de movimento, de escola ou de unidade estilística.

Ironicamente, Gardies (2007) expõe que os mundos da produção artística possuem fronteiras severamente guardadas e que, para alguém ser um artista consagrado tem que corroborar com as regras e normas em vigor. Claro que as instituições que “guardam” os estatutos das artes que lhes compõem desenvolvem preceitos e formalidades para se auto resguardarem, ao tempo que as divulgam para se afirmarem ao mercado. É assim no âmbito da arte contemporânea tanto quanto na arte cinematográfica, com a diferença que respectivamente na primeira temos a figura do *marchand*, esse profissional que negocia obras de arte, intermediando o contato entre o artista e o colecionador ou instituição adquirente, enquanto que na segunda arte, a cinematográfica, este ente não existe.

Ambas as artes apostam no que acreditam serem os valores artísticos de amanhã. No entanto, as fazem de formas distintas no que concerne a Vídeo-arte e ao Cinema Experimental. Na Vídeo-arte, temos o mercado, as instituições, o meio artístico circundante como um todo, ávidos por novidades, perseguindo o menor indício de talento.

Os artistas começam uma carreira muito cedo, são demasiado expostos e, por vezes, tão depressa abandonados. Impõe que se diga que, vindos com um material reduzido, instalam uma obra de circunstância numa exposição coletiva, poderão partir sem deixar traços. Obras estáveis, permitir-lhes-iam resistir a essa lei da rotação dos stocks aplicada ao domínio artístico. (MILLET, 2007, p. 119-120).

Evidentemente, até o convencimento de uma determinada instituição para com sua obra, o artista tem um caminho árduo de minúsculas exposições – por vezes bancadas pelo próprio artista – formação de uma rede de contatos e portfólio, mas, uma vez conseguido, o universo da arte contemporânea é imenso, dando-lhe a incumbência de gerar as oportunidades. Enquanto que no Cinema Experimental temos o caminho inverso, uma guinada paulatina em busca do reconhecimento em um pequeno universo da arte cinematográfica, pois como já relatamos os espaços são por deveras exíguos, sobrepujados pelo cinema industrial. Porém, o circuito de festivais e mostras se apresenta como a escada para as congratulações, caminho este não menos difícil, mas que dentro do dispositivo cinema encontra um teto, com suas formas e formalidades, em que certas vezes limitam o “experimentalismo”. “O pequeno mundo do cinema experimental leva por vezes alguns dos seus autores às galerias, quando conseguem convencer um membro da Instituição acerca do seu estatuto de artistas” (GARDIES, 2007, p. 164).

As imagens dos amadores quase sempre encontram aberturas um tanto diferentes perante os estatutos das duas artes. Na Vídeo-arte, quase sempre passam pelo crivo dos críticos e das instituições para então chegar ao público já nas exposições. No Cinema Experimental, apesar de também serem alvejadas pelos críticos, o público tem um contato maior com elas antes das provas especializadas, principalmente no tocante aos festivais e mostras. Entretanto, esse desequilíbrio tende a se dirimir com a exibição das obras via internet – dissolvendo todos os preceitos dos dispositivos pertinentes – ao passo que o julgo completo por parte dos espectadores se dá primeiro, podendo alavancar o reconhecimento de determinados artistas, para em seguida atingir os críticos e as instituições, e com sorte receberem o famigerado rótulo de “arte oficial”.

A própria designação “imagens amadoras” é estatutária. São regras e normas provindas dos dispositivos institucionalizados em que determinam que elas não se encaixam aos modelos formalizados, como também não terem sido realizadas por artistas já “legitimados”. Uma das características básicas das imagens em movimento amadoras é descreverem ambientes familiares, como cerimônias, festas ou o frívolo cotidiano. Todavia, elas ganham outra importância quando viram matéria-prima para as obras *Found Footage*, que em suma, conferem às imagens um estatuto de obra de arte que não foram originalmente concebidas para entrar no mundo artístico, e sim fincadas no patamar do mero registro, as quais passam a ser melhor desenvolvidas a posteriori.

Se considerarmos outra concepção da arte, deixando de lado a Instituição, pode dizer-se que o caráter artístico de uma imagem animada está no olhar do espectador – no sentido em que Marcel Duchamp dizia que “são os observadores que fazem os quadros”. (Idem, *ibidem*, p. 165).

Assim, vemos a relação do público perante o Cinema Experimental e a Vídeo-arte sob dois aspectos: o público como comunidade de debate e o público como comunidade de fãs. O primeiro caso, nos mostra espectadores que se agrupam para discutir a obra, o artista, o conceito e demais peculiaridades sob a forma circumspecta. Enquanto no segundo, vemos espectadores que não necessariamente se agrupam, mas dividem e compartilham do mesmo apreço pelas obras e/ou pelos artistas sob a forma da consideração, admiração, respeito e até veneração. Normalmente os dois aspectos não colidem, mas sim se agregam.

Diante do exposto, nos deparamos com novos valores assimétricos sobre pontos já compreendidos por nós, em que para Vídeo-arte, perante sua restrição (na maioria das vezes) ao ambiente museológico ou de galerias não diminui a grande possibilidade de debates, *in loco* ou não, dos mais variados possíveis, artísticos, críticos, acadêmicos, políticos etc., mas que no círculo de fãs se coloca como reduzida aos que verdadeiramente tiveram contato com as obras ou com a maioria delas (muitas espalhadas pelo mundo e vistas tão somente por livros, catálogos, revistas etc.) e/ou com o artista, caso este que também atrai uma parcela da comunidade de debate.

Com o Cinema Experimental a situação se torna um pouco diferente, pois o âmbito de restrição é bem menor se considerarmos as cinematecas, os cineclubes

(dispositivos *ad hoc*) e a internet. Deste modo, o público como comunidade de debate se mantém grande, possibilitando inúmeros temas e níveis de altercações, se equiparando tecnicamente à reunião de fãs, em que com o contato direto com a obra, mas não necessariamente com o artista, fomentam a condição de culto cinematográfico, ou seja, espécies de totens para as comunidades de fãs, situação esta que atrai uma parcela muito maior da comunidade de debate.

Por fim, diversos cineastas renomados se voltam em direção ao campo da arte contemporânea, quase todos possuindo um contato experiencial com o meio videográfico, para promoverem sob a forma de Vídeo-arte, obras destinadas a museus ou galerias. Umas como apêndices de suas obras do primeiro dispositivo, como é o caso de algumas obras de Agnès Varda ou de Chantal Akerman, e outras como obras totalmente novas para o novo dispositivo, como uma noção de campo fértil para experimentalismos que são impedidos no cômputo da arte cinematográfica por diversos fatores, como por exemplo as obras de Peter Greenaway, Atom Egoyan, Abbas Kiarostami, Yervant Gianikian, Angela Ricci Luchi, Alain Fleischer, Chris Marker, Johan van der Keuken e a exposição *Voyages en Utopie* (2006), de Jean-Luc Godard. Mas a causa da assimetria nesta questão está na exibição de obras (filmes) experimentais em espaços de arte contemporânea descaracterizando o seu dispositivo original, mesmo à revelia dos seus autores, como coloca Aumont (2008):

Não é absolutamente novo e, já há bastante tempo, os defensores do cinema “experimental” tiveram de lutar para que suas obras fossem apresentadas como obras. Para Peter Kubelka (que inicia a coleção de filmes do Centro Pompidou), era preciso projetar um único filme de cada vez, por sua singularidade. Evidentemente, isso nunca foi feito, e esses filmes sempre foram vistos em programas compósitos e compostos (por um programador, ou seja, um curador). Dito de outra maneira, eles sempre foram apresentados como em uma exposição – ou seja, pelas idéias (de cinema e outras) que representam mais do que por sensações que provocam. (p. 86-87).

Assim posto, verificamos que das assimetrias referidas entre o Cinema Experimental e a Vídeo-arte, inúmeros questionamentos podem ser levantados, desde a condição contemporânea – fossilização ou rejuvenescimento – de um dispositivo até acepções de cunho sociológico, antropológico e filosófico em relação ao espectador, as quais desatariam diversas teses. Mas, que todas elas culminam em uma aparente certeza: sob aspectos conceptivos da obra, propostas estéticas dos artistas e possibilidades

múltiplas nas migrações das imagens (*entre-imagens*), mesmo separadas, em essência, por sistemas e estatutos diferentes, as duas artes referidas possuem, igualmente, imanências de conexão propiciadas pelas *Passagens das Artes*.

6.2. Conexões

“Quiasma”, como sugere Peixoto (2011, p. 238), figura como uma boa definição para o momento de cruzamento anatômico de duas artes aparentemente tão próximas, mas detentoras de sistemas diferentes, o Cinema Experimental e a Vídeo-arte. Quando suas assimetrias, pertinentes ao campo do dispositivo, são simplesmente ignoradas pelas contingências estéticas dos artistas, elas geram inúmeras possibilidades novas de criação, se ligam por vários vieses que vão da matéria-prima à técnica, do conceito à obra, inclusive encontrando brechas nos próprios estatutos dos dispositivos que também passam a fornecer novas condições artísticas do Cinema Experimental para com a Vídeo-arte, tanto quanto vice-versa, tal qual um vegetal que brota por entre as pedras.

A célebre exposição *Passages de l'Image* em Paris, em 1990, ocorrida no Centro Georges Pompidou, já proclamava a imbricação de filmes experimentais com videoinstalações. Instalações de modelos de “passagens entre as artes” tipicamente imagéticas, um processo ativamente contemporâneo. Diversos artistas, de áreas distintas, demonstraram com os seus trabalhos, diretamente e indiretamente, inúmeras possibilidades de transição de um estado para outro da representação. E o *entre-imagens* subsiste como um espaço de *Passagens*, ao mesmo tempo completamente visível e intimamente imerso nas obras, flutuando entre dois fotogramas, entre dois frames, entre duas telas ou entre todos esses suportes, operando na mediação das imagens. Há a necessidade de modificação da conjunção coordenativa alternativa “ou” para a conjunção coordenativa aditiva “e”, no que concerne a pontos de conexão entre o Cinema Experimental e a Vídeo-arte. Raymond Bellour (1997) preconizara alguns desses pontos e que por sua vez já foram delineados no transcorrer deste estudo:

O cinema experimental ou de vanguarda (nenhuma dessas palavras é boa) e a vídeo-arte (que não é melhor) têm em comum essa vontade de escapar por todos os meios possíveis de três coisas: a onipotência da analogia fotográfica; o realismo da representação; o regime de crença narrativa. (p. 176).

Definição esta que nos dá a plena convicção de que é no *entre-imagens* em que se constroem as conexões – a partir da coalisão barco/barqueiro da analogia introdutória desse estudo –, mais especificamente no âmago das assimetrias, visto que a ideia/decisão de experimentação deve percorrer uma margem à outra para que a conexão se constitua, uma realização mútua no espaço da arte.

Também é importante frisar que a interrupção de uma *Passagem de uma Arte* também gera o *entre-imagens*, ou seja, se invertermos o percurso da probabilidade conectiva do Cinema Experimental com a Vídeo-arte nos faz retornar à sua assimetria, e regredindo mais ainda, numa forte contracorrente, volvemos a uma margem anterior, onde se tratando de imagem em movimento nos depararemos novamente com a imagem fixa, a fotografia, para então saudar mais uma vez Marey e Muybridge. A detecção desse processo fora utilizado como uma nova possibilidade de experimentação, basta vislumbrarmos em um dos mais belos filmes experimentais o corte imóvel do movimento – o movimento não por ilusão provocada por sucessão de imagens, mas pelo movimento literal das sucessões de imagens –, trata-se *La Jetée* (1963), dirigido pelo francês Chris Marker. Nele, em suma, um único movimento cinético acontece, tradicionalmente cinematográfico: uma jovem abre os olhos. Um ponto culminante para uma interrupção, e em seguida para um encadeamento de imagens fixas, um movimento que também é cinematográfico, mas não tradicional, e sim experimental.

Uma “simples” e apressada imagem, um instante fugaz, mas uma desmesurada matéria-prima para o experimentalismo. Destarte, pensando em uma probabilidade conectiva da Vídeo-arte para com o Cinema Experimental, mas também acabando por encontrar nuances distintas numa inversão de percurso rumo à sua assimetria, nos depararemos com o frame, sendo esse a essência virtual do vídeo, e por sua vez da própria televisão atual. “A imagem eletrônica se mostra ao espectador não mais como um atestado da existência prévia das coisas visíveis, mas explicitamente como uma produção do visível” (MACHADO, 2008, p. 209). O real imediato pode ser “recortado” – capturado – pela câmera, mas são nas experiências de pós-produção dessa imagem que o vídeo alcança sua estética de “‘desrealização’ do mundo visível” (Idem, Ibidem).

Os avanços tecnológicos apanhados no fluxo da história, que ajudam o artista a cruzar o rio e chegar a outra margem (a criação), são potentes ferramentas para o

processo de abstração. O vídeo sempre esteve encampado em duas frentes: o lado comercial executado pela televisão e o lado doméstico executado pelos amadores e aficionados. Já o artista, usufrui dessa ambivalência, extraindo de cada lado o que há de mais proveitoso para sua arte, e que em maior parte criticam a própria cultura de consumo dominante. Porém, a parcela significativa do mercado consumidor de vídeo não é a artística, visto que “se todos os artistas do mundo que agora fazem vídeos subitamente decidissem renunciar a esse meio de expressão, os fornecedores de filmadoras e produtos relacionados nem mesmo notariam a mudança” (LUCIE-SMITH, 2006, p. 232). Todavia, um interessante exemplo da conjugação arte/tecnologia foi o trabalho de um outro grande nome do cinema *underground* americano, Ed Emshwiller, em que ao criar imagens animadas abstratas em vídeo com ajuda do computador e sob a intervenção de música gerada por um sintetizador de áudio – lembrando os moldes das produções do cinema “absoluto” – cria uma obra que só possui corpo virtual, nenhuma informação é física, trata-se de *Thermogenesis* (1972), a qual teria fragmentos reutilizados pela televisão em variados filmes e videoclipes. Assim, perfazemos que, do mesmo modo basilar o Cinema Experimental tem por aporte a fotografia, a Vídeo-arte tem a imagem virtual e “desrealizada” do fluxo eletrônico.

Esse nosso discurso exemplificado serve para demonstrar um primeiro nível de conexão entre o Cinema Experimental e a Vídeo-arte, ou seja, o aparato tecnológico provedor de imagens. Ora, como vimos anteriormente, após a Segunda Guerra Mundial o emprego do filme de 16mm se generalizou, sua acessibilidade facultou um aumento de produção na Segunda Vanguarda. O 8mm veio a reboque, menos dispendioso, cuja câmera seria a de manipulação mais simples do cinema analógico, fabricada e proliferada para uso doméstico, o que conferiu à estética experimental uma aparência de filme caseiro, aspecto esse explorado com afincos por cineastas do *underground* como por exemplo Stan Brakhage, Marie Menken e Ken Jacobs. Jonas Mekas em sua coluna *Movie Journal* a 18 de abril de 1963, expressa sua alegria e confiança na bitola de 8mm:

É o 8mm que irá nos salvar. Ele está chegando. Você deve achar que enlouqueci. Mas eu conheço as pessoas, pessoas com muito talento, que estão fazendo filmes em 8mm. Está chegando o dia em que filmes amadores em 8mm serão colecionados e apreciados como uma bela arte popular, como as canções e a poesia lírica que foram criadas pelo povo. Como estamos cegos, ainda levaremos alguns anos até entendermos isso, mas algumas pessoas já compreendem. (In MOURÃO, 2013, p. 78).

Outras bitolas como a 9,5mm e a Super-8mm também possuíram seus momentos, todavia, por deveras reduzidos. Mas o vídeo surge com uma gama ainda maior de formatos: rolos e cassetes de duas polegadas, uma polegada, três quartos de polegada, meia polegada e até mesmo um quarto de polegada para uso em televisão. Porém, a verdadeira revolução do vídeo chegaria com o Ampex em 1960, para prática industrial de armazenamento de imagens, e em 1965 com a câmera Portapak da Sony para filmagem em uso doméstico. Testemunha-se então, o definhamento da demanda de películas para utilização amadora, com o golpe cabal a partir da chegada do primeiro gravador videocassete Philips em 1972, planejado especificamente para o mercado doméstico, de modo a permitir inclusive a programação do horário para gravação automática. A concorrência surgiria brutal e a Philips perderia esse mercado para dois outros sistemas japoneses incompatíveis entre si, o Betamax da Sony, e o formato que se tornou o mais popular no mundo inteiro, o VHS da Victor Company of Japan, em 1978.

Ao considerar as aplicações do vídeo convém distinguir entre três áreas muito diferentes: o uso do vídeo nas transmissões de televisão, a expansão do gravador de vídeo doméstico, e o uso criativo do vídeo como um meio em si. (ARMES, 1999, p. 96).

O vídeo surge no mercado de maneira acessível tal como as bitolas cinematográficas não comerciais, o que nos faz definir, que com uma ferramenta para a produção de imagens facilmente alcançável a profusão de ideias criativas aumentaria substancialmente. Assim, aos poucos, enfrentando a desconfiança geral, alguns cineastas mais inquietos e ousados começam a hibridizar os formatos. O americano Nicholas Ray por exemplo, depois de vinte longas-metragens de ficção para Hollywood, filma com seus alunos do *Harpur College* de Nova York, o alegórico *We Can't Go Home Again* (1971-1973), “evidentemente um filme-limite, consubstancialmente no objeto e na forma” (DUBOIS, 2011, p. 122), nele, uma relação auto representativa: um professor de cinema e seus alunos. Tudo em uma grande explosão de imagens fragmentadas, radicalmente exercitadas, proficientemente experimentadas, formadas por um amálgama de bitolas cinematográficas e de suportes videográficos, enleados por aplicações eletrônicas. Ora, a descoberta de novas possibilidades de criação parte daqueles que decidem experimentar, cruzar o “Cócito” e aportar a salvo na outra margem.

No universo do cinema experimental, a passagem é mais natural, mesmo mais lógica, até porque a estética do vídeo não faz senão dar consciência a um conjunto de atitudes conceituais, técnicas e estéticas que remonta às experiências não-narrativas ou não-figurativas do cinema de René Clair e Dziga Vertov no começo do século e às invenções do *underground* americano (Deren, Brakhage, Jacobs etc.) posteriormente. (MACHADO, 2008, p. 212).

Desta forma, videoartistas como Bill Viola, Gary Hill e Steve McQueen prosseguem experimentando e aglutinando maiores possibilidades ao que se fazia no *underground* americano, elevando a qualidade artística das obras em vídeo. Em contrapartida, muitos cineastas experimentais como Hollis Frampton, Michael Snow e Ed Emshwiller reconhecem o potencial de trabalho da imagem videográfica e migram para fluxo eletrônico. Outros tantos, passam a utilizar os dois dispositivos para criação, às vezes até conjuntamente, como os brasileiros Julio Bressane e Arthur Omar.

Mas poucos cineastas personificaram esse princípio com tanta veemência e audácia como Jean-Luc Godard. O vídeo em sua criação assume o poder generalizado do *entre-imagens*. Visto que, a partir de 1974, com a criação de sua produtora independente de vídeo, a Sonimage, Godard dá início a um período fecundo de hibridização das imagens. Cinema e vídeo se transformam em uma grande experimentação sob a batuta do mestre francês, daí seguem-se *Ici et Ailleurs* (1974), *Comment ça Va* (1975) e *Numéro Deux* (1975), este último mostrando imagens das imagens de telas de televisão, formando nessa “recaptura” duplos espaços de existência imagética, imbuindo tanto no som quanto na imagem, a mais perfeita tradução do conectivo “e” ao se tratar de cinema e vídeo, “a operação do tratamento eletrônico da imagem de um filme” (DUBOIS, 2011, p. 295). *Deux* no francês significa dois, dois que Godard transforma em apenas um, um categórico *entre-imagens*.

Outro cineasta inventivo, autoral, que experimenta o “sabor” do vídeo em uma época de visões apocalípticas do cinema frente ao vídeo, como podemos vislumbrar no média-metragem *O Quatro 666* (1982) do cineasta alemão Win Wenders, foi o italiano Michelangelo Antonioni, que se dispôs à uma mesa de efeitos eletrônicos dos estúdios da RAI⁴⁶ para “pintar” com as cores mais vibrantes e plásticas da malha videográfica o seu poema em forma de filme, *O Mistério de Oberwald* (1980). Uma transubstanciação

⁴⁶ A Radiotelevisione Italiana é uma empresa de rádio e televisão estatal da Itália, fundada em 1944.

de suportes a partir do senso extremo de experimentação de Antonioni, o qual no referido filme de Wenders, se coloca, ainda no início da década de 1980, como um acolhedor esperançoso do vídeo, deixando claro que a arte cinematográfica é moldável, ramificada, propensa a transformações desde a sua origem, e o vídeo aportara com toda sua carga de mudança para promover uma evolução, tal como já fizera com a televisão.

E é em relação à televisão concebida como um imenso corpo de produção e de distribuição da imagem que o vídeo se vê virtualmente dotado de um imenso poder, muito mais perturbador do que o do cinema experimental diante do poder do cinema. (BELLOUR, 1997, p. 177).

Na imagem eletrônica, visualizamos o desenrolar do “tudo pode”, do compor e do decompor, do construir e do destruir, do manchar e do desmanchar, transgredindo inclusive a concepção de real. Enquanto o Cinema Experimental se relaciona com a imagem, a Vídeo-arte dobra a imagem sobre si mesma, relativizando até o tempo no “ao vivo”. Mas, como coloca Rush (2013): “A estética da vídeo-arte, por mais intencionalmente informal que possa ser, exige um ponto de partida artístico, por parte dos vídeo-artistas, semelhante ao do empreendimento estético em geral” (p. 77). Da mesma forma que no Cinema Experimental, a Vídeo-arte permite ao autor o total controle da produção da obra, obviamente com custos e tempo reduzidos, mas esquematizado no que concerne às etapas de criação. Isso faz com que mais um grau de conexão seja atingido entre as duas artes, pois a figura do artista detentor de praticamente todos os cargos de uma produção em filme, na maioria das vezes com uma equipe reduzidíssima ou de um homem só, da pesquisa à filmagem e depois à montagem, demonstra um processo de individualização na realização, um labor clínico, como por exemplo em *Tesouro da Juventude* (1977) de Arthur Omar, em que imagens de antigos filmes etnográficos são ampliadas, granuladas, estouradas e tornam-se admiráveis texturas e volumes, um trabalho solitário e formidável de garimpo imagético.

Todavia, essa prática, tal qual a realizada por Omar, é uma típica ligação desempenhada pelas *Passagens das Artes*. A atividade de reunião de filmes de outras épocas, para serem submetidos à classificação, à seleção, de certa maneira serem catalogados, para serem reorganizados, remontados, reconfigurados e então com eles formarem um outro filme, é uma prática antiga e que atravessa a história do cinema de Vanguarda/Experimental, com Man Ray, Ken Jacobs, Al Razutis, Andy Warhol,

Maurice Lemaître e tantos outros, e que por sua vez nos reata com a célebre definição de *ready-made* de Marcel Duchamp, ou seja, imagens produzidas para finalidades específicas que são selecionadas a partir de critérios estéticos diferenciados, ou até sem critério algum, a fim de se tornarem, após a remontagem, uma nova obra. O pleno elo de conexão entre o Cinema Experimental e a Vídeo-arte é, certamente, o *Found Footage*.

A prática do *found footage* é frequente no cinema dito “experimental”, mas raramente é acompanhada de uma teoria; os artistas que a ela se dedicam parecem, em geral, confiar mais em sua intuição ou satisfazer-se com seu princípio de base. (AUMONT, 2012, p. 89).

Um caso particular de investigação de imagens, que tem na sua árvore genealógica um certo grau de parentesco com a colagem pictórica ou a fotomontagem. Aqui, soterramo-nos de fragmentos imagéticos de arquivo, curtos ou longos, submetidos a efeitos ópticos, reconfigurações, desfigurações e remontagens, que lhes hão de descobrir sentidos antes insuspeitos. Uma maneira de descortinar uma nova forma cinematográfica ou videográfica, contemporaneamente dotada de recônditos nunca antes explorados.

De certo modo, no trabalho do casal Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi podemos apreciar a reunião de fragmentos de filmes antigos que acabam por gerar um cerne de ordem histórica, por meio da montagem. Juntos, fizeram inúmeros filmes segundo seus próprios princípios invariáveis para no fim formar um “arquivo dos arquivos” (Idem, Ibidem). Não necessariamente se “refilma” a obra, mas tranquilamente pode-se refabricar seus movimentos, às vezes anulá-los caso seja o intuito. Montar fragmentos é desvendar as pedras de encaixe de um *puzzle*, literalmente fuçar (por todo lugar) no material infinito dos filmes, em todos os tipos, nos *corpus* mais diversos, dos amadores aos institucionais, dos etnográficos às ficções comerciais, heterogêneos ou homogêneos, e assim extrair frações, citações e trechos escolhidos à dedo, penetrá-los e transformá-los, para enfim, “(re) compor (algo) de “novo”” (DUBOIS, 2009, p. 200).

O *Found Footage* é um dos mais belos exemplos do *entre-imagens*. Matrizes imagéticas formadas por outras matrizes, um medrar constante. *Un Monde Agité* (2000), do francês Alain Fleischer, fora realizado com base de duzentos outros filmes quase anônimos, a partir de uma classificação inicial de cerca de oitenta e dois temas e figuras recorrentes, constitutivas de múltiplas narrativas realizadas, para conceber um fio

condutor e, a partir dele, adequar cada fragmento em uma nova perspectiva de abordagem ideológica, gerando um novo filme, um novo contexto narrativo.

Para a Vídeo-arte, duas evoluções tecnológicas propuseram um passo acelerado em sua progressão, e que serviram de combustível para esse *entre-imagens*. De início, com o advento das mídias modernas de gravação e armazenamento – a fita magnética inicialmente, e por fim o disco rígido –, o vídeo se tornou um formidável instrumento de retomada de imagens. A alta reprodutibilidade proporcionada pela banda magnética supera rapidamente os montantes obtidos com as cópias em película, principalmente no que diz respeito ao seu valor monetário, sendo ampliado em seguida pelo DVD e pelo Blu-ray. Tudo isso, contribuindo para introduzir nas instituições, nos museus e nas galerias as imagens tomadas de empréstimo da televisão e do cinema, transformando-as em matéria-prima para uma gama citações e novas significações.

Há um forte imaginário cinematográfico que serviu de horizonte para a videoarte [...] e que também anunciou, uma década antes, o movimento que inundaria o cinema experimental do fim dos anos 1980 e dos anos 1990, aquele dos filmes chamados de *found footage*. (DUBOIS, 2009, p. 191).

Os filmes *Found Footage* desfazem a maior assimetria dos estatutos do Cinema Experimental e da Vídeo-arte quando criam a precisa interseção em seu modo de exibição. Pois, conforme coloca Dubois (idem) eles “podem ser vistos tanto em projeção numa sala de cinema quanto em instalação nos espaços de arte” (p. 200).

O austríaco Martin Arnold desenvolve um trabalho minucioso de percepção da imagem em movimento e o seu respectivo viés narrativo, pois entende que sob o corpo imagético das sequências de determinados filmes existem vísceras de um organismo vivo que precisam ser expostas, existe uma alma entranhada que precisa ser desentocada, existem novas camadas de compreensão que precisam vir à tona. Normalmente, prefere trabalhar com sequências ou planos muito breves, de poucos minutos ou até segundos, extraídos por sua vez de filmes pouquíssimo conhecidos, preferencialmente hollywoodianos.

Tal matéria-prima é comumente arrancada de uma situação frívola, ordinária, banal do filme, que não necessariamente chamaria a atenção ou não despertaria o

interesse dentro da conjuntura da ação dramática desenvolvida: um homem de meia-idade, no ato de adentrar a sua casa depois de um dia de trabalho; e a esperá-lo sua esposa, lendo uma revista sentada numa poltrona. Ele se aproxima dela, beija-a e segue para o interior da casa, com ela o acompanhando. Uma tradicional representação estereotipada do estilo de vida pequeno burguês americana. *Pièce Touchée* (1989), filme de quinze minutos, estruturado sobre um parco segmento de *The Human Jungle* (1954), dirigido pelo americano Joseph M. Newman, é um ataque de fases sucessivas de um movimento periódico, uma fragmentação de estágios de tempo que modulam o deslocamento ilusório da cena, para frente e para trás, dobrando a imagem e a compreensão, uma sobre a outra, diante das sutilezas da *mise en scène*. Ao fim, nessa espiral analítica, temos uma maliciosa recomposição da ação dramática aflorando a energia sexual da cena, ou seja, o não-dito que se inscreveu na imagem.

Se considerarmos que, por mais singular que seja o *corpus* dos filmes *Found Footage*, mesmo que embora existam modos diversificados de construção dessas imagens cinematográficas, o efeito de artisticidade lhe é claro e declarado. O que por sua vez, conecta de forma cabal o Cinema Experimental com a Vídeo-arte, pois a introjeção do princípio da instalação artística contemporânea na própria estrutura do filme se faz notória, ou seja, a posição do observador diante da obra é ativa, buscando “extrair efeitos de sentidos ou de sensações por meio de sua (re)organização interna, a qual o espectador deve pôr em movimento, ao mesmo tempo que é por ela comovido”, conforme bem coloca Dubois (2009, p. 204). Além do mais, a matéria-prima narrativa-representativa-industrial contida nos fragmentos fílmicos de origem dá lugar à abstração durante a operação de de/re-composição a ser efetivada, mesmo mantendo-se o arcabouço do dispositivo cinematográfico.

Por fim, entre quiasmas, testemunhamos a propagação das relações instauradas pelo Cinema Experimental e a Vídeo-arte através de décadas de atos de criação e buscas por novas margens do caudaloso rio da historicidade, de modo que o leito das imagens se demonstrou perene em transições, canalizadas pela franca evolução dos suportes eletrônicos. Assim, as imagens artisticamente trabalhadas atravessaram brutalmente a era argêntica e adentraram na era digital, propiciando ao observador inúmeros caminhos para *passagens* e suas “recompreensões”, entre artes, entre obras, entre intenções, *entre-imagens*, tal como a mais perfeita definição de uma obra *Found Footage*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sentido da visão é o que possui a evolução mais lenta no ser humano. Um recém-nascido tem apenas um foco visual de cerca de trinta centímetros e pouquíssima capacidade de definição de formas, só vindo a distinguir cores com aproximadamente seis meses de idade. As informações visuais tridimensionais são obtidas por volta de um ano de vida, fazendo com que esse observador que se forma, tenha cada vez mais contato com o real que se apresenta ao seu redor, produzindo assim, a base para o seu referencial imagético.

Tal noção estereoscópica confere ao olho o poder de julgamento da realidade, atribuindo-lhe a importante função de determinação quanto a verossimilhança no mundo, o que automaticamente, na grande maioria das vezes, gera a confiabilidade necessária para o crivo final, em suma: vejo, é real, logo acredito. Assim, como cláusula incipiente de nossas observações, nos é outorgado a precisar que a visão se torna para o sujeito o mais essencial dos sentidos.

Essa consciência da visualidade quando ligada à prática de atividades artísticas, recebe a denominação de arte figurativa, regedora da busca natural do homem pela imitação. Portanto, primordialmente nesse estudo, foram apresentados os conceitos divergentes de Platão e Aristóteles sobre a *mimesis*, dos quais a razão aristotélica seria o valimento ante a incessante perseguição da arte clássica pela harmonia da forma.

Logo em seguida, verificamos algumas mudanças nas percepções artísticas no final do século XIX, a partir de questionamentos diante da longa tradição da pintura e da escultura como meios privilegiados de representação, instigados pelas intensas transformações no mundo ocorridas pós Revolução Industrial, mais especificamente nos setores científicos, em seus campos técnicos e tecnológicos. Desta forma, dentre tantos aparatos experimentais para obtenção de imagens, concebidos por ávidos inventores – agregadores de conceitos e processos ao longo da história –, destacamos um em especial, que desafiou claramente as convenções de criação até então vigentes e atraiu para si a obsessão pelo realismo tão valorizado desde o século XIV: o dispositivo fotográfico. Para tanto, utilizar primordialmente Aumont (2012) como referencial teórico foi fundamental, principalmente para entender essa máquina de imagem

detentora de uma objetividade imprescindível, contribuinte para libertação de muitos artistas do “fardo” da representação realista, e retirando, totalmente, a essencialidade dos ditames perspectivistas/academicistas na arte.

Um caminho trilhado que de certa forma era inevitável, foi o de buscar novas maneiras de expressão visual, se afastando da objetividade figurativa e se aproximando da subjetividade pessoal, fase que esse estudo reconhece como sendo o início do processo de abstração na arte. Consequentemente, esse fato nos leva a concluir que a percepção visual do observador, muito além de um caráter fisiológico, está estritamente relacionada a atributos psicológicos inerentes ao desenvolvimento do indivíduo.

Assim, a procura desejosa pela verdade de sua própria percepção, fez com que vários artistas incluíssem anamorfoses em seus preceitos, deformações visuais que não afetariam os âmagos das imagens, apenas os transfigurariam. Nessa conformidade, demonstramos em um primeiro momento, tal modo de expressão como sendo iniciado por Joseph Mallord William Turner e seus espaços voláteis de nuvens e cores, antes mesmo do despedaçamento das leis da perspectiva renascentista por Paul Cézanne.

Evoquemos, por conseguinte, que ainda na parte introdutória desse estudo, uma analogia realizada a partir de um segmento da Eneida, de Virgílio, nos leva a definir, concernentemente ao ato de criação na arte, que a intenção do artista sempre prevalecerá perante o impetuoso fluxo histórico, pois na ação de Enéas ao cruzar o Cócito, Caronte possuiria o meio; Sibila, a *passagem*; mas ele, a decisão.

Também em nosso estudo, o termo “representação da imagem” está atrelado à significação do espaço, seja recobrando o objeto denotado ou embutido na concepção organizacional da figura. Todavia, ao se tratar da fixação do instante promovido pela fotografia, nos deparamos com a significação do tempo, uma vez que a suspensão do movimento proposto pela máquina acaba por inscrever uma duração na imagem.

Deste modo, quanto mais se explicitou a inserção da dimensão temporal na fotografia, menos a integridade do real capturado foi retratada, gerando em determinados casos uma total decomposição da imagem, se afastando, em razão disso, da representação figurativa, e por sua vez, penetrando mais agudamente na abstração. Tal ação converteu a representação pictórica dos postulados cientificistas de Marey e

Muybridge em *passagens* ao futurismo, como também ao dadaísmo duchampiano, prontamente influenciados pelas investigações de estratificação do tempo.

Então, somos impelidos a contemplar, a partir dessa cisão com a tradição realista da imagem, mais um ambiente propício para *passagens*, visto que a geração de “ilusões” mecânicas forjadas pela velocidade e pelo tempo ao longo de um suporte de fotografias em sequência, ou seja, a arte cinematográfica, depois de se afirmar perante o público e dar vazão à formação de um modelo narrativo-representativo-industrial adstrito, “quebra” sua imagem com base em ímpetos de experimentação, dotados de *corpus* empírico.

Um processo categórico e inevitável para o cinema, pois agora com um tempo dissimuladamente evidente e psicologicamente útil para sintetizar uma “nova realidade” ou uma “supra realidade”, haveria de acontecer uma bifurcação de caminhos na história da imagem em movimento, a julgar pela geratriz de princípios estilísticos, de propostas semânticas e de elementos imagéticos não convencionais conectados ao afluxo de esfaimadas vanguardas artísticas do início do século XX. Estas, obcecadas pelo subjetivismo, manipuladoras natas dos interstícios invisíveis encontrados no *entre-imagens* e suas respectivas expressões. Portanto, figurar-se-iam então: o Expressionismo Alemão; o Construtivismo Soviético; o Impressionismo Francês; o Surrealismo. Fazeres artísticos de direções múltiplas, que na grande maioria das vezes seriam autônomos e informais, dotados de uma pluralidade de influências e trazendo consigo, invariavelmente, o estilo (a marca) do autor em cada obra, de forma indelével.

Inúmeros foram os experimentadores e variados foram os procedimentos experienciais, porém o que de mais valioso ocorreu nessa conjuntura foi a obtenção da capacidade de estimular interpretações abertas e diversificadas nos espectadores. Tal condição de livre fruição dotada de valor estético, rompedora de contratos de leitura – a qual o nosso estudo baseia-se a partir de Eco (2003) – afirmou a natureza do “experimental” na arte. Uma produção dedicada a descobrir novas *passagens* artísticas incessantemente, calcada no diálogo constante com sua época, desorbitando o senso comum e extrapolando as fronteiras impostas pelos dispositivos. Assim, “experimental” é ir além das margens avistadas e atracar no cais da criação, local que somente o artista vislumbra, mas que desvela ao elevar o “corpo” de sua obra ao mundo.

Por indução, focos de mudança surgiram e incutiram novos “modos de ver” mundo afora, fazendo com que aquela dimensão criativa da Primeira Vanguarda influenciasse artistas a se expressarem de forma mais subjetivamente solene, tal como ocorreu com a Segunda Vanguarda nas décadas de 1940 e 1950. E adiante, de modo mais improvisado, espontâneo, anárquico e intencionalmente anti-hollywoodiano, “raitaria” o *underground*, com suporte na Primeira Declaração do Novo Cinema Americano, publicada em 1961 – apresentada no ‘Anexo A’ desse estudo.

Diante desse panorama, estabelecemos que, da mesma maneira que as abstrações da arte moderna romperam com os parâmetros perspectivistas/academicistas no final do século XIX e tiveram que arcar com os petulantes julgamentos “oficiais”, a corrente experimental cinematográfica infringiu o preponderante modelo narrativo-representativo-industrial, inclinando-se assim para a margem do estatuto dessa arte, afastando-se dos holofotes da notoriedade. Em contraponto, no mesmo período, as ideias do modernismo foram colocadas à prova pelo “sistema de arte”, sendo reexaminadas e reinterpretadas por fecundas práticas artísticas contemporâneas, que em particular, prezavam pelo estreitamento da relação do público com a obra de arte.

Não obstante, uma das questões mais oportunas que promovemos em nosso estudo foi o paralelo advento da vídeo-filmadora a esses contextos artísticos, pois advinda do ambiente doméstico se transformou em uma profícua ferramenta de criação, substituindo as dispendiosas e laboriosas películas cinematográficas no âmbito do experimentalismo – inclusive as amadoras de pequeno porte como as 8mm.

Consecutivamente, a fim de violar criticamente e esteticamente com os códigos estruturais do principal meio de comunicação de massa do século XX – a televisão –, uma “horda” de artistas conceituais enxergou no arranjo videográfico a possibilidade de metamorfosear imagens – o poder de atuação do *entre-imagens*. E, sendo portador de uma essência absorvente diante das múltiplas atividades artísticas, esse meio de *passagens* construiu uma visualidade única, sob a denominação de Vídeo-arte. Porém, apenas duas de suas ramificações já nos seriam suficientes para fins desta pesquisa: a vídeo-performance e a videoinstalação, com suas organizações do espaço-tempo sensório.

Pois bem, após essa trajetória cronológica de “cruzamentos de Cócitos” e em meio às migrações imagéticas – que possui na realidade o desígnio de alinhar pontos

ainda lasseados do nosso estudo – podemos estabelecer com exatidão que os cineastas experimentais e os videoartistas são os autênticos mediadores entre os estatutos “cinema” e “arte contemporânea”. Cada arte resguardando o seu caminho autônomo e as suas particularidades que lhes facultam assimetrias, tais como suas próprias instituições e suas condições de imposição aos seus respectivos públicos; e concomitantemente, manifestando os traços que conectam uma a outra, como por exemplo a tecnologia que as conciliou no transcurso de suas realidades, imbricando-as em possibilidades de praticamente confusão de reconhecimento.

Logo, o maior elo entre essas artes imagéticas encontrado em nossa pesquisa – legitimado inclusive por ambos os estatutos – curiosamente é mais antigo que a própria existência da Vídeo-arte, pois efetuando *passagens* às vezes de modo sub-reptício, vemos o cinema experimental utilizar-se da própria matéria fílmica para implementar uma criativa abertura de ideias e gerar, por conseguinte, um novo ato. Trata-se de uma “recavação”, uma recontextualização e uma ressignificação de imagens previamente existentes. Essa forma de (re)criação ficaria conhecida como *Found Footage*.

Além de tudo, subsiste o “efeito instalação” que está inserido nos filmes de *Found Footage*, enunciado no espaço e no tempo durante o processo de expectativa da obra – não no ambiente instaurado na instituição, mas dentro do próprio filme. Consideramos então, que tal ação, em suma, torna-se uma espécie de “museificação”, e que as manipulações executadas pelo cineasta-artista são sentenças que miram extrair percepções e criar sentidos por meio da severa (re)composição de sua estrutura axial, a qual cabe ao espectador experimentar, ao tempo em que por ela é provocado.

Observa-se, por fim, a *passagem* de um “efeito” procedente de uma manifestação artística contemporânea – tal como uma vídeo-arte – para o interior cinematográfico de um *Found Footage*, uma tipificação do *entre-imagens* definido por Raymond Bellour (1997): “um espaço múltiplo”. Um filme como um museu – uma memória organizada propícia à desrealização –, um passadouro digno de consideração, pois é repleto de possibilidades para estudos vindouros, não somente sobre a égide do cinema ou da arte contemporânea, mas diante de quaisquer outras artes que lhes são provedoras de conexões, mesmo oriundas de diferentes estatutos. No entanto, impulsionadas por intenções artísticas – destinadoras da exuberância do ato de criação.

REFERÊNCIAS

- AGRA, Anacã. **O poético no cinema**: uma proposta teórica. Sarre, Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2014.
- ANDREW, Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. 2 ed. Trad. Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARMES, Roy. **On vídeo** – O significado do vídeo nos meios de comunicação. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Summus, 1999.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu, Cláudio C. Santoro. 16 ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- _____. **A teoria dos cineastas**. Trad. Marina Appenzeller. 3ed. Campinas-SP: Papirus, 2012.
- _____. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas-SP: Papirus, 2008.
- _____. **O olho interminável**: cinema e pintura. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BAZIN, André. **Cinema**: Ensaios. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BELLOUR, Raymond. **A dupla hélice**. In PARENTE, A. (org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. 4 ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2011. Cap. 04, p. 214-229.
- _____. **Entre-imagens**. Trad. Luciana A. Penna. Campinas-SP: Papirus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. In XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**. Trad. Ismail Xavier e João Luiz Vieira. Rio de Janeiro: Graal, 1983. Cap. 2.6, p. 333-352.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**. 13 ed. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**. Trad. Teresa Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1983. Cap. 2.5, p. 331-337.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. Trad. Marcelle Pithon, Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CALINESCU, Matei. **As cinco faces da modernidade**. Trad. Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999.

CÁNEPA, Laura. Expressionismo Alemão. In MASCARELLO, F. (org.). **História do cinema mundial**. 5 ed. Campinas, SP: Papirus, 2009. Cap. 02, p. 55-88.

CAÑIZAL, Eduardo. Surrealismo. In MASCARELLO, F. (org.). **História do cinema mundial**. 5 ed. Campinas, SP: Papirus, 2009. Cap. 05, p. 143-158.

CANTON, Katia. **Do moderno ao contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

COSTA, Flávia C.. Primeiro Cinema. In MASCARELLO, F. (org.). **História do cinema mundial**. 5 ed. Campinas, SP: Papirus, 2009. Cap. 01, p. 17-52.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Palestra em 1987. Trad. José Marcos Macedo. Folha de São Paulo, 1999.

_____. **A imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo e Godard**. Trad. Mateus Araújo Silva. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. Um “efeito cinema” na arte contemporânea. In COSTA, L. C. (org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009. Cap. 02, p. 179-216.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 9 ed. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar**: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GARDIES, René. **Compreender o cinema e as imagens**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Mimesis, 2007.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GROULIER, Jean-François. Poética. In LICHTENSTEIN, J. (org.). **A pintura: da imitação à expressão**. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 23-24.

GUATTARI, Félix. Da produção de subjetividade. In PARENTE, A. (org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. 4 ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2011. Cap. 03, p. 177-191.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 16 ed. São Paulo: Loyola, 2007.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

LUCIE-SMITH, Edward. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. Trad. Cássia Maria Nasser. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2006.

LYOTARD, Jean-François. O acinema. In RAMOS, F. P. (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. Vol. I. São Paulo: Senac, 2005. Cap. 02, p. 219-231.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. 5 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

_____. As linhas de força do vídeo brasileiro. In MACHADO, A. (org.). **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras, 2007. Introdução, p. 15-47.

MARTINS, Fernanda. Impressionismo Francês. In MASCARELLO, F. (org.). **História do cinema mundial**. 5 ed. Campinas, SP: Papirus, 2009. Cap. 03, p. 89-108.

MEKAS, Jonas. Film culture. In MOURÃO, P. (org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Banco do Brasil; USP, 2013. Cap. 02, p. 29-52.

_____. Movie journal. In MOURÃO, P. (org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Banco do Brasil; USP, 2013. Cap. 03, p. 55-129.

_____. O filme-diário. In MOURÃO, P. (org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Banco do Brasil; USP, 2013. Cap. 04, p. 131-142.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: SENAC, 2008.

MILLET, Catherine. **A arte contemporânea**. Lisboa: Instituto Piaget, 2007.

MOURÃO, Patrícia. Salve Jonas. In MOURÃO, P. (org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Banco do Brasil; USP, 2013. Cap. 01, p. 11-27.

PARENTE, André. **As virtualidades da narrativa cinematográfica**. In PARENTE, A. (org.). **Cinema/deleuze**. Campinas, SP: Papirus, 2013. Cap. 17, p. 249-270.

_____. **Cinema em trânsito**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

_____. **Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas-SP: Papirus, 2000.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In PARENTE, A. (org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. 4 ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2011. Cap. 04, p. 237-252.

PLATÃO. **A república**. São Paulo: Martin Claret, 2000.

RENAN, Sheldon. **Uma introdução ao filme underground**. Trad. Sérgio Maracajá. Rio de Janeiro: Lido, 1970.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte & indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. 2 ed. Trad. Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5 ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SARAIVA, Leandro. Montagem Soviética. In MASCARELLO, F. (org.). **História do cinema mundial**. 5 ed. Campinas, SP: Papirus, 2009. Cap. 09, p. 109-142.

SILVA, I. R. A.. **Cinema experimental brasileiro**: poesia, ousadia e desconstrução em Limite, O bandido da luz vermelha e Cosmococas. 2009. 189 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife – PE.

SILVA, I. R. A.. **Cinema fluidos**: análise das inter-relações entre cinema independente experimental brasileiro e arte contemporânea no contexto pós-cinema. 2014. 183 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife – PE.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2010.

SUPPIA, Alfredo; PIEDADE, Lúcio; FERRARAZ, Rogério. O cinema independente americano. In BAPTISTA, M.; MASCARELLO, F. (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. 2 ed. Campinas, SP: Papirus, 2008. Cap. 11, p. 235-252.

TEIXEIRA, Francisco E.. **Cinemas “não narrativos”: experimental e documentário**. São Paulo: Alameda, 2012.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp**. Trad. Maria Thereza de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

ANEMIC Cinema. Direção: Marcel Duchamp. França, 1926. Disponível em: <<http://www.japagirl.com.br/blog/wp-content/uploads/2013/01/anemic-3.jpg>> Acesso em: agosto/2015

BALLA, Giacomo. **Coleira em Movimento**. 1912. Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/_zOVkoUN-lkE/SBp5eLbjI-I/AAAAAAAAAS0/Kco2Dhn-Tek/S760/6.jpg> Acesso em: julho/2015

BRIG, The. Direção: Jonas Mekas. Estados Unidos da América, 1964. Disponível em: <<http://mediartinnovation.com/2014/05/23/jonas-mekas-the-living-theatre-the-brig-1964/>> Acesso em março/2016

CÂMARA Escura. Disponível em: <<http://garatujafotografia.blogspot.com.br/2013/07/camara-escura-o-inicio-de-tudo.html>> Acesso em: julho/2015

CHEGADA do Trem à Estação Ciotat, A. Produção: Louis e Auguste Lumière. França, 1895. Disponível em: <<https://muitomaisqueadaptacoes.files.wordpress.com/2013/08/larri1.jpg>> Acesso: julho/2015

COLOUR Box. Direção: Len Lye. Grã-Betanha, 1935. Disponível em: <<http://www.drawingcenter.org/files/08d277c7f38d094f3e5a41002929e72873d522fc.jpg>> Acesso em: fevereiro/2016

DEGAS, Edgar. **A Bolsa**. 1878-1879. Disponível em: <<https://lostonsite.files.wordpress.com/2010/03/edgar-degas-retratos-en-la-bolsa-1878-1879.jpg>> Acesso em: julho/2015

DUCHAMP, Marcel. **Nu Descendo a Escada Nº2**. 1912. Disponível em: <[http://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/8XYHEB/\\$File/Marcel-Duchamp-Nude-Descending-a-Staircase-No.2.JPG](http://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/8XYHEB/$File/Marcel-Duchamp-Nude-Descending-a-Staircase-No.2.JPG)> Acesso em: julho/2015

DOG Star Man. Direção: Stan Brakhage. Estados Unidos da América, 1961-1964. Disponível em: <<http://grindhousetherapy.com/films/5-influentia-experimental-shortish-films-to-watch/>> Acesso em: março/2016

GABINETE do Dr. Caligari, O. Direção: Robert Wiene. Alemanha, 1919. Disponível em: <<https://assimerahollywood.files.wordpress.com/2012/05/cabinetofdrcligari19.jpg>> Acesso: julho/2015

GREGORY Markopoulos montando seu filme em casa. Acervo do artista. Disponível em: <<http://www.redcat.org/event/films-gregory-j-markopoulos>> Acesso em: março/2016

HOMEM com uma Câmera, O. Direção: Dziga Vertov. União Soviética, 1929. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/impropriedade_privada/Dziga-Vertov-o-homem-com-uma-camera-kino-kinok-pravda.jpg> Acesso: agosto/2015

INAUGURATION of the Pleasure Dome. Direção: Kenneth Anger. , 1954. Disponível em: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/89/57/65/8957652203e13149aa53599472951ee5.jpg>> Acesso em: fevereiro/2016

MARCA Registrada. Direção: Letícia Parente. Brasil, 1975. Disponível em:
<<http://oglobo.globo.com/cultura/exposicao-no-paco-imperial-3257150>> Acesso em:
março/2016

MAREY, Etienne-Jules. **Fuzil fotográfico**. 1882. Disponível em:
<https://kinodinamico.files.wordpress.com/2010/08/marey_fusil_4_500.jpg> Acesso
em: julho/2015

_____. **Pelicano Voando**. 1882. Disponível em:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Marey_-_birds.jpg> Acesso:
julho/2015

MESHES of the Afternoon. Direção: Maya Deren, 1943. Disponível em:
<http://az795576.vo.msecnd.net/bh-uploads/2015/11/meshes-of-the-afternoon-maya-deren-and-alexander-hammid-1943-1370027662_org.jpg> Acesso em: fevereiro/2016

MESSENGER, The. Direção: Bill Viola. Grã-Betanha, 1996. Fotografia: Martin Godwin. Disponível em:
<<http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2009/oct/09/church-modern-art-durham-cathedral>> Acesso em: março/2016

MUYBRIDGE, Eadweard. **Horse in Motion**. 1878. Sequência fotográfica. Disponível em: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/85/f9/bb/85f9bb8759f1fc4e939d640f40766dfe.jpg>> Acesso em: julho/2015

QUEDA da Casa de Usher, A. Jean Epstein. França, 1928. Disponível em:
<<http://2.bp.blogspot.com/-HIOBELycBic/VW4zTWa1vFI/AAAAAAAAAHPg/N-6U4GrXKAQ/s1600/fallofthehouseofusher.jpg>> Acesso em: março/2016

VIAGEM à Lua. Direção: George Méliès. França, 1902. Disponível em:
<<https://drnorth.files.wordpress.com/2010/06/le-voyage-dans-la-lune-georges-melies-1902-tableau-11b.png?w=584&h=438>> Acesso: julho/2015

SLEEP. Direção: Andy Warhol. Estados Unidos da América, 1963. Disponível em:
<<http://newsexaminer.net/movies/lena-dunham-to-remake-andy-warhols-sleep/>> Acesso em: março/2016

SLOW Angle Walk (Beckett Walk). Direção: Bruce Naumam, Estados Unidos da América, 1968. Disponível em: <<http://www.eai.org/title.htm?id=3005>> Acesso em: março/2016

STUDIE nº V. Direção: Oskar Fischinger. Alemanha, 1931. Disponível em:
http://images.tate.org.uk/sites/default/files/styles/grid-normal-12cols/public/images/fischinger_still_from_studie_nr_5_0.jpg?itok=utFZoFaz> Acesso em: fevereiro/2016

SYMPHONIE Diagonale. Direção: Viking Eggeling. Alemanha, 1921. Disponível em:
[http://static1.squarespace.com/static/4f4956ae24ac13538581ef94/t/51dc6f5be4b03eba b8c62274/1373400930458/Symphonie+Diagonale+\(1921,+Viking+Eggeling\)+-+grid.jpg?format=500w](http://static1.squarespace.com/static/4f4956ae24ac13538581ef94/t/51dc6f5be4b03eba b8c62274/1373400930458/Symphonie+Diagonale+(1921,+Viking+Eggeling)+-+grid.jpg?format=500w)> Acesso em: fevereiro/2016

SWAIN. Gregory Markopoulos, 1951. Disponível em:
http://www.elumiere.net/especiales/beaversmark/img/biografia/150202_BEAVERS_MARKOPOULOS_VIDA_Y_OBRA_9.jpg> Acesso em: fevereiro/2016

THREE TRansitions. Direção: Peter Campus. Estados Unidos da América, 1973. Disponível em: <http://pietmondriaan.com/2012/08/28/peter-campus/>> Acesso em: março/2016

TURNER, Joseph M. W. **Vapor numa tempestade de neve**. 1842. 1 pintura. Disponível em: <http://virusdaarte.net/wp-content/uploads/2014/05/turner1234.png>> Acesso em: julho/2015.

_____. **O Anjo no Sol**. 1846. 1 pintura. Disponível em: http://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N00/N00550_10.jpg Acesso: 07/2015> Acesso em: julho/2015.

ANEXO A

Primeira declaração do Novo Cinema Americano⁴⁷

Em 28 de setembro de 1960, um grupo de 23 cineastas independentes, reunidos a convite de Lewis Allen, produtor de teatro e cinema, e Jonas Mekas se encontraram no endereço 165 West 46th Street (no Producers Theatre) e, por unanimidade, se uniram em uma organização livre e aberta do Novo Cinema Americano: O GRUPO.

Um conselho executivo temporário foi eleito, consistindo em Shirley Clarke, Emile de Antonio, Edward Bland, Jonas Mekas e Lewis Allen.

Os participantes desse encontro foram:

Lionel Rogosin (*On the Bowery; Come Back, Africa*);
 Peter Bogdanovich (*The Land of Opportunity*, em produção);
 Robert Frank (*Pull My Daisy; The Sin of Jesus*);
 Alfred Leslie (*Pull My Daisy*);
 Edouard de Laurot (*Sunday Junction; The Quarantine*, em produção);
 Ben Carruthers e Argus Speare Juilliard (atores em *Shadows* e *Guns of the Trees*, seu primeiro filme, *Sunday*, em produção);
 Jonas Mekas (*Guns of the Trees*);
 Adolfas Mekas (*Hallelujah the Hills*, em produção);
 Emile de Antonio (distribuidor de cinema);
 Lewis Allen (produtor, *The Connection*);
 Shirley Clarke (*Skyscraper; Bullfight; The Connection*);
 Gregory Markopoulos (*Psyche; Charmides; Lysis; Serenity*);
 Daniel Talbot (gerente, The New York Theatre);
 Guy Thomajan (longa-metragem em produção);
 Louis Brigante (*Hot Damn; Uncle Sam!*, em produção);
 Harold Humes (*Don Peyote*);
 Irmãos Sanders – ausentes – (*A Time Out of War; Crime and Punishment, U.S.A.*);
 Bert Stern (*Jazz on a Summer's Day*);

⁴⁷ The First Statement of the New American Cinema Group, foi publicado em 1961, no número 22-23 da revista Film Culture. Traduzido do inglês por Ana Siqueira.

Don Gillin (distribuidor e produtor de cinema);
Walter Gutman (produtor);
Jack Perlman (advogado de teatro e cinema);
David C. Stone (produtor);
Sheldon Rochlin (longa-metragem em produção);
Edward Bland (*The Cry of Jazz; The Hero*, em produção).

Primeira declaração

Ao longo dos últimos três anos, estamos testemunhando o crescimento espontâneo de uma nova geração de cineastas – o Free Cinema na Inglaterra, a Nouvelle Vague na França, os jovens movimentos na Polônia, Itália e Rússia e, neste país, o trabalho de Lionel Rogosin, John Cassavetes, Alfred Leslie, Robert Frank, Edward Bland, Bert Stern e dos irmãos Sanders.

O cinema oficial do mundo inteiro está perdendo o fôlego. Ele é moralmente corrupto, esteticamente obsoleto, tematicamente superficial, temperamentalmente entediante. Até os filmes que aparentemente valem a pena, aqueles que reivindicam alto padrão moral e estético e que foram aceitos como tal pela crítica e pelo público, revelam o declínio do Produto Filme. A própria habilidade de sua execução tornou-se uma perversão que encobre a falsidade de seus temas, sua falta de sensibilidade, sua falta de estilo.

Se o Novo Cinema Americano tem sido até agora uma manifestação inconsciente e esporádica, sentimos que chegou a hora de nos unirmos. Somos muitos – o movimento está alcançando proporções significativas – e sabemos o que deve ser destruído e o que defendemos.

Como nas outras artes hoje nos Estados Unidos – pintura, poesia, escultura, teatro, em que ventos frescos têm soprado nos últimos anos –, nossa rebelião contra o velho, oficial, corrupto e pretensioso é sobretudo de caráter ético. O que nos concerne é o Homem. O que nos concerne é o que está acontecendo com o Homem. Não somos uma

escola estética que constringe o cineasta dentro de um conjunto de princípios mortos. Sentimos não poder confiar em qualquer princípio clássico, seja na arte ou na vida.

1. Acreditamos que o cinema é, indivisivelmente, uma expressão pessoal. Rejeitamos, portanto, a interferência de produtores, distribuidores e investidores até que nosso trabalho esteja pronto para ser projetado na tela.

2. Rejeitamos a censura. Nunca assinamos qualquer lei de censura. Tampouco aceitamos relíquias tais como o licenciamento de filmes. Nenhum livro, peça ou poema – nem mesmo uma música – precisa de licença de ninguém. Tomaremos medidas legais contra o licenciamento e a censura de filmes, incluindo a das autoridades alfandegárias americanas. Filmes possuem o direito de viajar de um país a outro, livres dos censores e das tesouras dos burocratas. Os Estados Unidos deveriam tomar a dianteira ao iniciar um programa de trânsito livre de filmes de um país a outro. Quem são os censores? Quem os escolhe e quais são suas qualificações? Qual é a base legal para a censura? São questões que precisam de respostas.

3. Estamos em busca de novas formas de financiamento, trabalhando rumo a uma reorganização de métodos de investimento em filmes, estabelecendo as bases para uma indústria de cinema livre. Vários investidores argutos já colocaram dinheiro em *Shadows* [John Cassavetes, 1959], *Pull My Daisy* [Alfred Leslie e Robert Frank, 1959], *The Sin of Jesus* [Robert Frank, 1961], *Don Peyote* [Harold Humes], *The Connection* [Shirley Clarke, 1961] e *Guns of the Trees* [Jonas Mekas, 1962]. Esses investimentos foram feitos segundo um fundamento de parceria limitada, como tem sido costumeiro no financiamento de peças da Broadway. Muitos investidores teatrais entraram no campo da produção de filmes de baixo orçamento na Costa Leste.

4. O Novo Cinema Americano está abolindo o Mito do Orçamento, provando que filmes bons, e internacionalmente vendáveis, podem ser feitos com um orçamento de 25 a 200 mil dólares. *Shadows*, *Pull My Daisy*, *The Little Fugitive* [Moris Engel, 1953] são a prova. Nossos orçamentos realistas nos libertam de estrelas, estúdios e produtores. O cineasta é seu próprio produtor e, paradoxalmente, filmes de baixo orçamento permitem uma margem de retorno maior do que os de alto orçamento. O baixo orçamento não é uma consideração puramente comercial. Ele acompanha nossas

crenças éticas e estéticas, e está conectado diretamente ao que queremos dizer e a como queremos dizer.

5. Tomaremos uma posição firme contra as atuais políticas de distribuição e exibição. Há algo decididamente errado com todo o sistema de exibição fílmica; é tempo de implodi-lo por inteiro. Não é o público que impede filmes como *Shadows* ou *Come Back, Africa* [Lionel Rogosin, 1959] de serem exibidos, e sim os distribuidores e donos de salas. É triste o fato de que nossos filmes tenham que primeiramente estreiar em Londres, Paris ou Tóquio antes de chegarem às nossas próprias salas.

6. Planejamos estabelecer nosso próprio centro de distribuição cooperativa. Essa tarefa foi confiada a Emile de Antonio, nosso membro-fundador. O New Yorker Theatre, o Bleecker Street Cinema, o Art Overbrook Theatre (Filadélfia) são os primeiros cinemas a se aliarem conosco se comprometendo a exibir nossos filmes. Juntamente com o centro de distribuição cooperativa, iniciaremos uma campanha de publicidade que prepare o ambiente para o Novo Cinema em outras cidades. A American Federation of Film Societies terá importante contribuição nessa tarefa.

7. Já é tempo da Costa Leste possuir seu próprio festival de cinema, que serviria de lugar de encontro para os novos cinemas de todo o mundo. Os distribuidores puramente comerciais jamais farão justiça ao cinema. O melhor do cinema italiano, polonês, japonês e uma grande parte do cinema moderno francês é completamente desconhecido neste país. Tal festival trará a esses filmes a atenção dos exibidores e do público.

8. Apesar de compreendermos totalmente os propósitos e interesses dos sindicatos, consideramos injusto que as exigências feitas a um trabalho independente, orçado em 25 mil dólares (cuja maior parte é diferida), sejam as mesmas de um filme de um milhão de dólares. Devemos nos reunir com os sindicatos para chegar a métodos mais razoáveis, similares aos que existem ao largo da Broadway – um sistema baseado na dimensão e natureza da produção.

9. Comprometemo-nos a guardar uma certa porcentagem dos lucros de nossos filmes com o intuito de criar um fundo que seria usado para auxiliar nossos membros a finalizarem seus filmes ou a servir de garantia para os laboratórios.

Ao nos unirmos, queremos deixar claro que há uma diferença básica entre nosso grupo e organizações tais como a United Artists. Não estamos nos unindo para ganhar dinheiro. Estamos nos unindo para realizar filmes. Estamos nos unindo para construir o Novo Cinema Americano. E o faremos juntamente com o restante dos Estados Unidos e com o restante da nossa geração. Crenças comuns, conhecimento comum, raiva e impaciência comuns nos liga – e também nos liga aos movimentos de cinemas novos do resto do mundo. Nossos colegas na França, Itália, Rússia, Polônia ou Inglaterra podem contar com nossa determinação. Tal como eles, estamos fartos da Grande Mentira na vida e nas artes. Tal como eles, não somos apenas pelo Novo Cinema, somos também pelo Novo Homem. Tal como eles, somos pela arte, mas não às custas da vida. Não queremos filmes falsos, polidos, lisos – os preferimos ásperos, mal-acabados mas vivos; não queremos filmes cor-de-rosa –, os queremos da cor de sangue.