

erno

c_videobrasil 03

mite,

movimentação

e imagem

muita

estranheza

caderno sesc_videobrasil 03 2007

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Associação Cultural Videobrasil

Caderno Sesc Videobrasil / SESC SP, Associação Cultural Videobrasil. -- Vol. 3, n. 3 (2007). - São Paulo : Edições SESC SP, Associação Cultural Videobrasil, 2007-

Anual
1808-6675
Tema: Arte. Cinema. Vídeo.

1. Arte visual. 2. Cinema. 3. Multimídia. 4. Imagem. 5. Crítica de arte. I. SESC SP, Associação Cultural Videobrasil.

Associação Cultural Videobrasil
Av. Imperatriz Leopoldina, 1150 - CEP 05305-002 - São Paulo - SP - Brasil
T + 55 11 36450516 F +55 11 36454802
info@videobrasil.org.br / www.videobrasil.org.br



Na condição-fluxo da imagem atual, cinema e vídeo compartilham interrogações, não sem o amparo de pintura, música, escultura. **o específico brasil CARLOS ADRIANO PÁGINA 14** In the flux-condition of the image today, cinema and video share interrogations, not without help from painting, music, sculpture. **brazilian specificity CARLOS ADRIANO PAGE 26** A televisão é uma central atômica de formas, um acelerador de partículas de narrativas, uma centrífuga de figuras, de corpos, em suma, um distribuidor planetário de energias... artísticas. **vídeo gratias JEAN-PAUL FARGIER PÁGINA 34** Television is an atomic power station for form, a particle accelerator for narrative, a centrifuge for figures, bodies, in short, a worldwide distributor of artistic energies. **vídeo gratias JEAN-PAUL FARGIER PAGE 44**

OBS: this TAKE to be filmed in MANGUEIRA HILL,
RIO DE JANEIRO, by LIGIA PAPE

TAKE 1 → VISUAL

- In MANGUEIRA HILL, RIO, people in their every-day life - at night - standing around - going in-out, up-down the hill - film near the way leading up towards the BAR DOS COMPOSITORES - towards the end during the day, very light, white high key, the same casual going on -
time schedule: 30 mins.

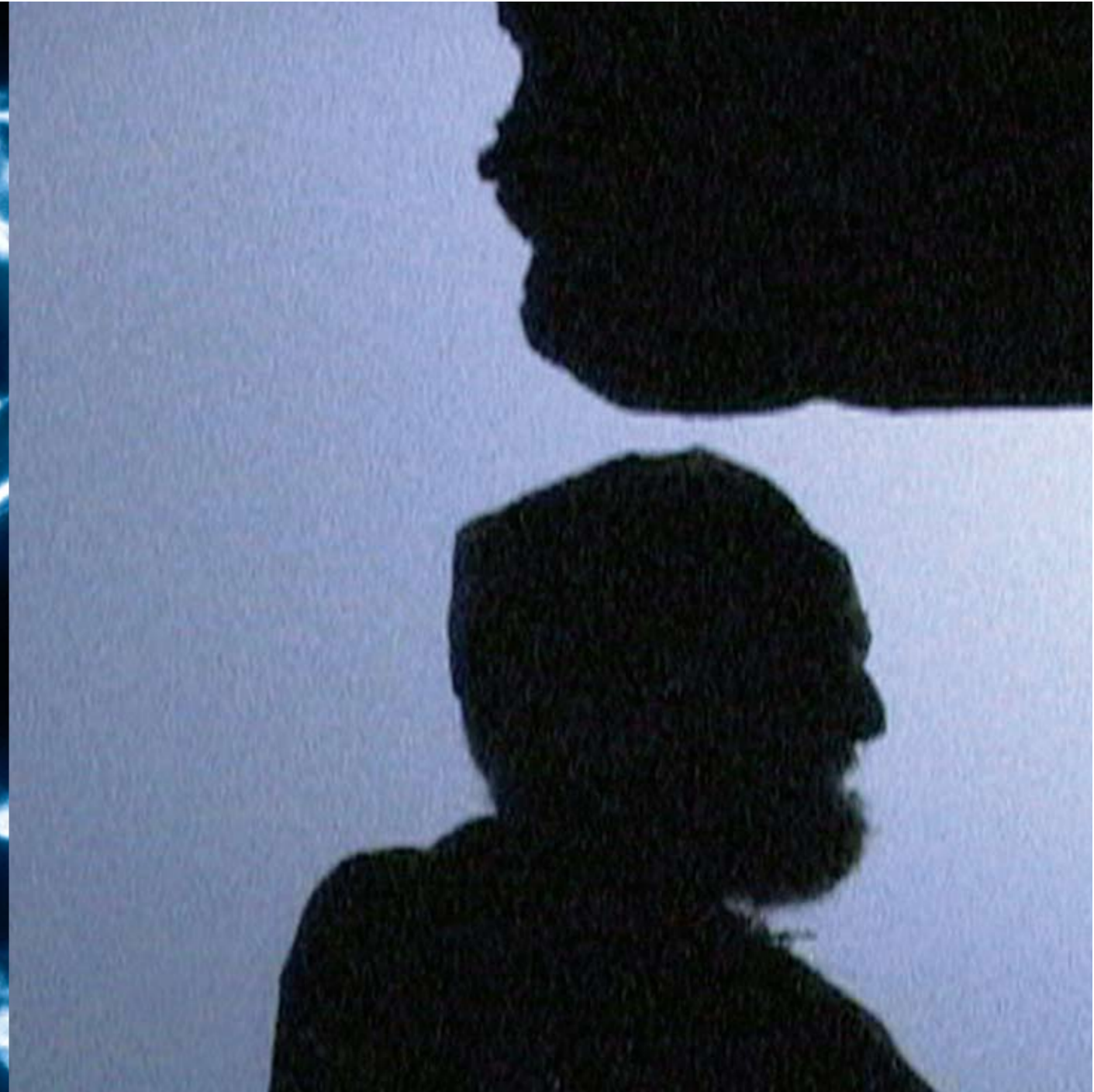
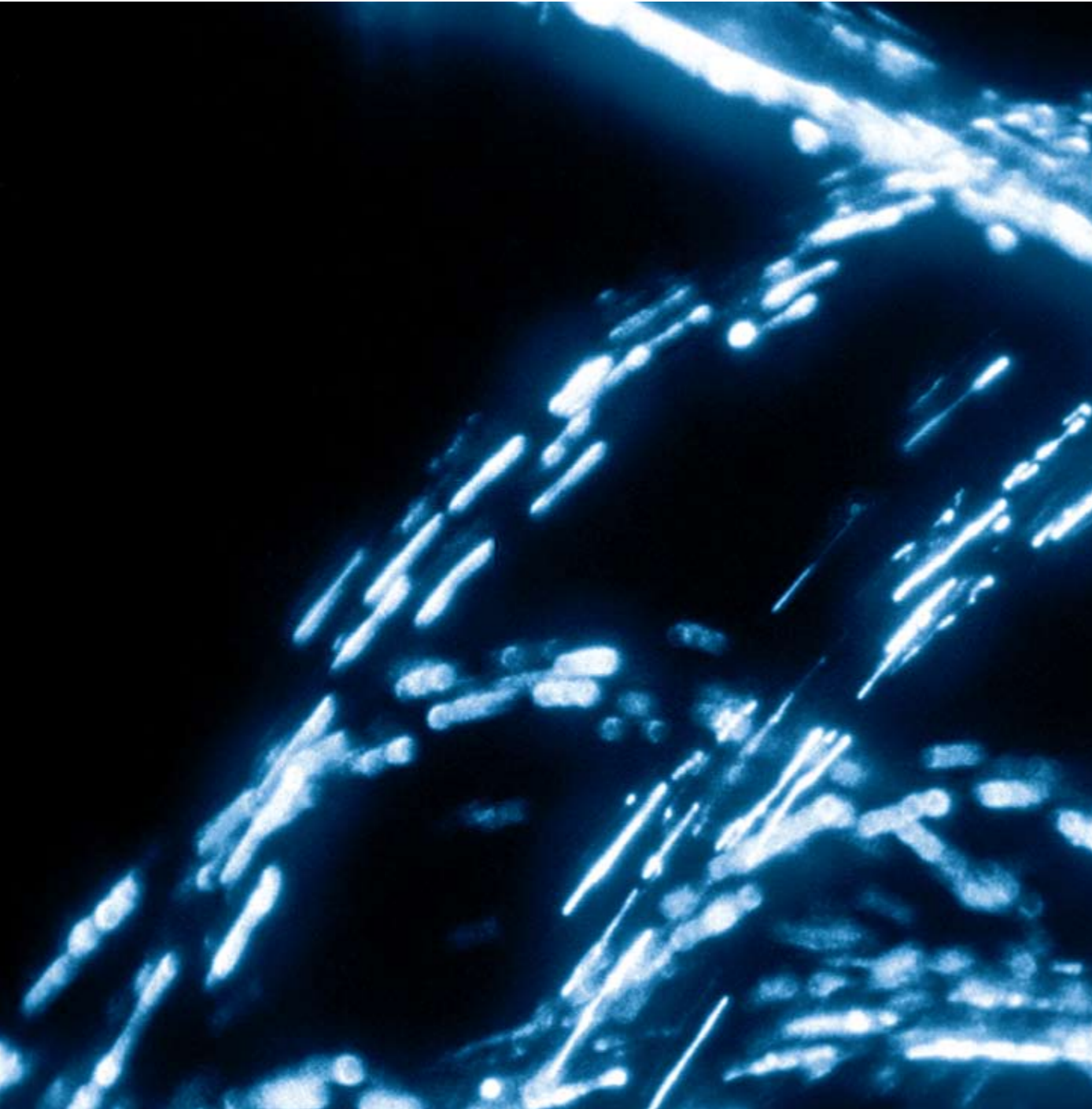
TAKE 1 → SOUND TRACK

Como ouvir os ecos da Cosmococa na produção contemporânea - se é que ainda faz sentido evocar essa referência? **crelazer, ontem e hoje LISETTE LAGNADO PÁGINA 50** In what ways does the Cosmococa series echo in contemporary production - if indeed there is any sense in making this reference? **creleisure, yesterday and today LISETTE LAGNADO PAGE 60** Nada pode ser mais experimental que uma regra estabelecida. Aquilo que tomamos como completamente concreto ou sólido se torna uma concatenação do inesperado. **atopia cinemática ROBERT SMITHSON PÁGINA 66** There is nothing more tentative than an established order. What we take to be the most concrete or solid often turns into a concatenation of the unexpected. **a cinematic atopia ROBERT SMITHSON PAGE 70**

- the sound should be an organic recording
taken in the site itself - it should NOT BE
MADE IN A REHEARSAL ROOM OR IN A STUDIO



O espaço urbano é o elemento primordial das práticas de intervenção e essa matriz socioespacial parece imprimir na linguagem videográfica sua principal inovação. **videografias no espaço ANDRE COSTA PÁGINA 74** Urban space is the primordial element of the intervention practices and this sociospatial matrix seems to imprint its main innovation on videographic language. **videographies and space ANDRE COSTA PAGE 82** Mallarmé sugeriu que o mundo foi criado para ser colocado em um livro. Ele poderia dizer hoje que o mundo foi criado para ser colocado em um filme. **o cinema está morto, vida longa ao cinema? PETER GREENAWAY PÁGINA 88** Mallarmé suggested that all the world was created to be put into a book. He might now say that all the world is created to be put into a film. **cinema is dead, long live cinema? PETER GREENAWAY PAGE 98**



Ah, capturar, desacelerar e deter o tempo – a Ilusão do Mundo. **o tempo deve ter um fim KENNETH ANGER PÁGINA 104** Ah, to capture, to slow, to arrest time – the World's Illusion. **time must have a stop KENNETH ANGER PAGE 108** As estradas aparecem desprovidas de origem e destino, são quase tão importantes quanto esses curiosos habitantes de um road movie sem história. **cinema de perambulação ESTHER HAMBURGUER PÁGINA 110** Roads with no apparent origin or destination are almost as important as the strange inhabitants of this narrative-less road movie. **drifter cinema ESTHER HAMBURGUER PAGE 116**





As obras de Peixoto e Favio são comparáveis entre si por se localizarem em um discurso profundo e por estarem “entre imagens”. **limite. sinfonía del sentimiento JORGE LA FERLA PÁGINA 120** The works of Peixoto and Favio are comparable in their profound discourse and for being “between-images”. **limite. sinfonía del sentimiento JORGE LA FERLA PAGE 134**

EDITORIAL ¶ Marco solitário do início da era das experimentações no campo do audiovisual brasileiro, *Limite*, de Mário Peixoto, serve como uma espécie de farol à curadoria do 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil, centrada nas aproximações entre arte, cinema e vídeo. À mesma luz, o *Caderno Videobrasil*, espaço em que as questões suscitadas pelo festival se desdobram e se sistematizam, evoca, em sua terceira edição, os experimentalismos que envolvem a imagem em movimento. ¶ O artista Carlos Adriano, convidado do festival e colaborador desta edição, propõe um método poético-histórico para a apreciação do experimental, criando rimas e contrapontos na análise das correspondências entre filmes feitos no Brasil e no mundo. Mirados desde o mesmo princípio, os ensaios dos nove autores que compõem o *Caderno* ajudam, também eles, a estabelecer contraposições e rimas. ¶ Assim, arte rima com TV, quando se evoca a visita que Hélio Oiticica fez ao Chacrinha. Como rimam os documentários reinventados por Favio e Cao Guimarães. Rimam Kenneth Anger, o cinema expandido, o “udigrudi”, o “cinema de perambulação”; contrapõem-se as projeções do Cine Falcatrua no espaço público e as apresentações de live image de Dominique Gonzalez-Foerster em boates. ¶ Se *Limite*, que ficou à deriva por décadas a fio, hoje reverbera nas linguagens do vídeo, assim também o que se pensava do experimentalismo no passado encontra paralelo no que se pensa no presente. Smithson indicou, ontem: o simples retângulo do cinema contém o fluxo. Greenaway propõe, hoje: quebrar o quadro-tela, explodi-lo. Cinema e vídeo seguem em processo de desterritorialização. ¶ Nascidos do diálogo entre o artístico, o cinematográfico e o eletrônico, os paralelos e contrapontos que constroem esta terceira edição do *Caderno* reafirmam o intuito da Associação Cultural Videobrasil e do SESC São Paulo de fazer da publicação um território que não apenas favoreça a reflexão sobre a produção contemporânea, mas também a abrigue de forma sistemática, facilitando o acesso a esses conteúdos.

EDITORIAL ¶ As a lone marker from the early period of experimentation in the field of audiovisual media in Brazil, Mario Peixoto’s film *Limite* has been something of a beacon for the curators of the 16th International Electronic Art Festival SESC_Videobrasil, which focuses on points of contact or convergence between art, cinema and video. From the same angle, the third issue of *Caderno Videobrasil*, as a space in which issues raised by the Festival are developed and systematized, instigates experimental approaches involving images in motion. ¶ As a Festival guest and contributor to this issue, Carlos Adriano proposes a poetic-historical method of appreciating experimental work, creating rhymes and counterpoints in his analysis of relations between cinema in Brazil and other countries. On the same basis, nine writers have contributed essays to *Caderno* to help establish such counterpoints and rhymes. ¶ Art therefore ‘rhymes’ with TV when Hélio Oiticica’s guest appearance on Chacrinha’s TV show is revisited, or the documentaries reinvented by Favio and Cao Guimarães. The same goes for Kenneth Anger, “expanded cinema”, the “udigrudi”, or “drifter cinema”. Counterpoints are posed by Cine Falcatrua’s projections in public places, or Dominique Gonzalez-Foerster’s live image presentations in nightclubs. ¶ *Limite* drifted for several decades but the film echoes in the language of video today, in the same way that experimentalist thought of the past finds a parallel in the present. In the past, Smithson pointed out that the simple rectangle of the screen contained flux. In the present, Greenaway is for breaking out of the frame-screen, for exploding it. Cinema and video continue to advance in a process of deterritorialization. ¶ Emerging from the dialogue between artistic, cinematographic and electronic aspects, the parallelisms and counterpoints in this third issue of *Caderno* reaffirm the intention of Associação Cultural Videobrasil and SESC São Paulo that the publication be a territory that not only favours reflection on contemporary production, but also systematically hosts and facilitates access to this type of content.

O específico brasileiro¹

CARLOS ADRIANO

¹. Agradeço a Ismail Xavier e a Bernardo Vorobow pela leitura cuidadosa deste texto e pelos comentários preciosos.

2. Adriano, Carlos. Um guia para as vanguardas cinematográficas. *Trópico*, São Paulo, abr. 2003. Disponível em www.uol.com.br/tropico. Sitney, P. Adams. *Visionary Film*. New York: Oxford University, 2002.

3. Xavier, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993; *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005; *A experiência do cinema* (Org.). Rio de Janeiro: Graal, 1991. Machado Jr, Rubens. O cinema experimental no Brasil e o surto superoitaista dos anos 70. In: Axt, Gunter; Schüler, Fernando (Orgs.). *4Xs Brasil: itinerários da cultura brasileira*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005; La Faim et la Forme. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 605, Oct. 2005; *Marginália 70: o experimentalismo no super-8 brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001. Em outro nível: Ferreira, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.

O cinema experimental é um objeto de difícil fixação. Opera no cerne da emulsão dos cristais fotoquímicos e na raiz dos processos de revelação que fazem aparecer uma imagem. Impõe uma não-definição do objeto, uma resistência à historização e à demarcação conceitual, afirmando seu caráter refratário.

Os termos da equação (“experimental” e “vanguarda”) não são isentos de problemas, seja pela conotação pejorativa (aparência de inacabado, lastro militar), seja pela insuficiência prescritiva (multiplicidade de propostas, variação dinâmica). A descrição, em termos negativos, é outro contrapeso: não-linear, descontínuo, não-narrativo.

Em meados do século 19, época da instauração fotográfica, a palavra “experimental” ganhou contornos premonitórios para a arte moderna: o *Dictionnaire de la Langue Française* (1863) a define como “o que se funda sobre a experiência” e a *Introduction à la Médecine Expérimentale* (1865), de Claude Bernard (contemporâneo de Marey, um dos inventores do cinema), assenta os termos no sentido exponencial para a arte arrojada.

Sob a insubordinação às formas sedimentadas e aos códigos avessos à aventura exploratória, os artistas que decidiram tomar o cinema nas mãos não se conformaram às classificações estreitas e (r)estritas, fertilizando por meio do diálogo cruzado o compósito híbrido.

Talvez a resistência à nomenclatura seja um modo de confirmar a dimensão crítica e inquieta, livre e aberta do cinema experimental, que, por definição ambígua, é um cinema, ainda e sempre, para (e por) se descobrir².

Uma história do cinema experimental no Brasil ainda está por ser escrita. Autores rigorosos e eruditos como Ismail Xavier e Rubens Machado Jr. têm se debruçado sobre o assunto, mesmo que de modo não exclusivo e indireto³.

O contexto brasileiro, entre o incipiente e o específico, é um território ainda mais movediço e difícil do que o enfrentado por historiadores de outros países. Pelas armadilhas que prega e pela lacuna sistemática que insiste em eclipsar, trata-se de um campo minado e indeterminado. Chamemos o caso de “específico Brasil”.

A primeira manifestação do que poderia ser tomado como experimental, alinhado a um vocabulário e a um movimento internacional, já traz algumas ressalvas conceituais. *São Paulo, a symphonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rodolpho Rex Lustig, faz coro a outros filmes que buscaram orquestrar o fato diário na cidade – *Manhatta* (1921, Charles Sheeler e Paul Strand), *Somente as horas* (1926, Alberto Cavalcanti), *Berlim: sinfonia de uma grande cidade* (1927, Walter Ruttmann), *O homem da câmera* (1929, Dziga Vertov), *À Propos de Nice* (1929, Jean Vigo).

Apesar da euforia mecânica e das trucagens futuristas, o filme dos imigrantes húngaros tem seções ufanistas e mofadas que causariam desconforto aos ideais revolucionários da vanguarda. Em que pese o abismo entre a ingenuidade patriótica retrógrada e a perversa ideologia do mau genocida, seria algo correlato ao caso Leni Riefenstahl, cujos filmes têm inegáveis aspectos formais de vanguarda.

A outra matriz fundadora do cinema experimental no Brasil permaneceu por décadas invisível para a geração de diretores que surgiu nos anos 1950 e 60 e que lhe dedicou um fascínio de culto, por vezes investindo-o (nas disputas estético-ideológicas acirradas na virada dos anos 1960/70) de um paradigma de contraponto à vertente representada por Humberto Mauro.

Mito de aura fundadora, *Limite* (1930), dirigido e montado por Mário Peixoto e fotografado por Edgar Brazil, é um caso extraordinário. Não sabemos se Oswald de Andrade o elegeu filme pau-brasil, como sua poesia para exportação, *made in Mangaratiba*. Mas há um componente antropofágico em *Limite*, porque Peixoto fora educado na Europa, informado de um repertório já codificado pela “fotogenia” de Epstein & Delluc, a “música da luz” de Gance e a “montagem de atrações” de Eisenstein.

Para Anette Michelson, farol crítico da *avant-garde* americana, *Limite* exibia com certa exaustão todos os procedimentos do filme experimental da época⁴. A recepção no último Festival de Cannes (maio de 2007) atestou, com as muitas desistências da platéia durante a sessão, o grau de incompreensão com que experiências da periferia são recebidas em círculos estrangeiros.

Outro marco incontornável passa pela guinada *globe-trotter*. Alberto Cavalcanti (1897-1982) esteve no âmago da *avant-garde* francesa: foi cenógrafo de Louis Delluc em *L'Inondation* (1923) e trabalhou com Marcel L'Herbier, como figurinista (*Eldorado*, 1921) e assistente de direção e cenógrafo (*L'Inhumaine*, 1923; *Résurrection*, 1923; *Feu Mathias Pascal*, 1924). Sua contribuição como autor é evidente em *En Rade* (1927), *La P'tite Lilie* (1927) e *Somente as horas* (a primeira sinfonia de cidades européia que supostamente inspirou Vertov).

Na lendária unidade de cinema do General Post Office da Inglaterra, produziu animações experimentais para Norman McLaren (*Love on the Wing*, 1939) e Len Lye (*Rainbow Dance*, 1936). Ali revolucionou o filme institucional e o documentário com técnicas experimentais, não só como produtor, mas como diretor de som (*Night Mail*, 1936) e autor de um filme de montagem com material de arquivo (*Yellow Caesar*, 1941).

4. Agradeço a Ismail Xavier por me contar esse fato.

Com toda experiência criativa no domínio do cinema como arte, Cavalcanti é chamado de volta ao Brasil justamente para criar uma indústria. O específico Brasil também desfalca pontos no caso Cavalcanti e Vera Cruz. Em mais uma dessas ironias nacionais, ele foi banido de sua própria pátria, para retomar seu périplo de exilado errante. De volta ao país, no fim da vida, empreende a súpula *Um homem e o cinema* (1976), antológica compilação de sua contribuição em montagem de extratos.

Mencionarei neste ensaio alguns exemplares nacionais (pontuais, reticenciais) que possam dialogar com códigos estabelecidos. Mesmo que contrafeito à generalização do gênero, o experimental internacional permite uma acomodação menos problemática à taxonomia do que o brasileiro. Não segui a idealização do discurso teórico que anula singularidades em prol do esquema único. Apenas sugiro traços de contato diferenciais, correspondências da alteridade nacional, sem ignorar contextos de produção e sem apontar influências.

Após o modesto surto dos anos 1930, só trinta anos depois é que veríamos a chama do experimental acender-se nas bandas de cá. *Pátio* (1959), o primeiro filme do cineasta-arquétipo nacional Glauber Rocha, tinha tudo para indicar a promissora carreira do artista engajado no formalismo experimental. Com sua filiação (neo)concretista, *Pátio* está em sintonia com as investidas inaugurais do underground, como o transe de Maya Deren (*Meshes of the Afternoon*, 1943) e Sidney Peterson e James Broughton (*The Potted Psalm*, 1946). Pelo específico Brasil, não foi o que ocorreu, e o autor se viu (ou se fez?) tragado pelas ambições de transformação política e social de um país periférico.

O underground no Brasil seguiu trilhas por outras vias, às vezes à margem, às vezes não tão subterrâneas. Se nos Estados Unidos o underground surgiu em deliberada contraposição ao *mainstream* hollywoodiano, no Brasil (outra de suas ironias inversas) surgiu em contraposição a um movimento de renovação autoral, o Cinema Novo. Talvez seja possível dizer que os jovens pós-Cinema Novo reagiram indignados com a acomodação do movimento, que inicialmente mostrou momentos de experimentação em montagem, dramaturgia, iluminação e câmera.

Foi Glauber quem cunhou a pejorativa corruptela “udigrudi” para depreciar os investimentos da nova geração que surgiu com Bressane e Sganzerla. E viria de Glauber, com *Di* (1977) e seu (literal) filme-testamento *A idade da Terra* (1980), um gesto de reconciliação justamente com o udigrudi. Com a verba oficial estatal da Embrafilme (produto institucional do Cinema Novo), Glauber despreendeu



um gesto extremo e perdulário que retomaria muitos dos procedimentos da radical produtora “doméstica” Belair, que Bressane e Sganzerla tiveram com Helena Ignez⁵.

O bandido da luz vermelha (1968), de Rogério Sganzerla, um dos filmes inaugurais do movimento dito marginal, trazia o dado da comunicação popular como uma das armas do jogo, em meio à profusão de alusões, rupturas descontínuas, montagem assimétrica e metaconsciência debochada. Sganzerla radicalizaria seu discurso até o fim, de *Sem essa aranha* (1970) a *O signo do caos* (2003).

Essa vertente híbrida pautaria uma faceta do experimental no Brasil, como atestam a mixagem de gêneros e clichês e a subversão do repertório erótico e comercial de Carlos Reichenbach, que, por meio do formato pornochanchada da produção *Boca do Lixo*, impõe uma visão autoral, regada a anarquia libertária e filosofia visionária, cujo exemplo extremo é *O império do desejo* (1980).

Reichenbach milita nos pólos tensos do específico Brasil com um cinema de vocação popular e estética incondicional. Seu primeiro filme, *Esta rua tão Augusta* (1966-1968), tem algo do ritual underground (*Blonde Cobra*, 1958-1963, Ken Jacobs, Bob Fleischner, Jack Smith) e os curtas *Olhar e sensação* (1995) e *Equilíbrio e graça* (2002) lançam-se no vôo livre do filme-ensaio.

O filme-ensaio é cultivado com gênio por Arthur Omar, numa gama larga de fértil gazua, cuja ambição irônica não é estranha a um axioma de Hollis Frampton,

5. Vorobow, Bernardo; Adriano, Carlos (Orgs.). *Julio Bressane: cinepoética*. São Paulo, 1995.

6. Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. New York: E.P. Dutton, 1970.

O bandido da luz vermelha (1968), de Rogério Sganzerla: o underground no Brasil surgiu em contraposição ao Cinema Novo. Rogério Sganzerla's *O bandido da luz vermelha* (1968): underground cinema in Brazil emerged in opposition to Cinema Novo.

7. Pesquisa pioneira de Rubens Machado Jr.

como na tábula rasa da antropologia curiosa (*Congo*, 1972), na fisiologia mental da percepção (*O som ou tratado de harmonia*, 1984) ou na alquimia do guignol epifânico (*Ressurreição*, 1987).

No cinema expandido⁶, há o exemplo de Antonio Dias, com *A Fly in my Movie* (1975), instalação com três filmes super-8 encapsulados num casulo específico. Dias voltou a filmar (em digital) em 2005, apresentando em 2006 *Derrotas e vitórias* em três projetores sincronizados e em loop. Arthur Omar também reverbera seu cinema em instalações digitais (*Massaker!*, 1997).

Os chamados filmes de artista, mesmo que afinados com uma moldura internacional, trazem a inflexão brasileira. Como nas enigmáticas alegorias minimalistas de Antonio Dias, com a série em super-8 *The Illustration of Art* (1971), em que a gráfica cicatriz da ferida (seção 1), o tateante acender de fósforos (seção 2) e o curto-circuito de fios elétricos (seção 3) sugerem um comentário político lacônico e formalista.

A produção em 35 mm dos artistas enveredou por um acento conceitual-irônico e pop-pós-tropicalista, como a semiologia marginal de *Semi-ótica* (Antonio Manuel, 1975) e a gula da luxúria de *Eat Me* (Lygia Pape, 1978). Iole de Freitas torceu dobras em 16 mm (*Glass Pieces/Life Slices*, 1975) e super-8 (*Elements*, 1972).

No super-8⁷, o achado de *Poema* (Paulo Bruscky, 1979) rima com *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, etc.* (George Landow, 1966); o “superoutro” de Edgard Navarro (*Exposed*, 1978) e Jomard Muniz de Britto (*O palhaço degolado*, 1977) tem analogias com os ritos de Kenneth Anger (*Fireworks*, 1947) e Jack Smith (*Flaming Creatures*, 1963); *Anti Cinema* (?) (circa 1970/80, Raymond Chauvin) encena texturas de lentes heterodoxas como *The Text of Light* (1974, Brakhage). Iniciado no super-8, Ivan Cardoso desdiferencia o “terror” no longa comercial e a colagem digressiva no curta (*Hi fi*, 1999).

Avant-gardista multimídia *avant-la-lettre*, com obras em literatura (*PanAmérica*) e teatro (*Rito do amor selvagem*), José Agrippino de Paula operou elegias em transe super-8 (*Céu sobre água*, 1978) e desconstrução anárquica em 35 mm (*Hitler no 3º mundo*, 1968). Reinventando o documentário, a preciosa câmera de Aloysio Raulino instaura o gesto da cineescritura intertextual (*Jardim Nova Bahia*, 1971).

Seria curioso apontar que a animação experimental brasileira pintada sobre película 16 mm (Lucchetti e Vaccarini, Roberto Miller) toma seu referencial em McLaren e não em Brakhage ou nos irmãos Whitney.

Outra das ironias invertidas do Brasil em relação à regra e ao compasso da produção internacional é que a maior parte de nossa produção experimental (dos filmes pontuais aos diretores constantes) foi feita na bitola industrial de 35 mm,

sob divisão do trabalho (o diretor não assume as funções de fotógrafo, montador), algo diverso do experimental europeu e americano, com a bitola 16 mm institucionalizada e o artista acumulando todos os créditos.

O específico nacional levanta ainda outras indagações. Por que não houve cinema moderno na Semana de Arte Moderna de 1922? Por que não houve cinema no que foi talvez o movimento mais experimental das artes nacionais (concretismo)? Por que nenhum fotógrafo de vanguarda, como Geraldo de Barros, fez filmes, como Man Ray (*Le Retour à la Raison*, 1923)?

O caráter acidentado e episódico parece fazer coro à teoria de ciclos abortados e retomados na trajetória no subdesenvolvimento, para valerem-nos da fórmula de Paulo Emílio Salles Gomes. Por vezes, o que aparece ao se cogitar uma história do experimental nacional é a idéia de filmes pontuais e de fragmentos em determinados filmes⁸.

Uma não-continuidade que não é rima nem solução para a descontinuidade estrutural dos próprios filmes. Não se quer aqui afirmar um caráter espúrio ou ilegítimo do experimental no Brasil, mas apenas demonstrar que não houve “pureza” nem lastro de permanência (apesar da exceção dos poucos nomes surgidos nos anos 1960 e nos 90 que mantêm produção constante), mas contaminações e lacunas induzidas pelas injunções do específico Brasil (a herança antropofágica pode ser uma chave de leitura contra as incompreensões estrangeiras e a não-assimilação local do similar nacional).

Uma possibilidade de abordagem seria a de uma poética da história do cinema experimental no Brasil, um ensaio histórico que privilegiasse um estudo morfológico em vez da mera periodização cronológica. Tal método poético-histórico seria o de criar parâmetros de apreciação aptos a capturar a natureza estética dos filmes. Assim, seria mais apropriado aplicar um conceito de rimas e contrapontos àquele sistema de correspondências entre filmes nacionais e estrangeiros.

Detectei filmes cujo modo de operação se vale de procedimentos baseados em parâmetros e séries formais que libertam os elementos da linguagem (gramática do filme) de sua função utilitária de comunicação, dando-lhes autonomia e densidade poética⁹. O estilo paramétrico-serial, tal como pensado por David Bordwell, Noël Burch ou P. Adams Sitney, privilegia um ou mais procedimentos formais, organizados segundo séries estruturais autônomas da narrativa. Assim, um movimento de câmera, uma composição de quadro ou um corte, pela reiteração que gera a rima visual ou sonora, adquirem um valor poético irreduzível, independentemente do enredo. O cinema paramétrico não deixa de ser um “cinema de atrações”¹⁰.

8. Em “O experimental no cinema nacional” (*Alguns*, Rio de Janeiro, Imago, 1996), Bressane enxerga cenas pontuais em filmes do Major Thomas Reiz, do mascate Benjamin Abrahão, de Lima Barreto na Vera Cruz.

9. Adriano, Carlos. *Um cinema paramétrico-estrutural: existência e incidência no cinema brasileiro*. São Paulo: ECA/USP, 2000. [Dissertação de mestrado orientada por Ismail Xavier].

10. Tom Gunning e André Gaudreault formularam o conceito para abordar os impactos visuais sem vínculo narrativo sobre o espectador na produção de 1895 a 1906. Gunning, Tom. *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-garde*. In: Elsaesser, Thomas (Org.). *Early Cinema: Space Frame Narrative*. London: British Film Institute, 1990.

11. Wollen, Peter. *The Two Avant-gardes*. In: *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*. London: Verso, 1984.

12. Liandrat-Guigues, Suzanne; Gagnebin, Murielle (Orgs.). *L'Essai et le Cinéma*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2004.

13. Ver a ótima análise de Ismail Xavier sobre esses filmes em *Alegorias do subdesenvolvimento*, op. cit.

14. Julio Bressane: cinopoética, op. cit.

Num giro em outros termos, propício ao contexto europeu, o cineasta e teórico Peter Wollen cunhou a taxonomia das “duas vanguardas”¹¹. De modo resumido, Wollen distingue um cinema de estrita feição formalista (como o cinema estrutural de Gidal e Le Grice) de um cinema de autor nas bordas da indústria (como o brechtiano de Godard e Straub-Huillet). Outra abordagem condizente é aquela que desenvolveu o conceito de “filme-ensaio” (como em Godard, Pollet e *F for Fake*, de Welles)¹².

Em outra das ironias do específico Brasil, é curioso comentar a aparição de um longa no circuito comercial, que retoma e atualiza a experimentação dos anos 1960, feito justamente por um artista ligado à indústria do entretenimento (música popular). O radical gesto paramétrico-autoral de Caetano Veloso com *O cinema falado* (1986) provocou polêmicas e é um marco incontornável. Caminhando na frequência-limite do consumo de massas, Caetano é um artista dotado de repertório e gosto afinados com a esfera experimental e fez de seu único filme um ensaio de cinemanifestos.

Os finais de *O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema* (Julio Bressane, 1969) e de *Bang bang* (Andrea Tonacci, 1970) apresentam instâncias fortes de um cinema estrutural: respectivamente, o plano fixo da estrada vazia e o zoom no vazio; a repetição sonora produzida pela agulha de disco; a exposição da banda de som ótico na tela¹³. A proeza poética de Tonacci é articular processos de interrogação e geração do cinema, desde seu grande *Bang* até o arrebatador *Serras da desordem* (2006).

Os filmes radicais de Bressane remeteriam ao conceito de mitopoética (*Dog Star Man*, Brakhage, 1961-1964) ou ao que preferi chamar de cinema-paideuma¹⁴.



Stills do filme *The Illustration of Art I* (1971), de Antonio Dias, da série composta de trabalhos em papel, pinturas, objetos, publicações, instalações e filmes em super-8. Stills from Antonio Dias' film *The Illustration of Art I* (1971), from the series comprising works on paper, paintings, objects, publications, installations, and Super-8 films.

O processo iniciado com o granular *O rei do baralho* (1973), que dialoga com um gênero (chanchada), adensado com o lacunar *A agonia* (1976), que dialoga com um filme (*Limite*), atinge um ponto de condensação em *Tabu* (1982), que conversa com múltiplas referências, e se estende às biografemas (São Jerônimo, Mario Reis, Nietzsche, Cleópatra). Em seu trajeto consistente e sem concessões, a tradução intermeios de Bressane orienta-se pela dimensão cinematográfica (*Miramar*, 1997, relê *O anjo nasceu*) e pictórica (*Filme de amor*, 2002). Se a mitopoética estrangeira opera com a psicologia do sujeito, em acepção romântica, a mitopoética brasileira o faz com a história cultural, em acepção iconológica (Aby Warburg, apud Ismail Xavier).

Subgênero do estrutural, o *flicker film* – baseado no efeito de flicagem, alternância de fotogramas monocromáticos com sensação estroboscópica (*Arnulf Rainer*, Peter Kubelka, 1958-1960; *The Flicker*, Tony Conrad, 1965; *No:th:in:g*, Paul Sharits, 1968) – recebeu um choque de ironia quando aclimatado ao não tão triste trópico.

Em *Vocês* (1979), Arthur Omar associa a flicagem aos disparos da metralhadora de um guerrilheiro, na primeira parte do filme. Depois, a flicagem ralenta e o som áspero das rajadas é substituído por uma canção kitsch-melódica (“ela é uma boneca, que diz não não não”; o cantor diz que vai por ela “lutar até o fim”). A associação entre a figura do guerrilheiro, a canção popular brega e a flicagem fornece munição para indignados partidários contra imaculados hinos heróicos (políticos, estéticos).

Omar também operou no gênero *found footage*, filme experimental de viés estrutural, que reprocessa (por compilação ou reelaboração) materiais de arquivo. *Tesouro da juventude* (1977), dedicado a Alberto Cavalcanti, imanta a justaposição magma das imagens com uma composição eletrônica do próprio Omar. Com montagem poética e polifônica, *Yndio do Brasil* (Sylvio Back, 1995) e *Tudo é Brasil* (Rogério Sganzerla, 1997) tratam da identidade antropofágica; já *Complemento nacional* (Arlindo Machado, 1978) articula lapsos da política e elipses formais¹⁵.

Eis uma breve e parcial compilação do gênero: *Rose Hobart* (Joseph Cornell, 1936); *A Movie* (Bruce Conner, 1958); *Tom, Tom, the Piper's Son* (1969), *The George-Town Loop* e *Disorient Express* (1996), de Ken Jacobs; *Hart of London* (Jack Chambers, 1970); *Berlin Horse* (Malcolm Le Grice, 1970); *Public Domain* (Hollis Frampton, 1972); *Eureka* (Ernie Gehr, 1974); *Histoire(s) du Cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-1998), *Passage à la Acte* (Martin Arnold, 1993); *Outer Space* (Peter Tscherkassky, 1999).

Pausa à guisa de passagem, da alegoria poética à anedota alegórica. Após assistir a uma projeção de meus filmes, Arthur Omar disparou um dito próprio de

15. Outros filmes numa linhagem estrutural do *found footage*, com reapropriação e reelaboração de raros pedaços cinematográficos da memória brasileira, são os meus *Remanescentes* (1994-1997), *Porviroscópio* (2004-2006) e *Das ruínas a reexistência* (2004-2007).

sua inteligência irônica: “Você agora está pronto para fazer vídeo”. Rebatendo o espanto da impressão de ofensa (reação previsível e condicionada à idéia de nobreza do suporte fotoquímico), ele declarou: o vídeo é uma arte superior ao cinema. Após o terceiro filme (o longa *Triste trópico*, 1974), Omar só fez curtas, até se converter ao vídeo e às instalações (sem abandonar a fotografia), num trajeto avesso ao senso ordinário (curta é degrau-escola; cinema é legitimação artística para quem faz televisão e publicidade).

A interface de vídeo e cinema se manifesta nas formas de produção e formatos de distribuição e exibição. O Vitascope de Edison já exibia em 1896 seus curtos filmes em loop (eco dos signos de rotação e repetição do fenaquistiscopio e zootrópio de sessenta anos antes), num arco de experiências que chega até o cenário das exposições hoje. No caso do experimental, a caixa preta do cinema ameaça o cubo branco do museu (embora os cubos não sejam mais brancos, como se viu na Documenta de Kassel de 2007, onde as paredes expositivas foram coloridas).

Os aparelhos de projeção compactos vulgarizaram a categoria da videoinstalação, tributária (e contrafatora) de cineartistas como Ken Jacobs, Malcolm Le Grice e Tony Conrad, que desde os anos 1960 expandem e explodem o conceito e o contexto de exibição, com projeções em múltiplas telas, em loop e interferindo no aparato.

Uma das mudanças é com relação à experiência do tempo. No cinema, o espectador (imóvel na poltrona) está sob a regra de um programa com hora marcada e duração definida. Na galeria ou no museu, o espectador entra quando quer e permanece o quanto quer.

Se tal condição permite a apreciação móvel (quem vê se desloca), detida (vê repetidas vezes) e antiilusionista (vê o dispositivo que exhibe), também inviabiliza a fruição da temporalidade idealizada pelo artista. A experiência da longa duração no espaço expositivo favorável à distração (vazão acústica e excesso de luz) e à iniciativa (estar à dis/posição da imagem que exige contemplação) vira peça ingrata.

O ritmo da vida saturada de informações faz o espectador racionar sua cota de tempo, em prejuízo da singularidade de exceção da obra. O que seria potencial subversivo e emancipatório da experiência vira acomodação conformista que faz do espectador um consumidor e da obra uma mercadoria. O papel do artista, catalisador e articulador de estímulos, pensamentos e sensações, se redefine: suas formas estruturais (sob a estratégia moderna do choque e do confronto) podem fazer da experiência estética um exemplo re/ge(ne)rador.

Outra mudança é no acesso. A faceta mais celebrada é a dos raros acepipes para o cinéfilo e o estudioso. Outra é a da conveniência para quem perdeu o lan



Pátio (1959), primeiro filme de Glauber Rocha: filiação neoconcreta e engajamento experimental. *Pátio* (1959), first film by Glauber Rocha; supporter of neoconcretism and commitment to experimental cinema.

CARLOS ADRIANO é cineasta e pesquisador. Mestre em ciências da comunicação pela ECA/USP, é autor de uma dezena de curtas-metragens documentais e experimentais, entre os quais *Remanescências* (1994-1997), *O papa da pulp: R.F. Lucchetti* (1999-2002) e *Militância* (2001-2002). Organizou, com Bernardo Vorobow, o livro *Julio Bressane: cinepoética* (1995), é autor colaborador do livro *O cinema brasileiro* (1998) e publica resenhas e ensaios em jornais e revistas. Nasceu e reside em São Paulo.

16. Formulação de Décio Pignatari em autógrafa ao autor.

çamento. Um filme em vídeo favorece a última sessão de cinema, antes de desaparecer a aura de espetáculo (ritual da projeção em tela grande). A projeção ganha carga de aura única (sessões de filmes mudos com orquestra trazem o traço nostálgico do público de ópera).

Se um filme pode ser alugado ou comprado como DVD para ser visto no teatro domiciliar da casa ou na tela do computador, a experiência da apreciação transforma-se em fato aurático (repisando Benjamin). Se um filme projetado dilui a aura do objeto único (uma cópia projetada, de um original “negativo”, matriz reproduzível), a projeção de um filme como elemento do dispositivo cinematográfico torna-se plena de aura.

Um filme em DVD pode ser colecionado. Ao acabar com a sutileza da revolução da perda da aura, o mercado reconheceu o valor artístico do filme, mas ao custo de sua reificação. Não só vídeos de artistas como Matthew Barney são vendidos (com altos preços) como peças de edição limitada, como são produzidos

em escala hollywoodiana de orçamento, inatingível e impensável (incompreensível até, em termos da ideologia do cinema experimental, crítico à conversão da arte em mercadorias, cómodas commodities) para os pobres padrões materiais vividos pelos artistas do filme experimental definido nos anos 1960 e 70.

Se as pequenas câmeras digitais favoreceram a proliferação de impressionismos e expressionismos subjetivistas, a combinação de ferramentas de edição e plataformas on-line traz questionamentos para o *found footage*. O YouTube está coalhado de materiais de arquivo, simplesmente postados na rede ou manipulados, com a edição combinatória de imagens extraídas de diversas fontes (trailers de filmes, clipes musicais, programas de televisão) e adição de trilha sonora, em iniciativas ainda bastante rudimentares, a galáxias de distância do rigor maravilhoso de um Ken Jacobs ou da anarquia política de um Craig Baldwin.

Se o ensaio começou debatendo nomenclaturas, encerro (sem a pretensão da teleologia messiânica de Hegel ou da síntese circular dos vícios de Vico) com a indagação sobre a definição da natureza do objeto. Virá o tempo de ler “cinema aka [also known as] digital”? Também conhecido como a senha palíndromo do abracadabra (abre, acaba, descobre)? Aporia ou oximoro? Estaríamos no limiar do além-intermeios, pós-meio? A palavra “primitivo” definiria a subversão da norma institucionalizada e não um estágio evolucionista? Na condição-fluxo da imagem atual, cinema e vídeo compartilham interrogações, não sem o amparo de pintura, música, escultura.

Não pretendi traçar uma história do cinema experimental no país (o esboço ficou restrito às obras produzidas em película fílmica, excluindo as feitas em vídeo; e nem se chegou ao século 21). Um rascunho de mapeamento (apontar instigações e não conclusões), escavação de uma arqueologia improvável de sítios e situações da experimentação cinematográfica, balizada pela experimentação digital, momentos de ruptura em sincronia com mudanças de paradigmas. E, como bisaria o clichê, o que deixou de ser dito aqui (como nomes de artistas e de obras) é tão importante como o que foi dito.

Seria sintomático ou mesmo programático acabar em nota de rodapé um ensaio ao redor de um assunto tão à margem, que se assume aos lapsos e riscos da hipótese vertical. Uma poética da investigação. “Si... néma?”¹⁶. Ondas não são vagas rimas? Das ondas originárias do *Limite* de Mário Peixoto às ondas de 1897 registradas (já então apropriadas?) por Cunha Salles e cem anos após reapropriadas e reconfiguradas em poético processo cuja essência remanesce, o desafio do cinema experimental vislumbra-se em assombros e se abre em falésias.

brazilian specificity: CARLOS ADRIANO

Experimental cinema is hard to pin down. It operates within the kernel of photochemical crystals in film emulsion and at the root of image developing processes. In eschewing attempts to define its purpose, or historicize or conceptually demarcate its field, experimental cinema asserts its refractory character.

The very terms of the equation (“experimental” and “avant-garde”) are not unproblematic, whether in their pejorative connotations (suggested incompleteness, military setting), or in their prescriptive insufficiency (multiplicity of proposals, dynamic variation). Describing experimental cinema in terms of what it is not provides another counterweight: non-linear, discontinuous, non-narrative.

In the mid-19th Century, as photography was becoming established, the word “experimental” acquired overtones that augured modern art. The entry in *Dictionnaire de la Langue Française* (1863) defines it as “that which is based on experience.” In *Introduction à la Médecine Expérimentale* (1865), Claude Bernard (a contemporary of Marey, one of the inventors of cinema) noted the exponential sense of the term, tending toward audacity in art.

Refusing to comply with conventional forms or codes averse to exploratory adventure, the artists who resolved to take cinema in hand rejected narrow or (re)stricted classification and used cross-dialogue to fertilize the hybrid composite.

Perhaps defying nomenclature is a way of confirming the critical and defiant nature of free and open experimental cinema, ambiguously defined as always and forever yet to be discovered, or being created in the process of discovering².

A history of experimental cinema in Brazil has yet to be written. Methodical and erudite writers of the stature of Ismail Xavier or Rubens Machado Jr. have tackled the subject but have done so indirectly rather than exclusively³.

Situated between the incipient and the specific or particular, the Brazilian setting is even more changeable and difficult than the territory historians have worked on in other countries. In fact, it is an indeterminate

minefield in terms of the pitfalls posed and systematic lacuna persistently eclipsed. Therefore, we might describe it as “Brazilian specificity”.

The first expression of what could be seen as experimental cinema in Brazil was even then aligned with international vocabulary and movements, and posed certain conceptual qualifications. *São Paulo, a symphonia da metrópole* (1929), by Adalberto Kemeny and Rodolpho Rex Lustig, echoed other films orchestrating everyday life in big cities – *Manhatta* (1921, Charles Sheeler and Paul Strand), *Somente as horas* (1926, Alberto Cavalcanti), *Berlin, Symphony of a Great City* (1927, Walter Ruttmann), *The Man with the Movie Camera* (1929, Dziga Vertov), or *Propos de Nice* (1929, Jean Vigo).

Notwithstanding its mechanical euphoria and futuristic artifices, the work of the two Hungarian immigrants was overly nationalistic, with outdated ideals hardly matching those of the revolutionary avant-garde. Despite the chasm separating retrograde patriotic *naïveté* from the perverse ideology of genocidal evil, their approach was in some ways quite like that of Leni Riefenstahl, whose films certainly show formal aspects of avant-garde work.

The other foundational matrix of experimental cinema in Brazil remained invisible during decades for a generation of directors that emerged in the 1950s and 60s, and showed cult-like fascination for the film. At times, during the heated aesthetic-ideological debates of the late 1960s and early 1970s, they vested its paradigmatic features with oppositional force in relation to the trend represented by Humberto Mauro.

This extraordinary example of the myth of foundational aura was *Limite* (1930), directed and edited by Mário Peixoto, and filmed by Edgar Brazil. We do not know if Oswald de Andrade elected it as a *pau-brasil* film, in the manner of his poetry “made in Mangaratiba for export”. However, there is an anthropophagic component in *Limite* since Peixoto had studied in Europe and was informed by a repertoire already codified by the *photogenie* of Epstein and Delluc, the “music of light” of

Gance, or Eisenstein’s “montage of attractions”.

Annette Michelson, the American film critic and leading light of the avant-garde, once described *Limite* as a somewhat exhausting compilation of experimental film procedures of the time⁴. Much of the audience walked out mid-film at a recent Cannes Festival screening (May 2007), showing the level of incomprehension that experimental work from peripheral countries meets in foreign circles.

A subsequent watershed was the “globetrotter turn”. Alberto Cavalcanti (1897-1982) was closely involved with the French avant-garde as a set designer for Louis Delluc in *L’Inondation* (1923) and costume designer for Marcel L’Herbier (*Eldorado*, 1921), as well as assistant director and set designer (*L’Inhumaine*, 1923; *Résurrection*, 1923; *Feu Mathias Pascal*, 1924). His contribution as *auteur* is clearly seen in *En rade* (1927), *La P’tite Lilie* (1927) and *Somente as horas* (the first symphony of European cities, supposed to have inspired Vertov).

Cavalcanti went on to produce experimental animations for Norman McLaren (*Love on the Wing*, 1939) and Len Lye (*Rainbow Dance*, 1936) at the legendary General Post Office Film Unit in Britain, where he revolutionized institutional and documentary films using experimental techniques as producer and sound director (*Night Mail*, 1936) and archive footage for montage (*Yellow Caesar*, 1941).

With all this creative experience of mastering cinema as art form, Cavalcanti was called back to Brazil to help found an industry here, but the specificity of Brazil again scored low in the Cavalcanti/Vera Cruz episode when, as one of a whole series of ironies, he was banished from his own country to become a wandering exile again. On returning to Brazil late in life, he produced an anthological montage of excerpts from his films.

In this essay, I shall mention some local (specific and incomplete) examples to dialogue with established codes. Although averse to generalizing the genre, experimental cinema internationally is far less problematic than Brazilian work in terms of fitting into a taxonomy. Rather than following an idealized theoretical discourse to erase singularities and favour one single all-embracing schema, I have merely suggested traces of differential contact, or

points of correspondence with “otherness” in Brazil, while not ignoring the context to a work or ascribing influences.

After a tentative beginning in the 1930s, thirty years went by before we saw the flame of experimental work rekindled in this country. Everything about *Pátio* (1959), the first film by the archetypical Brazilian filmmaker Glauber Rocha, pointed to a promising future for this artist engaged in experimental formalism. The film’s (neo)concretist leanings were attuned to such early underground efforts as Maya Deren’s trance film (*Meshes of the Afternoon*, 1943), or Sidney Peterson and James Broughton (*The Potted Psalm*, 1946). However this trend failed to develop when Brazilian particularity intervened, and Rocha was engulfed by (or signed up to?) the goals of political and social transformation in a peripheral country.

The underground in Brazil took different roads, some on the fringes, others not so far “under” the surface. Whereas the underground in the United States deliberately confronted mainstream Hollywood, in Brazil (another inverse irony), it emerged in opposition to the Cinema Novo trend of *auteur* renovation. One could say that young post-Cinema Novo filmmakers reacted indignantly to the movement’s accommodation after the initial stages of experimentation in relation to montage, drama, lighting, and camera work.

It was Glauber who coined the pejorative term “udigrudi”⁵, denigrating the efforts of the younger generation emerging along with Bressane and Sganzerla. But he was also to make a gesture of reconciliation in relation to the *udigrudi* with his films *Di* (1977) and *A idade da Terra* (1980), the latter being literally his film-testament. With funding from the state agency Embrafilme (the institutional fruit of Cinema Novo), Glauber did extreme and excessive gestural work that revisited many procedures from films produced by the radical Belair Company of Bressane, Sganzerla and Helena Ignez⁶.

Rogério Sganzerla’s *O bandido da luz vermelha* (1968) was a forerunner of what was called the outcast or marginal movement; it brought media elements into play amidst a profusion of illusions, discontinuous ruptures, asymmetrical editing and mocking meta-consciousness. Sganzerla was to radicalize his discourse to an extreme,

from *Sem essa aranha* (1970) to *O signo do caos* (2003).

This hybrid slant would set the agenda for one of the facets of experimental cinema in Brazil, as seen in Carlos Reichenbach's mix of genres and clichés and his subversion of erotic and commercial repertoires. Reichenbach's erotic light-comedy format [*pornochanchada*] filmed in the inner city, imposed an authorial version with a sprinkling of libertarian anarchy and visionary philosophy, an extreme example being *O império do desejo* (1980).

Reichenbach worked at one of the tense extremes of Brazilian particularity with a cinema for the masses and unconditional aesthetics. His first film, *Esta rua tão Augusta* (1966-1968), had something of the underground ritual of *Blonde Cobra* (1958-1963, Ken Jacobs, Bob Fleischner, Jack Smith), while the short films *Olhar e sensação* (1995) and *Equilíbrio e graça* (2002) take off into free flight as essay-films.

28 Arthur Omar cultivates the essay-film with great talent in a wide range of fruitful interventions that are not unlike Hollis Frampton's postulates in their ironic intent, such as the *tabula rasa* of curiosity-fired anthropology (*Congo*, 1972), or the mental physiology of perception (*O som ou tratado de harmonia*, 1984) or the alchemy of epiphanous horror (*Ressurreição*, 1987).

In "expanded cinema"⁷, we find the example of Antonio Dias' *A Fly in my Movie* (1975), an installation with three specifically encapsulated Super-8 films. Dias returned to make a (digital) film in 2005 and showed *Derrotas e vitórias* in 2006 using looped reels on three synchronized projectors. Arthur Omar also has film reverberate in digital installations (*Massaker!*, 1997).

Although attuned to an international frame, so-called "artists' films" do have a Brazilian inflection. As in the enigmatic minimalist allegories of Antonio Dias' Super-8 series *The Illustration of Art* (1971), in which the graphic scab of a wound (section 1), flickering matches (section 2), and short-circuited electric cables (section 3) suggest laconic and formalist political comment.

Works by artists on 35 mm film have featured an ironic-conceptual and pop-tropicalista air, as in the

outsider semiology of *Semi-ótica* (Antonio Manuel, 1975) or the yearning for sensual pleasure in *Eat Me* (Lygia Pape, 1978). Iole de Freitas made bends or folds on 16 mm (*Glass Pieces/Life Slices*, 1975) and Super-8 (*Elements*, 1972).

On Super-8⁸, the found object of *Poema* (Paulo Brusky, 1979) rhymes with *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, etc.* (George Landow, 1966); the "super-other" of Edgard Navarro (*Exposed*, 1978) and Jomard Muniz de Britto (*O palhaço degolado*, 1977) bear analogies with the procedures of Kenneth Anger (*Fireworks*, 1947), and Jack Smith (*Flaming Creatures*, 1963); *Anti Cinema (?)* (circa 1970/80, Raymond Chauvin) shows textures of heterodox lenses such as *The Text of Light* (1974, Brakhage). Initially working with Super-8 formats, Ivan Cardoso un-differentiates humour-horror in full-length commercial films, with a digressive collage in a short (*Hifi*, 1999).

As an *avant-la-lettre* multimedia artist of the avant-garde, doing both literary and theatrical work (*PanAmérica* and *Rito do amor selvagem*), José Agrippino de Paula created elegies and trance films on Super-8 (*Céu sobre água*, 1978), as well as anarchic deconstruction on 35 mm (*Hitler no 3º mundo*, 1968). Exquisite camera work by Aloysio Raulino reinvents the documentary and inaugurates the gesture of intertextual cine-writing (*Jardim Nova Bahia*, 1971).

Brazilian experimental animation painted on 16 mm filmstrip (Lucchetti & Vaccarini, Roberto Miller) strangely relates to McLaren, rather than Brakhage or the Whitney brothers, as source of reference.

Another inverted irony for Brazil in relation to the pace and range of international work is that most of our experimental production (from films made for specific purposes to directors doing continuous work) was made on industry-standard 35 mm, with specialized division of labour (no director doubled as cameraman or editor). In European and American experimental work, on the other hand, 16 mm was institutionalized and all credits were for the artists themselves.

Brazilian specificity raises further questions. Why was there no modern cinema at the 1922 Modern Art Week? Why was cinema not involved in Brazilian

concretism, perhaps the most experimental development in art in this country? Why did no avant-garde photographer of the likes of a Geraldo de Barros make films like Man Ray's (*Le Retour à la Raison*, 1923)?

Its irregular and episodic character seems to be based on cycles of aborting and restarting as part of the trajectory of underdevelopment, to use Paulo Emilio Salles Gomes' formula. On cogitating a history of experimental film in Brazil, notions often emerge concerning specific films, or parts of certain films⁹.

Non-continuity here is neither rhyme nor solution for the structural discontinuity of the films themselves. The point is not characterizing experimental work in Brazil as somehow spurious or illegitimate, but just showing that instead of "pureness" or durable foundations (despite exceptions in the form of a few figures who emerged in the 1960s and 1990s and have worked on a steady basis), there were contaminations and gaps induced by the strictures of Brazilian specificity (the anthropophagic heritage may be a means of encoding and interpreting against foreign incomprehension and local non-assimilation of similar work done in Brazil).

One possible approach would be a poetics of the history of experimental cinema in Brazil, as an historical essay prioritizing morphological study rather than mere chronological periodization. Such a poetic-historical method would involve setting parameters of appreciation capable of capturing the aesthetic nature of films. Therefore, it would be more appropriate to apply a concept of rhymes and counterpoints to a system of correspondences between Brazilian and foreign films.

I have found films whose *modus operandi* involves procedures based on formal parameters and series that free language elements (filmic grammar) from their utilitarian communicative function to acquire autonomy and poetic density¹⁰. The serial-parametric style, as posed by David Bordwell, Noël Burch or P. Adams Sitney, emphasizes one or more formal procedures, organized by structural series that are autonomous in relation to narrative; thus a camera movement, or the composition of a frame or a section acquire irreducible poetic motion through reiteration generating visual or acoustic rhyme, regardless of plot.

Parametric cinema is a kind of "cinema of attractions"¹¹.

Turning to different terms more in line with the European context, filmmaker Peter Wollen coined a taxonomy of "two avant-gardes"¹². Briefly, he distinguishes cinema with strictly formalist features (such as the structuralist cinema of Gidal or Le Grice) from *auteur* cinema on the fringes of the industry (such as Godard's and Straub-Huillet's Brechtian cinema). Another approach developed the concept of the "essay-film" (as in Godard, Pollet and Welles' *F for Fake*)¹³.

As yet another irony of Brazilian specificity, an unusual feature film on the commercial circuit revisited and updated the experimentation of the 1960s. As a (performing) artist associated with the entertainment industry (pop music), Caetano Veloso's *Cinema falado* (1986) was a radical parametric gesture, and a controversial watershed too. Caetano is on the threshold of the mass consumer industry, but his artistic repertoire and taste are attuned with the experimental sphere, and the only film he has made is "cinema-manifesto".

29 Strongly structuralist endings are featured in *O anjo nasceu, Matou a família e foi ao cinema* (Julio Bressane, 1969) and *Bang bang* (Andrea Tonacci, 1970). The first has a still shot of an empty street which then zooms into the void; the second ends with the repetitive sound of a needle on a record; the third shows the optical sound band on the screen¹⁴. Tonacci's poetic feat was to articulate the processes of interrogating and generating cinema, from his great film *Bang* through to his devastating *Serras da desordem* (2006).

Bressane's radical films related to the concept of the mythopoetic (*Dog Star Man*, Brakhage, 1961-1964) or what I would rather call paideuma-cinema¹⁵. The process started by the granular *O rei do baralho* (1973) dialogues with Brazilian porno-and-light-comedy films (*chanchada*) and acquires density with the lacunas of *A agonia* (1976), which dialogues with a film (*Limite*), and reaches condensation point in *Tabu* (1982), which is informed by multiple references and extends into *biographemes* (Saint Jerome, Mario Reis, Nietzsche, Cleopatra). In his consistent trajectory, making no concessions, Bressane's inter-media translation is driven by cinematic and pictorial aspects (for the former, see *Miramar*, 1997, a rereading of *O anjo nasceu*, for the

latter, *Filme de amor*, 2002). While foreign mythopoetics operates with the psychology of the subject in its romantic conception, the Brazilian version works with cultural history in its iconological acceptance (Aby Warburg, *apud* Ismail Xavier).

As a sub-genre of structuralist cinema, the flicker is given a shock injection of irony on acclimatizing to the not-so-sad Tropics. Flicker films were based on the effects obtained by alternating monochromatic frames to produce a stroboscopic sensation (*Arnulf Rainer*, Peter Kubelka, 1958-1960; *The Flicker*, Tony Conrad, 1965; *No:t:h:i:n:g*, Paul Sharits, 1968).

Arthur Omar's *Vocês* (1979) combines flickering with shots of a guerrilla fighter's machine gun in the first part of the film. The flickering then subsides gradually and the staccato shots are replaced by a kitsch melody ("she's a doll who says no, no, no"; the singer says that she will "fight to the end"). The combination of guerrilla fighter, camp pop-song, and flickering provides ammunition for indignant opponents of (politically and aesthetically untainted) heroic anthems.

Omar has also given a structuralist slant to found footage film as an experimental genre by reprocessing and compiling or re-editing archive material. *Tesouro da juventude* (1977) is dedicated to Alberto Cavalcanti, with electronic music written by Omar himself as the sound track to a magma of juxtaposed images. The poetic polyphonic montage of *Yndio do Brasil* (Sylvio Back, 1995) and *Tudo é Brasil* (Rogério Sganzerla, 1997) looks at anthropophagic identity, while *Complemento nacional* (Arlindo Machado, 1978) articulates errors from politics and formal ellipses¹⁶.

A brief and partial compilation of the genre would include the following: *Rose Hobart* (Joseph Cornell, 1936); *A Movie* (Bruce Conner, 1958); *Tom, Tom, the Piper's Son* (1969), *The Georgetown Loop* and *Disorient Express* (1996) by Ken Jacobs; *The Hart of London* (Jack Chambers, 1970); *Berlin Horse* (Malcolm Le Grice, 1970); *Public Domain* (Hollis Frampton, 1972); *Eureka* (Ernie Gehr, 1974); *Histoire(s) du Cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-1998), *Passage à la Acte* (Martin Arnold, 1993); *Outer Space* (Peter Tscherkassky, 1999).

Pausing here, under the guise of cutting from poetic allegory to allegorical anecdote: after watching one of my films, Arthur Omar said with his particular brand of irony, "You are now ready for video." On seeing my surprised reaction to a comment I apparently found offensive (a predictable conditioned response given the noble nature of the photochemical support), he declared video superior to cinema as an art form. After his third film (the feature *Triste trópico*, 1974), Omar only made shorts until his move to video and installations (without dropping photography), thus contradicting the common-sense view of short films as a stage in the learning process, whereas cinema is artistic legitimation for everybody in television and advertising.

The video-cinema interface is seen in the means of production and in distribution and exhibition formats. As early as 1896, Edison's Vitascope featured his film loops (echoing the rotation and repetition signs of the phenakistiscope and zootrope 60 years before that) in a range of experiments that reaches down to the scenarios for exhibitions today. In the case of experimental films, the cinema's black box endangers the museum's white cube (although cubes are no longer white, as at Kassel Documenta 2007, where exhibition walls were coloured).

Compact projection devices have made video installations commonplace, flowing from (and plagiarizing) the work of filmmakers such as Ken Jacobs, Malcolm Le Grice and Tony Conrad, who have been expanding and exploding the concepts of exhibition and context since the 1960s by projecting on multiple screens, using loops and intervening in the apparatus.

One of the changes has to do with the experience of time. In the cinema, a viewer sitting still in a seat is governed by the set time of a programme and a certain duration, whereas gallery or museum viewers come along whenever they wish and stay as long as they want.

While this situation provides mobility (the viewer moves around), continuity (sees things several times) and anti-illusionism (the exhibiting device is visible), the appreciation of temporality devised by the artist is obstructed. The duration of the experience within the exhibiting space favours distraction (acoustic leakage and

excess light) and initiative (being there at the discretion of the image asking to be viewed) and the effort becomes *non grata*.

The fast pace of information-saturated living induces viewers to ration their time to the detriment of a work's singularity. What could be the subversive and emancipating potential of an experience becomes conformist accommodation, which turns the viewer into a consumer and the artwork into a commodity. It redefines the artist's role as a catalyst articulating stimuli, thoughts, and sensations. Structural forms (given a modern strategy of shock and confrontation) may make the aesthetic experience an example of re/generation.

Another change relates to access. The most celebrated facet is that of rare delicacies becoming available to cinema lovers or students. Another is convenience for those who have missed a new release. A film on video favours the last cinema session before the aura of spectacle disappears (the ritual of projecting on a big screen). Projection takes on a unique aura (silent movie sessions with orchestra accompaniment bring back the nostalgia of the audience at the opera).

If a film can be rented or bought as a DVD to be watched at home or on a computer, the experience of appreciation becomes an auratic event (Benjamin again). A projected film dilutes the aura of the unique object (a projected copy, from an original "negative" or reproducible matrix), but a film projected as an element of the cinematographic array takes on aura.

A DVD film is collectible. By doing away with the subtlety of the revolutionary loss of aura, the market has recognized the artistic value of film, but at the cost of reification. Videos by artists such as Matthew Barney are sold (at high prices) as limited editions, and produced on Hollywood-scale budgets that would have been unreachable and unthinkable by the poor material standards of experimental film artists in the 1960s and 1970s (incomprehensible even, in terms of the ideology of experimental film with its critique of art as commodity and convenience).

Small digital cameras have led to a proliferation of subjective impressionisms and expressionisms, but the

combination of editing tools and online platforms poses questions for found footage. YouTube is full of archive material that may be just uploaded or manipulated by combining and editing images from different sources (film trailers, music videos, television programmes) added to a soundtrack, in very rudimentary initiatives, galaxies away from the wonderful rigor of a Ken Jacobs or the political anarchy of a Craig Baldwin.

Although this essay began by discussing nomenclature, I would conclude (without the pretension of Hegel's messianic teleology or Vico's circular synthesis of vices) with the issue of defining the nature of experimental cinema. Will a time come when we will read "cinema aka digital?" Also known as the "abracadabra palindrome" (in the cabbalist sense)? Aporia or oxymoron? Are we crossing over the boundary from inter-media to post-media? Does the word "primitive" define subversion of institutionalized norms rather than an evolutionary stage? In the flux-condition of the image today, cinema and video share these interrogations, not without help from painting, music, and sculpture.

I have not sought to outline a history of experimental cinema in this country (restricting the scope to film and excluding video, and not touching on the 21st Century) as tentative mapping (instigating rather than concluding), excavating an unlikely archaeology of sites and situations of cinematic experimentation, guided by digital experimentation and discontinuities in synchrony with paradigm changes. In the echoing words of the cliché, what has been left out (such as names and works of artists) is as important as what has been mentioned.

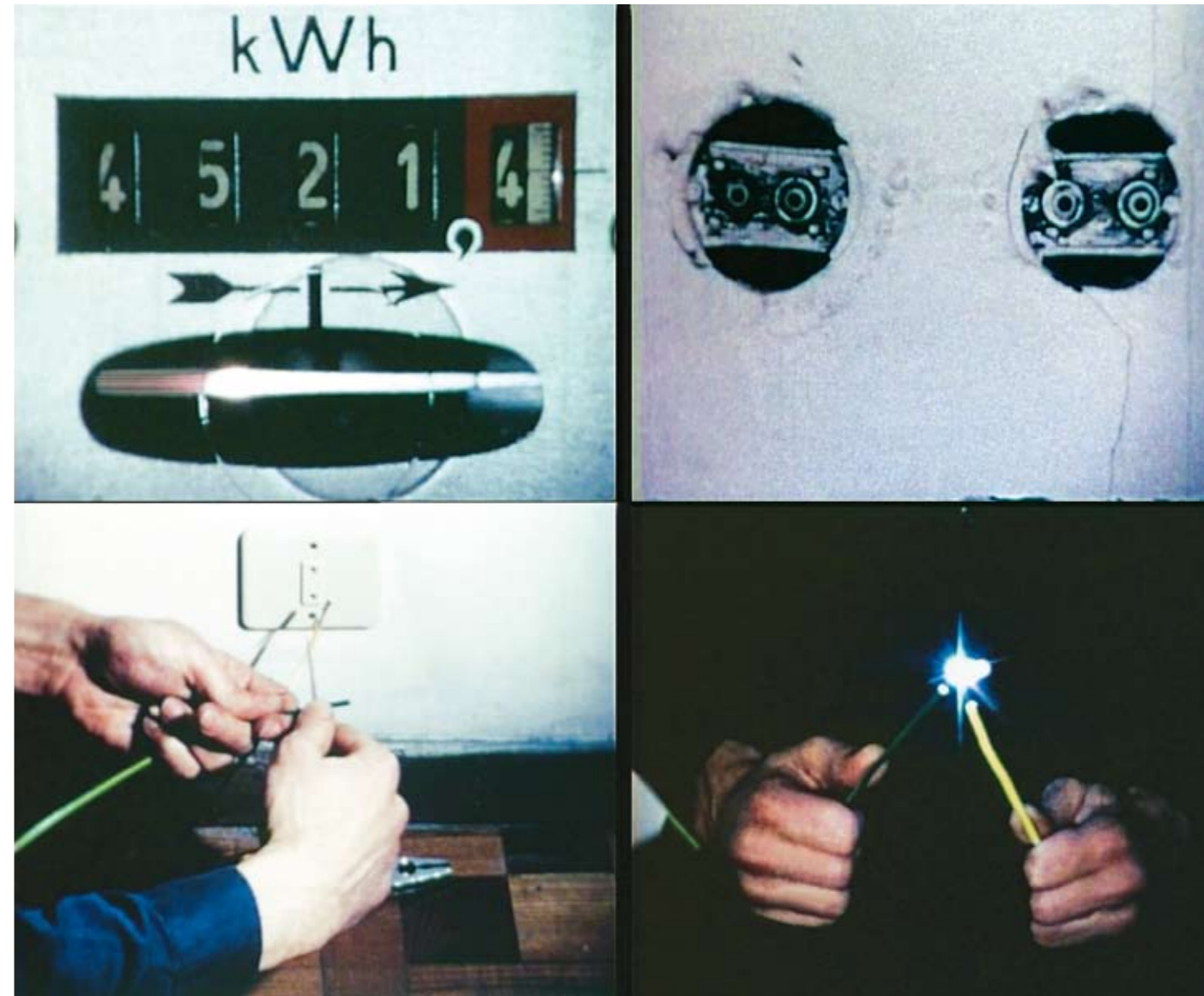
It would be symptomatic, or even programmatic, to end with a footnote to an essay on such a marginal subject that takes on the faults and risks of the vertical [lyrical or poetic dimension]. A poetics of investigation. *Si... néma* [literally 'Yes...threadlike']¹⁷. Are not waves vague rhymes?¹⁸ From the waves in Mário Peixoto's *Limite* to the waves that Cunha Salles recorded (or appropriated, even then?) in 1897, and reappropriated a hundred years afterwards, to be reconfigured in a poetic process whose essence lingers on in the awesome challenge of experimental cinema breaking against a steep rockface.

CARLOS ADRIANO is a film director and researcher. He earned a Master's in Communication Sciences from ECA/USP and has made a dozen documentary and experimental short films, including *Remanesências* (1994-1997), *O papa da pulp: R.F. Lucchetti* (1999-2002) and *Militância* (2001-2002). Together with Bernardo Vorobow, he organized the book *Julio Bressane: cinepoética* (1995). He contributed to the book *O cinema brasileiro* (1998). He publishes reviews and essays in newspapers and magazines. Born and resident in São Paulo.

NOTES

1. I thank Ismail Xavier and Bernardo Vorobow for their careful reading of this text and valuable comments.
2. Adriano, Carlos. Um guia para as vanguardas cinematográficas *Trópico*. São Paulo, Apr. 2003. Available at www.uol.com.br/tropico. Sitney, P. Adams. *Visionary Film*. New York: Oxford University, 2002.
3. Xavier, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993; *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005; *A experiência do cinema* (Org.). Rio de Janeiro: Graal, 1991. Machado Jr., Rubens. O cinema experimental no Brasil e o surto superoitaista dos anos 70. In: Axt, Gunter; Schüler, Fernando (Orgs.). *4Xs Brasil: itinerários da cultura brasileira*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005; La Faim et la Forme. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 605, Oct. 2005; *Marginália 70: o experimentalismo no super-8 brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001. On a different level see Ferreira, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.
4. Thanks to Ismail Xavier for telling me about this.
5. Translator's note: udigrudi: a corruption of the local pronunciation of 'underground'.
6. Vorobow, Bernardo; Adriano, Carlos (Orgs.). *Julio Bressane: cinepoética*. São Paulo, 1995.
7. Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. New York: E.P. Dutton, 1970.
8. Pioneering research by Rubens Machado Jr.
9. In "O experimental no cinema nacional" (*Alguns*, Rio de Janeiro, Imago, 1996), Bressane looks at specific scenes from films by Major Thomas Reiz, the hawker Benjamin Abrahão, and Lima Barreto at Vera Cruz.
10. Adriano, Carlos. *Um cinema paramétrico-estrutural: existência e incidência no cinema brasileiro*. São Paulo: ECA/USP, 2000. [Master's dissertation supervised by Ismail Xavier]
11. Tom Gunning and André Gaudreault formulated the concept to study the impact of images without narrative links for viewers in the 1895 to 1906 period. Gunning, Tom. The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-garde. In: Elsaesser, Thomas (Org.). *Early Cinema: Space Frame Narrative*. London: British Film Institute, 1990.
12. Wollen, Peter. The Two Avant-gardes. In: *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*. London: Verso, 1984.
13. Liandrat-Guigues, Suzanne; Gagnebin, Murielle (Orgs.). *L'Essai et le Cinéma*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2004.
14. See Ismail Xavier's excellent analysis of these films in *Alegorias do subdesenvolvimento*, op. cit.
15. *Julio Bressane: cinepoética*, op. cit.
16. Other films in the structuralist lineage of "found footage" featuring reappropriation and re-elaboration of rare cinematographic excerpts from Brazilian archives are my own *Remanesências* (1994-1997), *Porviroscópio* (2004-2006) and *Das ruínas a resistência* (2004-2007).
17. Formulated by Décio Pignatari in personal communication.
18. Translator's note: *Cinema* spelled phonetically in Portuguese becomes Si...néma.

32



The Illustration of Art III (1971), de Antonio Dias. The Illustration of Art III (1971), by Antonio Dias.

video gratias

JEAN-PAUL FARGIER

Tivi or not tivi? That is THE question! Somos todos Hamlet!

Substituíam “to be” por “tivi” no texto de Shakespeare e terão a equação de forças que movem o ser moderno, atual.

Todos Hamlet? Ou melhor, anti-Hamlet. Com uma tela portátil na mão (computador, telefone, televisor em miniatura reunidos na mesma caixa craniana), todo homem é hoje um príncipe que não duvida mais. A pergunta de Hamlet virou resposta, a vertigem transformou-se em certeza. Ontológica.

Tivi torna-se a medida do *to be*. *To be tivi* ou *not be*. Potência do 1. Declínio do E. Passagem silenciosa do “e” para o “i” dentro do mesmo som. Essa revolução semântica registra uma revolução tecnológica decisiva. A Apple encarna essa mutação com suas ferramentas apresentando todas as formas de função (i-Mac, i-Pod, i-Phone) a partir do mesmo alicerce: 1.

1 que remete, para além da internet, ao “i” atômico da inteligência enfiada nos circuitos do imediatismo televisual. Tudo partiu de lá, tudo se amplifica a partir desse *epicentro*. Em francês, é chamado de *direct*; em inglês, *live*. *Ego te baptizo: tivi*. E o coro responde: *video gratias*.

Vídeo, eu sei, é o nome que foi dado à aparelhagem técnica que permite produzir, emitir e receber uma imagem instantânea. O que realiza (torna real) fundamentalmente a televisão, a cada segundo. Milagre do imediatismo. Milagre totalmente explicável: *eletronicamente*. Uma imagem eletrônica se perfila e escapa na velocidade da luz, sem nenhuma interrupção, ao contrário da imagem química que necessita de mais ou menos tempo (de revelação, de tiragem, de distribuição, de difusão) para chegar a uma tela.

A *tivi* é a vida em fluxo contínuo, a água da realidade jorrando, a prolífica generosidade de um reflexo infinito, imediato, um gêiser de formas e gêneros que se abastecem no instantâneo. Água morna? É o que pretendem os detratores da televisão, que vêm nela somente o baixo nível (estético, intelectual) de seus programas. Fonte da juventude, afirmam seus admiradores, siderados com o que vêm, para além dos programas, em seu dispositivo. Quando André Bazin descobriu a televisão nos anos 1950, deu-a como exemplo ao cinema. Truffaut faz da expressão “é televisão”, aplicada a um filme de cinema, um dos maiores elogios. E é Godard que forja o conceito de fonte da juventude, onde o cinema pode se regenerar. Desde a *nouvelle vague*, o entusiasmo dos cineastas pela televisão não parou de crescer.

O que impulsiona o cinema para a televisão? A captação de uma energia. Provas? Aqui estão, desordenadas, ao acaso, antigas e recentes.

Os telefilmes de Rossellini. Além de *A tomada do poder por Luís XIV*, o primeiro, que passou nos cinemas, vi outros três na TV a cabo, há muito tempo: seu *Pascal*, seu *Descartes* e seus *Actes des Apôtres*. Trabalho de precisão, de reconstituição minuciosa de uma época, abolindo quase todo efeito de encenação: difícil ir além da transparência. Pascal e sua irmã, Descartes e sua estufa, os apóstolos sem seu guia, rebanho assustado... como se você estivesse presente. A estética da câmera de controle adotada por um virtuoso da profundidade de campo não existe sem alguma renúncia difícil. Com esse sacrifício do significante, Rossellini pretende reconduzir a ficção à alvorada do documentário. O resultado é duplamente *instrutivo*. À televisão, ele ensina que ela não precisa macaquear o cinema para produzir ficção, que só tem de se abastecer em seu próprio arsenal, fazer *simili direct* sobre a vida dos grandes homens, um rádio sutil com imagens (a televisão é antes de tudo som). Ao cinema, demonstra que é possível ir ainda mais longe para aplicar o princípio do realismo (as coisas estão aí, por que manipulá-las?), inspirando-se na imagem sem relevo e sem profundidade da televisão, deslizando continuamente na superfície do mundo. Alcançar a verdade sem dramatizar o real, essa é a aposta de Rossellini, ato de fé à maneira da aposta de Pascal. Portanto, não há nada de grandioso nesses telefilmes, como a abertura de *Fioretti* na chuva, ou o final de *Voyage* na multidão, ou a seqüência da escada em *Europa 51*, ou a escalada de *Stromboli*. Estamos em um escoamento frio, ténue, deliberadamente sem brilho, exato, de atos e de fatos históricos. Tomados isoladamente, os telefilmes de Rossellini padecem disso, sem dúvida, mas no conjunto, enquanto série, testemunham um estilo novo, rude, de uma originalidade que não é isolada. E, no fim das contas, essa estética do tempo real não está tão distante das pesquisas realizadas na pintura pelos hiper-realistas, na literatura pelos autores do nouveau roman, no teatro pelos dramaturgos do cotidiano. Ar dos tempos! Tempos do *on air*... Pasolini entendeu rápido a lição. A partir de seu *Evangelho*..., filmado com a câmera no ombro sobre os vestígios de Cristo, ele multiplica os efeitos da transmissão ao vivo (ver, por exemplo, o assassinato de Laio por Édipo) e esse outro efeito de televisão, que Rossellini, por sua vez, não explorou: a justaposição exacerbada de gêneros. O que, em contrapartida, Fellini, fervoroso cruzado anti-TV, captou perfeitamente e usou para renovar seu estilo, de *Roma a Entrevista*.

Godard e a televisão. Seria preciso percorrer toda a sua obra. De *Charlotte et son Jules* a sua exposição “*arty*” no Centro Pompidou, em 2006. Godard na televisão é um calhamaço de ensaios mais volumoso do que se imaginava, que não se limita a *Six fois Deux* e a *Tour/Détour*... Os canais de televisão solicitaram muitas

vezes o ás da nouvelle vague. Nunca em vão. É preciso salientar? *Histoire(s) du Cinéma* são programas de televisão. Obras-primas de televisão. Co-produzidas por uma dezena de emissoras européias. Onde, a não ser na televisão, esse tipo de discurso na primeira pessoa, esse tratamento de imagens e sons, esse trabalho de arquivos, essa proliferação de textos gravados e citações lidas poderiam ter livre curso (mesmo tarde da noite)? No cinema? Não é impossível, mas isso seria totalmente inspirado pela televisão. Em suas *Histoire(s) du Cinéma*, Godard não somente desenvolve sua visão helicoidal do cinema, mas paga à televisão, como bom filho de banqueiro suíço, na mesma moeda. Interesse e principal. Suas aparições em campo, sentado atrás de sua máquina de escrever ou em pé ao lado de sua biblioteca, transportam mais longe, em todos os interstícios da textura das seqüências, o que outros antes dele tinham engenhosamente iniciado como abertura televisiva: as *introduções* magistras e cúmplices ao mesmo tempo dos *Alfred Hitchcock Presents* e dos (muito menos conhecidos, mas formatados com a mesma engenhosidade) *Fred Astaire Presents*. A isso se deve acrescentar, no contexto francês, as mensagens dirigidas ao público utilizadas por Jean Renoir (no início de *Cordelier* e do *Petit Théâtre*...) e por Sacha Guitry, grande precursor do efeito ao vivo (e igualmente muitas vezes padrinho de lançamentos de estações de rádio e do primeiro programa da televisão francesa, em 1937). Godard dissemina essa postura de *speaker*. Faz dela a mola de sua reflexão. Falar dentro da imagem, atrás da imagem, sobre e sob a imagem: dizer sua origem, predizer sua ressurreição. Se o *ver* vem primeiro, como ele proclama, o *dizer* se segue sem interrupção. *Puissance de la Parole [Potência da fala]*, título de outra obra de vídeo, erige-se como slogan geral. Potência da fala: potência do presente, do eterno presente. Os arquivos que se entrecrocavam na tela só adquirem sentido quando comentados. E comentados *ao vivo*: efeito da presença do *speaker*, mostrando sua cara a todo momento. Efeito tipicamente televisual, não apenas pela ação do locutor, mas também pela interação das fontes: a televisão, na sua origem, é uma máquina de produzir ao infinito o presente representado e uma memória capaz de estocar o *tornar-se arquivo* sem limite. Toda representação ao vivo de imediato se torna arquivo, a que se pode recorrer novamente, não somente como testemunho do passado, mas também *em lugar* de uma imagem ao vivo impossível (velhas imagens de batalha ou de desfile militar substituídas por falta de algo melhor no teatro das operações em curso ainda não filmadas). A televisão é assim um banco de todas as imagens, inclusive as do cinema. *Liberté et Patrie*, o videofilme que Godard e Miéville dedicaram ao pintor valdense Aimé Pache, puncciona exemplarmente esse capital de imagens.



1. Nota do editor: aparentemente, o autor se refere aos treze monitores de TV utilizados na primeira individual de Nam June Paik, *Exposition of Music – Electronic Television*, na Alemanha, em 1963.

Wrap Around the World (1988), de Nam June Paik: conversas via satélite.
Wrap Around the World (1988), by Nam June Paik: conversações by satellite. cortesia/courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York.

Resquícios de filmes tirados do esquecimento do patrimônio mundial se oferecem para ilustrar os feitos e gestos obscuros do herói local: esse logro só funciona (ninguém viu, ninguém sabe, eu te tapeio) quando conduzido pela lengalenga da narração, formada por um diálogo entre *Ela* e *Ele*, casal formado a partir do modelo das duplas de apresentadores de telejornal ou de *soirée chansons*. Caímos tanto mais nessa lengalenga quanto mais ela simula um efeito de transmissão ao vivo, refletindo o processo do filme à medida que induz as progressões, cada jogo de imagens respondendo a um jogo de palavras.

Pequeno desvio pela videoarte. Nam June Paik, genial fundador da videoarte, gostava de apontar a diferença entre seu meio de expressão e o cinema, interpellando Godard. “Godard sustenta que o cinema é a verdade 24 vezes por segundo. Em vídeo, a verdade não existe, há apenas o tempo.” Curioso deslizamento dedutivo. Por que o tempo seria inimigo da verdade? Só se compreende a conclusão de Paik introduzindo em seu raciocínio o termo ausente: a *tivi*. A videoarte nasceu

das entranhas da TV, como Eva saiu da costela de Adão! E esse novo meio de expressão não elege como primeiro alvo o cinema, mas as artes plásticas. Graças à TV (*video gratias*), batizada como experimental, é verdade, mas ainda assim TV, Paik contrapõe às artes nobres chamadas de belas-artes uma série de golpes de-sestabilizadores: o golpe da arte abstrata, depois o golpe do pedestal, depois o do *alter ego*, depois o do *lego*, e finalmente o da plataforma de lançamento. Treze telas perturbadas, como que rasgadas, amassadas (1963), e eis a *televisão abstrata* para esculhambar ao mesmo tempo com a pintura abstrata e com a música concreta¹. Um objeto justaposto a um televisor (*tv bed*, por exemplo) e o boliche dos ready-made está lançado, desmascarado como pânico diante da energia da transmissão ao vivo. Charlotte Moorman e seu *tivi cello* em duas ou três performances capturadas à força passando por um estúdio de TV, e eis o actionning desalinhado, o happening reconectado à sua fonte silenciada. Uma dezena de velhos aparelhos encontrados em um sótão, amontoados em forma de boneco. Não falta mais nada para que a escultura moderna (de David Smith a Picasso, passando por Tinguely) se veja genealogicamente enxertada (via sua *Family Robot*) no figurativo humano por esse Adão eletrônico, cuja descendência não será menos numerosa (*mutatis mutandis*) que a de nosso pai bíblico. Enfim, cem minutos comprados da rede hertziana mundial, abarrotados de trechos e de *stars* de todos os gêneros que se agitam simultaneamente em vários países (três, depois cinco, depois dez), e eis com o nome de *satellite art* não apenas o *nec plus ultra* da televisão (*mega live* que ela não alcança jamais, nem mesmo nos encontros esportivos gigantescos, Jogos Olímpicos ou Copa do Mundo, pois são transmitidos baseados em um único território), mas também, e sobretudo, a infinitização insuperável do projeto cristóico (do artista Christo) de apropriação do real por embalagem (*to wrap*, em bom inglês), considerado como o ápice do gesto duchampiano de criação não-criadora, não acrescentando nada ao real, limitando-se por um efeito de pedestal a exibí-lo – *Wrap Around the World* intitula-se maliciosamente, e trata-se de todo um programa anti e pós-pedestal, a última operação-satélite de Paik.

A arte é atualmente, e há quase um século, uma noção em crise, uma prática incerta, um valor duvidoso. E essa vacilação se deve em grande parte ao surgimento das *mídias do imediatismo* (rádio, televisão, sem esquecer, antes de tudo, a imprensa diária apoiada no telégrafo e na foto, que se aperfeiçoaram no telex e no belinógrafo), seja no campo das representações, seja no das narrativas. Denominei isso de *efeito tivi*. Todas as artes já emitiram, e emitem ainda, comprovantes de recebimento grandiosos. Desde muito tempo até os dias de hoje. Mencionemos,

entre centenas, milhares, dezenas de milhares de exemplos, os mais notáveis. Joyce, Dos Passos, Döblin, Kerouac, Sollers, na literatura. Cage, Varèse, Xenakis, Stockhausen, na música. Cunningham, Gallotta, Pina Bausch, na dança. Duchamp, Picasso, Pollock, Rauschenberg, Dubuffet, na pintura. Gonzalez, Picasso, David Smith, Kirili, na escultura. Gatti, Wilson, Sellars, Castelluci, Casdorf, Garcia, no teatro. Robert Frank, na fotografia. E no cinema? Todo mundo, ou quase, de Gance e L'Herbier até, entre uma centena de nomes possíveis, Rohmer, Kiarostami, Von Trier, Tarantino.

A televisão é uma central atômica de formas, um acelerador de partículas de narrativas, uma centrífuga de figuras, de corpos, em suma, um distribuidor planetário de energias... artísticas. Pois é essa capacidade incomparável de entrelaçamento, de amálgama, de metamorfose, que fascina e estimula a vontade de artistas de todos os horizontes que se inspiram nela para renovar as formas de expressão de seu próprio campo de atividade. Há um século, todas as artes se lançaram em uma corrida desenfreada à colagem. A *colagem*: o ancestral nobre do zapping. Com essa palavra, retém-se a origem e o fim das revoluções artísticas, múltiplas, agrupadas sob o rótulo de arte moderna. 1) A origem. Pois tudo começa com os papéis colados de Braque e Picasso, introduzindo a não-arte, recortes de jornais nos quadros para indicar uma mudança via imprensa, particularmente de velocidade na representação, em que a pintura se inspiraria em seu proveito. Assim como Joyce, na mesma época, introduz recortes de publicidade (Bloom é redator publicitário) em sua “colagem” de dezessete gêneros literários para indicar uma mudança, sim, de velocidade na narrativa, da qual a literatura tiraria vantagem ao imitá-la, como mostra o caminho que reduz a *Odisséia* a um dia (e que mesmo assim ocupa setecentas páginas), no momento em que, não por acaso, o francês Branly e o italiano Marconi difundem as primeiras emissões de TSF (telegrafia sem fio). 2) O fim. Ou melhor, os fins, pois tudo continua, cada vez mais e por toda parte, a se combinar, se copiar, se transvasar, se desconstruir, se trasladar, se parodiar, de um gênero a outro, de um continente a outro, de uma época a outra, todas as fronteiras espaciais ou temporais abolidas. A globalização tão cara aos economistas, da qual em geral somos vítimas, nós, os neoproletários, começou bem antes, com os movimentos planetários nos domínios da arte, dos quais nos rejubilamos sem escrúpulos, nós, os altermundialistas do gosto, apreciadores da modernidade estética, aplaudidores de novas ondas. Sem falar de nosso ser moral revigorado por nossa assiduidade diante da telinha.

Para um observador tão inovador das artes e das mídias quanto Marshall

McLuhan, a televisão é, por seu próprio dispositivo, um extraordinário vetor ético, bem mais poderoso que o cinema. Definida como “tambor tribal universal”, ela é o meio de comunicação que transforma o mundo em aldeia: uma entidade espacial em que as pessoas estão tão próximas umas das outras que já não podem deixar de se sentir responsáveis pelas desgraças que abatem esta ou aquela região do globo. A televisão aproxima. Em tempo real. Aproximar, sentir-se responsável, reforçar a ligação com o mundo: valores éticos. Uma face da TV. Na outra face, encontram-se esses valores artísticos: produzir novas formas de narrativa, aproximar os gêneros. É McLuhan, grande joyceano diante do eterno, que permite estabelecer o elo entre revolução artística e mudança de era midiática. É preciso reler permanentemente *Os meios de comunicação como extensões do homem* para conseguir captar o que se passa efetivamente nas artes hoje. É muito melhor se convencer de que, se o cinema é uma arte, *por outro lado* é um meio. No sentido mcLuhiano. Não apenas um *meio de reprodução*, no sentido benjaminiano. Um meio que mantém com as outras mídias, principalmente a televisão, relações de mídias.

Se a mensagem é o meio, o cinema e a televisão jamais serão a soma de seus produtos, de seus programas. Isso não deve nos impedir de analisar como os efeitos do dispositivo estruturam cada composição elaborada por/em um meio, levando em conta os efeitos de outras mídias. O sistema de McLuhan não tem nada de isolacionista: ele explicita a porosidade de efeitos de uma mídia a outra. A arte talvez seja isso, e somente isso: o modo diferente, específico, como cada produto combina os efeitos objetivos de seu meio de origem e certos efeitos emprestados de outros para se tornar uma obra.

É partindo desse pressuposto que persigo o *efeito tivi* nos filmes de ontem e de hoje², assim como nas artes plásticas, no teatro ou na dança.

“Mais exemplos? Entre dez, cem possíveis... *Pompoko*... E a exposição de Godard no Beaubourg. *Pompoko* conta a história de uma corrida de velocidade entre homens destruidores da natureza e um bando de animais espertos, ecologistas, superdotados, que lutam por sua sobrevivência, ameaçada pela expansão de Tóquio. O que me choca, ao mergulhar nessa fantasmagoria de Isao Takahata, o cúmplice mais próximo de Hayao Miyazaki, é a fabulosa metáfora da energia da transmissão ao vivo que se revela no poder de metamorfose dos Tanuki, essas criaturas (parecidas com ratos-lavadores) que, num simples salto para trás, conseguem se transformar, segundo as necessidades, em um objeto, um humano ou outro animal, muito grande ou muito pequeno. Ou diretamente em um elemento: água, fogo, vento... Existem metamorfoses desde os mais antigos contos,

2. Cf. “La Télévision Pure”,
minha colaboração ao
número 50 de *Trafic*, da qual
o presente texto é
uma espécie de seqüência.

mas estas surpreendem pela rapidez. Elas seduzem à velocidade da luz, com a qual age... a televisão, arma do campo inimigo. Velocidade contra velocidade. A fulgurante pirueta de ginasta que antecede cada mudança de aspecto tem a ver com o *switch* do zapping. *Son of a switch!*, diríamos, se fosse inglês. O *switch* é também o gesto, em última instância, que permite passar de uma fonte a outra, ao vivo. E, aliás, parece que isso não escapou ao criador de *Pompoko*: ele colocou TVs por toda parte. Telinhas constelam a narrativa, fazem-na avançar, manifestam a onipresença desse meio no mundo onde vivem os homens e os Tanuki. Nessa construção espelhada, a televisão aparece como o motor de toda representação, como o operador de toda imagem, a fonte de energia de toda figura visível. A genialidade dos Tanuki tem a ver com a forma como eles se apropriaram dessa energia para voltá-la contra aqueles que abusam dela. De algum modo, exatamente como os videoartistas. Nam June Paik, Takahata: mesmo combate!

Paik, Godard: mesmo combate também? Nunca pareceram tão próximos quanto em junho de 2006, seis meses após a morte do inventor da videoarte, quando o *enfant terrible* da nouvelle vague tomou posse do Centro Pompidou com uma exposição que recobrava o furor alegre das provocações iniciais do Fluxus. Ela foi tachada de pirueta *triste*, de *gozação*, de agregado caótico de qualquer coisa. Ninguém a viu como uma bofetada dada *ao vivo* nos artistas contemporâneos. Ninguém percebeu esse gesto como um gesto de um artista com um discurso sobre a arte e não apenas sobre a sétima arte, detonando o projeto inicial de uma exposição de cinema. Depois de ter demitido todos os promotores dessa exposição, de Dominique Païni ao excelente cenógrafo (um artista não necessita de cenógrafo, mas Buren, quando toma posse do quinto andar do Centro Pompidou, não tem um?), Godard encenou as ruínas de uma idéia respeitável para fazer delas o espetáculo vivo de uma lição dirigida ao resto do museu, partindo do térreo para todos os outros andares. A arte do século 20 é um canteiro de demolição, paisagem de códigos em migalhas, noção de arte vacilante. Godard, que foi proclamado em todo o mundo como artista e como cineasta, não podia se contentar, quanto mais no Beaubourg, com uma exposição de cineasta, e cravou lá um enorme prego de artista (contemporâneo) para pendurar uma obra desconcertante. Como o poeta Apollinaire, em um prefácio aos *Caligramas*, exclama: “Eu também sou pintor”, Godard, ao instalar as ruínas de sua exposição em suportes no meio de um ambiente calculado, proclama igualmente: “Eu também *artista!*”. Quando tropas de artistas pós-duchampianos se reviram desesperadamente para achar alguma coisa (incluídos, desde há algum tempo, filmes a exhibir em pedestal



tv Fish (1996) e *tv Garden* (1996), de Nam June Paik: o efeito *tivi* em ação. *TV Fish* (1996) and *TV Garden* (1996), by Nam June Paik: the TV effect in action. fotos/photos © Associação Cultural Videobrasil/Isabella Matheus

JEAN-PAUL FARGIER é videasta, crítico de arte e de cinema. Professor de cinema e televisão na Universidade Paris 8, publicou *Jean-Luc Godard* (1974), *Nam June Paik* (1989), *The Reflecting Pool* (ensaio sobre Bill Viola, 2005) e diversos artigos em catálogos e obras coletivas. Assinou uma dezena de videoinstalações, além de oitenta filmes para televisão, entre os quais *Play It Again, Nam* (1990), *L'Origine du Monde* (1996), *Objets Surréalistes, Avez-Vous Donc Une Âme?* (2002). *Jour Après Jour* (2007) é sua primeira realização para cinema. Nasceu em Aubenas e vive em Paris.

– pedestal, se possível, também tornado estranho, do tipo uma geladeira sobre um cofre ou vice-versa), Godard usa todo o Pompidou como suporte para sua autêntica coisa verdadeira, sua exposição abandonada, jogo velho, mundo antigo. Eis o pedestal: um museu inteiro. Para o ambiente calculado, eis: de um lado, um trem que atravessa as divisórias, desafia os limites; de outro, o telefone, vetor de verbo imediato, quase por toda parte, a TV, onda infinita do eterno presente. Apenas mídias, meios de transporte de palavras e de coisas. O cinema observado em sua rede inicial. Reconduzido ao seu ponto de partida antediluviano, original: o desejo de abolir o tempo e o espaço. Volta atrás? Como parece sugerir também a ordenação das salas, numeradas ao contrário da entrada para o fundo! Não, salto adiante. Via o vídeo, *video gratias*, exibição de todos os filmes *ao mesmo tempo*, se falando, se respondendo simultaneamente, como em uma imensa Torre de Babel positiva, conectando-se uns aos outros em uma gigantesca transmissão ao vivo. Cada espectador dessa exposição é uma cruz de Malta (o cinema é também uma história de cruz, como recorda a bela coleção de cruces afixadas pelo expositor) que sutura os intervalos afastando todo filme do *efeito tivi*. Que eu sou o ator, o responsável ou mesmo o culpado por essa anulação, é o televisor 16:9 colocado na frente de uma cama (com imagens de guerra) que me diz, Godard repetindo ali o gesto de Vostell intitulado *You* (uma cama com dois televisores colocados no lugar dos travesseiros). Se é o *efeito tivi* em ação, em linha de mira, é o videojardim, homenagem a Paik, que murmura. Situada no centro dessa demonstração, a pequena floresta de plantas vivas, em meio às quais cintilam fragmentos de filmes preto-e-branco, exala de um extremo ao outro das salas o fluxo oxigenado de um impulso vital, comum, ligando de súbito todas as imagens entre elas tão simplesmente quanto a TV respira. O ruído dessa respiração é o som que circula entre todas as salas, coração batendo. *Tivi*, meu belo desassossego.

Tivi or not tivi? Se not tivi, tanto pior...

video gratias JEAN-PAUL FARGIER

TV or not TV? That is THE question! We are all Hamlets!

Put “TV” instead of Shakespeare’s “to be” and you have the formula for the forces driving the modern individual today’.

All Hamlets? Or rather anti-Hamlets. Portable screen in hand (computer, telephone, miniature television in the same skull case), everyman today is a prince that hesitates no more. Hamlet’s question has become an answer, and vertigo certainty. Ontological.

TV has become the measure of *to be*. *To be TV or not be*. Strengthen the “I”. Weaken the “E”. Silent transition from “E” to “I” within the same sound. This semantic revolution registers a decisive technological revolution. Apple embodies the mutation with its devices for all forms of functioning (I-Mac, I-Pod, I-Phone) based on the same foundation: I.

“I” relating to the internet but also to the atomic “i” of intelligence ensconced in the circuits of televisual immediatism. Everything came from there; everything is amplified out of this *epIcenter*. Called ‘direct’ in French, or ‘live’ in English. *Ego te baptizo: TV*. And the chorus responds, “Video gratias.”

I know “video” was the name given to technical equipment for producing, transmitting and receiving instantaneous images, which television basically real-izes by the second. A miracle of immediatism, but one that is totally explainable *electronically*. An electronic image takes shape and vanishes at the speed of light without a break, unlike chemical images that take some time (to be developed, circulated, distributed, broadcast) before reaching screens.

TV is continuous-flow living, the water of reality gushing, the prolific generosity of infinite, immediate reflex, a geyser of forms and genres feeding on instantaneity. Lukewarm water? Such is the view of television’s detractors, who see only the low (aesthetic

and intellectual) level of the programmes. Television is the fountain of youth, say its admirers, awed by what they see beyond the programmes in the device. When André Bazin discovered television in the 1950s, he posed it as an example for cinema. Truffaut made the expression “it is television” the highest of praises when applied to cinema. And it was Godard who coined the concept of the fountain of youth, in which cinema can be regenerated. Since nouvelle vague, filmmakers have increasingly waxed enthusiastic over television.

What impels cinema to television? The capture of energy. Proof? Here is some, in random order, old and new.

Rossellini’s telefilms. In addition to *La Prise de Pouvoir par Louis XIV*, the first to be shown in cinemas, I saw another three on cable TV a long time ago: *Pascal*, *Descartes* and *Atti degli apostoli*. Precision, meticulous period reconstructions, abolition of almost all staging effects: they could hardly be more transparent. Pascal and his sister, Descartes and his hothouse, the apostles left without a guide, a frightened flock... as if you were there. A virtuoso of field depth cannot take easily to the aesthetics of camera control without much renunciation. By thus sacrificing signification, Rossellini takes fiction back to the early days of documentary. The outcome is doubly *instructive*. He shows television that it has no need to mimic film in order to produce fiction, since it has only to draw on its own arsenal, with *simili direct* coverage of the lives of the great, a subtle radio with images (television is primarily sound). He shows cinema that it can take the principle of realism even further (things are there, why manipulate them?), inspired by television’s relief-less and depth-less image continuously sliding across the surface of the world. Attaining truth without dramatizing reality is Rossellini’s wager, an act of faith like Pascal’s. So there is nothing grandiose in

these telefilms, such as the opening sequences of *Fioretti* in the rain, or the end of *Voyage* in the crowd, or the steps sequence in *Europa 51*, or the ascent in *Stromboli*. We see a cool, tenuous, deliberately lacklustre and precise outflow of historical acts and statements. Rossellini’s telefilms certainly suffer from this defect individually, but when taken as a whole or as a series, they testify to a new and simple style with an originality that is not isolated. Ultimately, this aesthetics of real time is not so far removed from the hyperrealists’ investigations in painting, or those of nouveau roman writers in literature, or ‘kitchen-sink’ playwrights in the theatre. The spirit of the times! The age of *on air*. . . Pasolini was quick to learn the lesson. Starting with his *Il Vangelo*. . ., with a shoulder-held camera filming the vestiges of Christ, he multiplies the live-broadcast effects (see, for instance, the murder of Laius by Oedipus) and tapped another television effect not used by Rossellini: exacerbated juxtaposition of genres – whereas the fervent anti-TV crusader Fellini grasped it perfectly and used it to renovate his style, from *Roma* to *Intervista*.

Godard *and* television. One would have to look through his entire oeuvre, from *Charlotte et son Jules* to his “arty” exhibition at Centre Pompidou in 2006. Godard *on* television is a heavier tome of essays than one might have thought, and not limited to *Six fois Deux* or *Tour/Détour*. . . Television channels often sought out the master of nouvelle vague. Never in vain. Does it have to be spelled out? His *Histoire(s) du Cinema* are television programmes, indeed masterworks of television. Co-produced by a dozen European broadcasters. What else but television could give free rein to this type of first person speech, this treatment of images and sounds, this archival work, this proliferation of recorded texts and read quotes (although late at night)? Could cinema do that? It cannot be ruled out, but it would be totally based on television. Godard’s *Histoire(s)* not only develop his spiral vision of cinema, but pay television in the same coin, as behoves the good son of a Swiss banker. Principal and interest too. His appearances in the field of the camera, sitting at his typewriter or standing beside his bookshelves, reach much further in all textural

interstices of the sequences, which others before him had ingeniously created for televised openings: *Alfred Hitchcock Presents* and its masterly introductions with complicity too, or *Fred Astaire Presents* (much less known, but the same ingenious formatting). In the French context, one must add the messages for the audience used by Jean Renoir (at the beginning of *Cordelier* and *Petit Théâtre*. . .) and Sacha Guitry, the great forerunner of the live effect (patron of many new radio stations, and the first French television programme in 1937). Godard disseminates this stance of the *speaker* and uses it as basis for his reflection; speaking within the image, behind the image, on and under the image: stating its origin, predicting its resurrection. If *seeing* comes first, as he proclaims, *saying* follows on without pause. *Puissance de la Parole* [The Power of Speech], the title of another video work, is raised as a general battle cry. Potency of speech: potency of the present, the eternal present. Archives milling over a screen only take on meaning when there is commentary. And live commentary too: the effect of the presence of the speaker, showing his face all the time. A typically televisual effect, not only in the act of the announcer, but also in the interaction of sources: television in its origin is a machine capable of infinitely producing the represented present; it is a memory capable of stocking “archives in the making” without limits. All live representation immediately becomes archive that we can go back to, not only as testimony of the past but also instead of a live image that is not possible (old images of battles or military parades used in the absence of anything better from the current theatre of operations as yet not filmed). Television is thus a databank for all images, including those from cinema. *Liberté et Patrie* [Liberty and Homeland] the Godard and Miéville videofilm on the Waldensian painter Aimé Pache, deflates this capital of images in exemplary fashion. Traces of films rescued from the oblivion of world heritage are offered to illustrate the obscure feats and gestures of the local hero: this deceit only works (nobody saw, nobody knows, I deceive you) when driven by the tedious ramble of narration, formed by a dialogue between *She* and *He*, a twosome based on the television newscasters model,

or *soirée chansons*. We fall for this rigmarole the more it simulates a live-broadcast effect, reflecting the process of film as far as it induces progressions, each play of images answering a play of words.

A slight diversion through videoart. Nam June Paik, the brilliant founder of videoart, liked to point to the difference between this means of expression and cinema. “Godard argues that cinema is the truth 24 times a second. In video, there is no truth, just time,” he said. An odd lapse of deduction. Why would time be the enemy of truth? Paik’s conclusion is only understood when his argument is supplemented with the missing term: TV. Videoart emerged from the innards of TV just as Eve was fashioned from Adam’s rib! This new means of expression targets the visual arts first, rather than cinema. *Video gratias*, baptized as experimental, true, but still TV. Paik unleashed a series of staggering blows against the arts referred to as ‘the fine arts’: abstract art, then the pedestal, then the alter ego, then the *lego*, and finally the launching platform. Thirteen distorted screens, somewhat the worse for wear, (1963) and there we have *abstract television* to deflate abstract painting and concrete music at the same time². An object juxtaposed to a television (*TV bed*, for instance) and the readymade ninepins are scattered, unmasked as panic due to the energy of the live broadcast. Charlotte Moorman and her *TV cello* in two or three performances forcefully captured in passing by a TV studio, and there we have the deranged actioning, the happening reconnected to silenced source. A dozen old TV sets found in an attic and stacked up in the shape of a dummy. That was all it took for modern sculpture (from David Smith to Picasso, via Tinguely) to be genealogically grafted (through his *Robot of Family*) into human figurative art by this electronic Adam, whose descendants were to be no less numerous (*mutatis mutandis*) that those of our biblical father. Finally, a hundred minutes purchased from the Hertzian network world, chock full of all kinds of gadgets and stars partying simultaneously in several countries (three, later five, later ten), and there we have it, under the name of *satellite art*, not just the *nec plus ultra* of *mega-live* television (which is never attained, not even at huge sporting encounters

such as the Olympic Games or the World Cup, since they are broadcast on the basis of one particular territory), but also and particularly the unsurpassable infinitization of Christo’s project of appropriating reality by wrapping it up, seen as the apex of the Duchampian gesture of non-creative creation, adding nothing to reality, limited to showing it by a pedestal effect – wryly entitled *Wrap Around the World*, and there we have the whole ante- and post-pedestal programme of Paik’s ultimate satellite operation.

Today, art as a notion is in crisis, an uncertain practice of doubtful worth, as has been so for almost a century, its hesitation largely due to the emergence of *immediatist media* (radio, television, not forgetting the very beginnings of daily newspapers based on telegraphy and photography, further developed by telex and the Belinograph), in the fields of both representations and narratives. I have called this the *TV effect*. All arts have emitted proofs attesting to grandiose reception. They have done so for a long time and still do today. Let us mention the most notable among hundreds, thousands, dozens of thousands of examples. Joyce, Dos Passos, Döblin, Kerouac, and Sollers in literature. Cage, Varèse, Xenakis, and Stockhausen in music. Cunningham, Gallotta, and Pina Bausch in dance. Duchamp, Picasso, Pollock, Rauschenberg and Dubuffet in painting. González, Picasso, David Smith, and Kirili in sculpture. Gatti, Wilson, Sellars, Castelluci, Casdorf, and Garcia in theatre. Robert Frank in photography. What of cinema? Everybody, or almost everybody, from Gance and L’Herbier to Rohmer, Kiarostami, Von Trier, or Tarantino, to mention just a few of a hundred possible names.

Television is an atomic power station for form, a particle accelerator for narrative, a centrifuge for figures, bodies, in short, a worldwide distributor of artistic energies. It is this incomparable flair for interweaving, amalgam, and metamorphosis that fascinates and stimulates the desires of artists’ from all horizons who are inspired by it to renew the forms of expression in their own field of activity. For the past century, all the arts have wildly rushed to collage. Collage: the noble ancestor of zapping. With this word, we retain the origin and the end of the multiple artistic revolutions grouped together under the label of modern art. 1) Origin. It all started

with Braque and Picasso gluing paper, introducing non-art, newspaper cuttings in paintings to indicate change through the press, particularly in relation to speed in representation, from which painting drew inspiration for its own uses. As did Joyce, in the same period, who introduced pieces from advertisements (Bloom was an advertising copy writer) in a “collage” of seventeen literary genres to point to a definite change of speed in narrative, which literature would harness by imitating it, as seen in the procedure of reducing the *Odyssey* to one day (and even so taking up seven hundred pages). It was no coincidence that at the same time the Frenchman Branly and the Italian Marconi made the first wireless telegraphy transmissions. 2) End. Or rather “ends”, plural, since everything is continuing to combine, copy, transfuse, deconstruct, translate and parody, increasingly so and everywhere, from one genre to another, from one continent to another, from one period to another, and all spatial and temporal boundaries have been abolished. The globalization so dear to economists, the process of which we as neoproletarians are in general the victims, started long ago with planetwide changes in the domains of art, which we unscrupulously celebrated, as “other-worldists” of taste, appreciators of aesthetic modernity, applauders of new waves. Not to mention our moral being reinvigorated by our assiduous presence in front of the small screen.

For such an innovative observer of the arts and media as Marshall McLuhan, television is itself an extraordinary ethical vector and much more powerful than cinema. Defined as a “universal tribal drum”, it is the means of communication that turns the world into a village: a spatial entity in which people are so close to each other that they can no longer cease to feel responsible for misfortunes befalling some other region of the world. Television brings us together. In real time. Being closer together, feeling responsible, strengthening our connection to the world: ethical values. That’s one side of TV. On the other side are those artistic values, producing new forms of narrative, bringing genres closer together. It was McLuhan, the great Joycean from the angle of eternity, who let us establish the link between artistic

revolution and mediatic change. One has to constantly re-read his work *Understanding Media: The Extensions of Man* to grasp what is really happening in the arts today. We had better persuade ourselves that although cinema is an art, on one hand, it is also a *medium*. In the McLuhanian sense. Not just a *means of reproduction*, as Benjamin would have it. A means that has media relations with other media, particularly television.

If the message is the medium, cinema and television will never be just the sum of their products, or their programmes. This should not stop us analyzing how the effects of the device structure each composition elaborated for/in a medium, taking into account the effects of other media. There was no isolationism to McLuhan’s system: he spelled out the porosity of effects from one medium to another. Perhaps art is that, and only that: the different and specific way that each product combines the objective effects of its medium of origin and certain effects borrowed from others to become a work.

It is on the basis of this assumption that I pursue the *TV effect* in films past and present, as in the visual arts, theatre or dance.

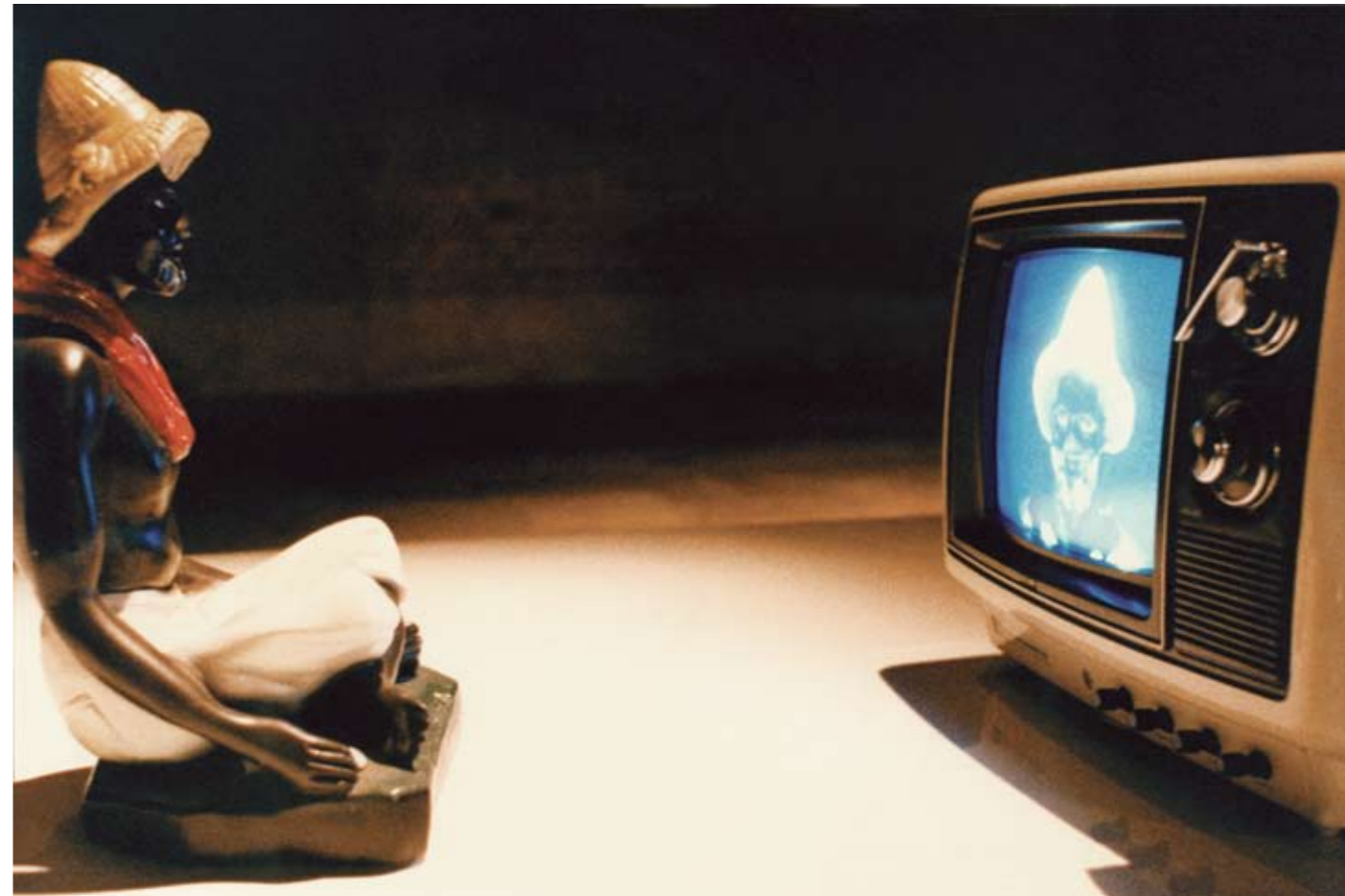
More examples? From ten, a hundred possible... *Pompoko*... And Godard’s Beaubourg exhibition. *Pompoko* tells the story of a race between destroyers of nature and a group of clever animals who are environmentalists and exceptionally gifted, and their struggle for survival when threatened by the expansion of Tokyo. What shocked me on getting into this phantasmagoria by Isao Takahata, Hayao Miyazaki’s closest accomplice, is the fabulous metaphor of the live-broadcast energy revealed in the power of metamorphosis of the Tanuki, these raccoon-like creatures that can change into an object, human or other animal, very big or very small depending on their needs, by just making a backward leap. Or they can directly become one of the elements: water, fire, wind... metamorphosis. Since the very first stories, the latter has always been a feature in tales, but the metamorphoses here are startlingly fast. They seduce at the speed of light, like... television, the weapon of their enemy. Speed against speed. The bright gymnast’s pirouette

that precedes each change of aspect has to do with the zapping *switch*. *Son of a switch!* we might say, if it were in English. The *switch* is also the gesture that, ultimately, allows us to move from one source to another, live. Indeed, it seems that this point did not go unnoticed by the creator of *Pompoko*, who placed TVs everywhere. Screens glow everywhere in the narrative and drive it forward, showing the omnipresence of this medium in the world inhabited by humans and the Tanuki. In this reflected construction, television appears as the engine of all representation, the operator of every image, the source of energy of every visible figure. The genius of the Tanuki has to do with the way in which they appropriate this energy to turn it back against those who misuse it. In many ways, precisely like the videoartists. Nam June Paik, Takahata: the same struggle!

Paik, Godard: the same struggle too? They never seemed as close to each other as in June 2006, six months after the death of the inventor of videoart, when the *enfant terrible* of nouvelle vague took over Centre Pompidou for an exhibition that reclaimed the cheerful outrage of the early Fluxus provocations. It was labelled as a *sad* pirouette, *mockery*, or a chaotic add-on for whatever. Nobody saw it as a blow against contemporary artists delivered *live*. Nobody perceived this gesture as that of an artist whose discourse relates to art, and not just the seventh art, thus exploding the initial project of an exhibition of cinema. After dismissing all the organizers of this exhibition, from Dominique Païni to the excellent scenographer (an artist does not need a scenographer, but does Buren not have one when taking over Centre Pompidou's fifth floor?), Godard staged the ruins of a respectable idea to make them the live spectacle of a lesson directed to the rest of the museum, from the ground floor to all the other floors. Twentieth-century art is a demolition site, a landscape of codes in pieces, a wavering notion of art. Godard, who was lauded all over the world as artist and filmmaker, could not be satisfied, all the more so in Beaubourg, with an exhibition as a filmmaker, and played an enormous (contemporary) art practical joke there to hang a disturbing work. Like the poet Apollinaire, in a foreword to *Caligramas*,

crying, "I am a painter too," Godard, when installing the ruins of his exhibition on supports within a calculated environment, also proclaims: "I am an *artist* too!" When droves of post-Duchamp artists were desperately trying to find something (including, some time ago, films to show on a pedestal – the pedestal, if possible, also being estranged, like a refrigerator on a safe box, or vice-versa), Godard used the entire Pompidou as support for his authentic and true object, his abandoned exhibition, old game, old world. This is his pedestal: an entire museum. For the calculated environment, here is a train that crosses partitions and challenges limits; there a telephone, vector of immediate words, TV almost everywhere, infinite wave of the eternal present. Just media, means of transporting words and things. The cinema seen in its initial network. Back to its antediluvian and original starting point: the desire to abolish time and space. Go back? As the order of the rooms seems to suggest too, since they are numbered in reverse from the entrance! No, leap forward. Through video, *video gratias*, exhibition of all films *at the same time*, speaking, answering each other simultaneously, as in an immense positive Tower of Babel, connecting with each other in a gigantic live broadcast. Each viewer at this exhibition is a Maltese cross (cinema is also a cross story, as the beautiful collection of crosses attached by the exhibitor reminds us) that joins intervals to distance film from the *TV effect*. That I am the actor responsible for – or even guilty of – this annulment, that is what the 16:9 television placed in front of a bed (with war images) tells me – here Godard is repeating Vostell's gesture entitled *You* (a bed with two televisions instead of pillows). If this is the *TV effect* in action, in the sights, it is the video-garden in honour of Paik, who murmurs. Located in the centre of this demonstration, the small forest of live plants, amid which small fragments of black-and-white films sparkle, exhales from one end of the rooms to the other the oxygenated flow of a shared pulse of life, suddenly linking all images to each other as simply as TV breathes. The sound of this breathing is the sound that circulates through all the rooms, its heart beating. *TV*, my fine disquiet.

TV or not TV? If not TV, so much the worse...



tv Buddha (1996), de Nam June Paik: na instalação montada no Brasil, Buda foi substituído pelo Preto Velho. *tv Buddha* (1996), by Nam June Paik: Buddha was replaced by Preto Velho for the installation in Brazil. foto/photo © Associação Cultural Videobrasil/Isabella Matheus.

JEAN-PAUL FARGIER makes videos and is an art and film critic. He is professor of Film and Television at Université Paris 8, and the author of *Jean-Luc Godard* (1974), *Nam June Paik* (1989), *The Reflecting Pool* (an essay on Bill Viola, 2005) and several articles for catalogues and collective publications. He has executed a dozen video installations and made eighty films for television, including *Play It Again, Nam* (1990), *L'Origine du Monde* (1996), *Objets Surréalistes, Avez-Vous Donc Une Âme?* (2002), *Jour Après Jour* (2007) is his first work for cinema. Born in Aubenas, resident in Paris.

NOTES

1. Translator's note: where this translation has "TV", Fargier's French original reads "tívi" to rhyme with "be". His "i" and "e" refer to the vowel sounds in French.
2. Apparently refers to TV sets Nam June Paik used for *Exposition of Music – Electronic Television*, his first solo, held in Germany in 1963.
3. Cf. "La Télévision Pure", my contribution to *Trafic* issue number 50 – to which this piece is a kind of sequel.

crelazer, ontem e hoje¹

LISSETTE LAGNADO

1. Considerações desenvolvidas com base na tese de doutoramento da autora, "Hélio Oiticica: o mapa do Programa Ambiental", defendida em 2003 no Programa de Pós-graduação em Filosofia, do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), sob a orientação do professor doutor Celso Fernando Favaretto.

2. Cf. Programa Hélio Oiticica em www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho, Notas, Nova York, 13/3/1973. Sentencia o ocaso do Cinema Novo: "virou *establishment* e acabou". O filme *Mangue bangue* (1970), de Neville de Almeida, é um dos alicerces para a fundamentação teórico-prática da Cosmococa – programa *in progress*.

3. Sobre Oiticica e o cinema, cf. Catherine David, "O grande labirinto", no catálogo da exposição itinerante *Hélio Oiticica* (Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume; Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica; Roterda: Witte de With Center for Contemporary Art, 1992-1997); cf. Carlos Adriano (www.uol.com.br/tropico); cf. *Hélio Oiticica. Quasi-cinemas* (Hatje Cantz Publishers), por ocasião da mostra homônima de Carlos Basualdo (Colônia: Kölnischer Kunstverein; Nova York: New Museum of Contemporary Art; Ohio: Wexner Center for the Arts) com textos, entre outros, de Ivana Bentes ("H.O. and Cinema-World" e "Filmography").

As visadas de Hélio Oiticica em relação à vanguarda brasileira não eram modestas. Quando analisava uma obra, fosse de Amílcar de Castro ou de Piet Mondrian, de Alfred Hitchcock ou de Glauber Rocha, o verbo era afirmativo, bem condizente ao gênero do "manifesto". Engana-se quem pensar que o Experimental podia abranger tudo sem critério. Em suas notas sobre *Tropicália*, por exemplo, filmes de vários diretores são mencionados; e de Glauber, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe*. Mas, ao conceituar Cosmococa (CC), Oiticica pretende "inovar" o "tradicional cinema brasileiro", no qual incluiu até o Cinema Novo – o que, convenhamos, não é uma empreitada ao alcance de qualquer um². Portanto, para aquele que fora inicialmente conhecido como pintor empenhado em liquidar a representação (*Metaesquemas, Bilaterais, Relevos espaciais*, entre outras invenções), o estatuto da imagem, fotográfica ou em movimento, do roteiro à montagem, da filmagem à trilha sonora, ocupa um lugar privilegiado em sua reflexão crítica. A eliminação da separação entre o palco e a platéia será uma de suas exigências mais persistentes.

A cultura cinematográfica de Oiticica abrange diretores canônicos – como Sergei Eisenstein, Abel Gance e Luis Buñuel – e menos conhecidos – Donald Cammell –, além do Andy Warhol underground (inventor do "cinema expandido") e do cinema marginal de Ivan Cardoso, Júlio Bressane e outros³. O que os BLOCOS-EXPERIÊNCIAS da COSMOCOCA – programa *in progress* trazem de tão singular que seu autor sinta a possibilidade de abalar um Titã da força de Glauber Rocha? E mais: como ouvir os ecos da Cosmococa na produção contemporânea – se é que ainda faz sentido evocar essa referência? Será que a narratividade, traço do pensamento vigente, torna obsoleto o pensamento de Oiticica em relação à imagem?

O conceito de Não-narrativa é essencial para compreender o vulto que se anuncia com Quase-cinema, cunhado em 1973. Não-narrativa, entretanto, já era uma característica da redação de *Auto 1* e do projeto *Nitrobenzol & Black Lino-leum*, ambos concebidos na Inglaterra, em 1969. Para os estudiosos de Oiticica, esse é um exemplo em que a criação precede a consciência que a elabora – Proposição que se antecipa ao Conceito. É importante notar que o artista lança algo e, quando puxa sua rede de volta, como o faz um pescador em alto-mar, os sentidos começam a emergir. *Nitrobenzol* se organiza em torno de onze idéias (cada uma é um Bloco, outra terminologia que só ganha destaque *a posteriori* com Cosmococa) e projeções simultâneas sobre três telas. As pessoas penetram um ambiente onde recebem objetos sensoriais para manipular livremente; elas se tornam Participadores ao cheirar lenços umedecidos com nitrobenzol.

Essa instrução para aspirar uma substância que afeta os nervos olfativos advém do conceito de Supra-sensorial, formulado em 1967, dando mais fomento à sua independência intelectual: Oiticica não admitia a prevalência do pensamento sobre a criatividade. A incorporação da dança em sua atividade já era um sinal inaugurando outra era de pesquisa. Nunca é demais ressaltar que o tipo de dança que Oiticica invoca, naquele momento (1964), é o samba, com suas características populares e coletivas. Nem dança de salão, nem dança a dois, nem dança contemporânea (como foi o caso no circuito de vanguarda norte-americano). Oiticica está sempre acrescentando mais camadas à percepção exclusivamente retiniana e esse dado, no caso de Quase-cinema, se agrega à crítica que faz ao audiovisual. Ele procura superar o cinema contando com um “novo comportamento perceptivo” e um “dilatamento da consciência”. Como? Entre outros meios, proporcionando condições para um outro tipo de espectador; não mais passivo, mas participativo – participativo graças a um acelerador de sensorialidade.

A estrutura proposta por Oiticica é tão aberta que insere e redefine o playground como um de seus pontos de reflexão. O problema se acirra a partir do momento em que esse programa ambiental, que subentende instâncias como participação e trocas, pode se prestar a uma apreciação negativa que atende pelo nome de “populismo”. Ora, seria bom esclarecer que há o playground que aliena e massifica o sujeito, que é só entretenimento e diversão; e há o Playground conceituado por Oiticica (inclusive presente em artistas norte-americanos históricos, como Vito Acconci e Dan Graham, este último por meio de seus pavilhões), que permite ao lazer uma dimensão criativa e reveladora. Crelazer é fusão entre criar e lazer. Todo um repertório de palavras surge a partir dessa raiz: crecondição, creestado, crerepouso, cresemente e outras. Sem nenhum preconceito em relação ao tempo ocioso que sobra da grade monótona do trabalho na sociedade disciplinada, Oiticica subverte a idéia de trabalho burocrático quando afirma que lazer é produção; assim, pode avançar na questão do prazer e, deve ser dito, consegue incomodar a esquerda mais ortodoxa com seu crescente interesse pelos espetáculos ao ar livre. Woodstock é a megareferência e os shows televisionados passam a merecer longas resenhas em notebooks. Oiticica ressalta a dança e o grito participativo da multidão que esteve presente nesse lendário festival de rock, que aconteceu nos Estados Unidos, com astros como Janis Joplin e Jimi Hendrix.

A data de Woodstock é agosto de 1969, mas, em janeiro daquele ano, Oiticica, então em Londres preparando a “exposição” (que não é uma exposição no sentido

4. Cf. “As possibilidades do Crelazer”, revista *Cultura Vozes*, São Paulo, 6/8/1970 (o original é de 10/5/1969).

5. Hélio Oiticica fez um curso de cinema em Nova York.

6. Após a sua primeira formulação no Brasil, em 1964, o conceito de Parangolé-capa foi retomado várias vezes por Hélio Oiticica. Romero foi o principal parceiro do artista nas fotografias que ressaltam a erotização do corpo (1970-1978, período vivido em Nova York).

7. Cf. Hélio Oiticica em “Brasil diarréia”: “[...] a falta total de caráter floresce hoje no Brasil – não me refiro somente à ‘cultura’ e ‘contexto cultural’; o conceito limita e amesquinha tudo; quero me referir a uma coisa global, que envolve um contexto maior de ação (incluindo os lados ético-político-social), de onde nascem as necessidades criativas: mais particularmente aos ‘hábitos’ inerentes à sociedade brasileira: cinismo, hipocrisia, ignorância, concentram-se nisso a que chamo de *convivência*: todos ‘se punem’, aspiram a uma ‘pureza abstrata’ – estão culpados e esperam o castigo – desejam-no. Que se danem.”.

estrito da época) na Whitechapel Gallery, já está começando a elaborar o conceito de Crelazer que dispara seu “adeus ao esteticismo”⁴. Pop art, op, minimal art e até o happening são classificações da história da arte que Oiticica praticamente abandona, embora estejam em pauta. Ele desenha um outro compromisso, de ordem antes política do que estética: implantar uma nova prática de vida, baseada na percepção criativa do indivíduo e na sua inclusão no coletivo. Nos tempos vividos em Nova York⁵, junto com Romero⁶, tentou uma experiência não muito bem-sucedida: entrar no metrô, num determinado trajeto (no trem 4, direção *uptown* para o Bronx), e fazer os trabalhadores em trânsito usar Parangolés-capas (1972). Percebeu que a resistência participativa das pessoas poderia estar relacionada com sua grade horária de trabalho. Para haver participação, o tempo precisaria ser “aberto”, o público teria de anular compromissos e obrigações. Trata-se, portanto, de um projeto de transgressão das leis do dia-a-dia, muito mais ambicioso politicamente do que atuar por instantes circunscritos e programados no circuito institucional da arte. Ora, não há questão mais apropriada hoje do que esse debate em torno da carga semanal de trabalho *versus* desemprego. Que fique claro: Crelazer não foi inventado para ser mimetizado com tendas de palha e construções precárias: é um programa *in progress*. Isso significa que é uma política contínua e que, portanto, absorve os humores de cada época.

O jogo, escreve Oiticica, é a razão de ser das ccs. Menosprezar esse aspecto é um erro descomunal. Seria mais justo abandonar o programa do artista do que querer que ele seja o que motivou seu combate final, “a convivência”⁷. O espetáculo não está no banco dos réus, como alguns gostariam; o que está sendo posto em xeque é a “unilateralidade do cinema-espetáculo”. O maior problema do cinema, para um artista de processo, é que, em um dado momento, a edição “finaliza” o filme, o circuito comercial tem suas regras. Oiticica luta pela estrutura aberta. É importante lembrar que, diferentemente de Guy Debord (em *A sociedade do espetáculo*), Oiticica tinha esperanças em relação ao papel social da TV, vislumbrando “brechas pra q o espectador se invista em Participador”. Oiticica chegou a ir ao programa do Chacrinha e teceu altos elogios. Hoje, a mediocridade da televisão pseudoparticipativa, com programas de auditório e o advento do “reality show” é assunto que não passaria em silêncio.

Se formos seguir as anotações que registram a invenção da Cosmococa, tudo começou com uma brincadeira de Neville, que ganha, no relato de Oiticica, um pano de fundo absolutamente marcante em tempos pós-modernos: a questão do plágio, também conhecido como “apropriação”, uma maneira de tornar legítimo o



uso de uma imagem alheia. A aposta é no experimentalismo. Retomar e trabalhar em cima de uma matriz é um procedimento que muitos cineastas e especialistas da imagem fazem sem o menor constrangimento, abrindo vias para novas percepções (estou pensando no caso de Douglas Gordon, que tomou *Psicose* de Hitchcock e transformou o filme em uma experiência que dura 24 horas. “O que ele quis com esse feito?” interessa mais do que pronunciar um julgamento moralista). Afinal, Quase-cinema é um encontro transdisciplinar entre um pintor revolucionário e um cineasta – algo da ordem de afinidades que reuniram Salvador Dalí e Buñuel. A escolha das imagens que compõem o conjunto de slides da Cosmococa, assim como a sobreposição de um desenho de pó (cocaína) contornando as figuras, exige uma análise à parte, que evoco rapidamente para dizer: Oiticica, longe de ser ingênuo, sabe que está discutindo o pastiche e a autenticidade da obra de arte (sem precisar citar Walter Benjamin; sua referência é Marcel Duchamp, que acrescentou um bigode sobre a imagem da Mona Lisa).

São, portanto, duas fortes frentes de ruptura que Oiticica engendra: a Não-narrativa e o ambiental. No caso desse último, o questionamento do cinema tradicional derruba as quatro paredes da sala de projeção, as fileiras de cadeira, toda uma configuração que paralisa o espectador e o torna refém da conhecida “síndrome da tosse” e de um assento durante um período predeterminado que fatia o tempo em sessões pré-programadas. O termo “quase” dentro do conceito Quase-cinema é um dos raros casos em que o vocabulário de Oiticica não parte da hipérbole dos prefixos (“além” e “supra”, por exemplo). Pelo contrário, “qua-

A Cosmococa foi conceituada por Hélio Oiticica para “innovar o tradicional cinema brasileiro”. Aqui, o espectador torna-se participante. Da esq. para a dir., cc5 *Hendrix War* (1973), cc3 *Maileryn* (1973), cc1 *Trashscape* (1973). Cosmococa was conceived by Hélio Oiticica to “innovate traditional Brazilian cinema.” Spectators become participants. Left to right, cc5 *Hendrix War* (1973), cc3 *Maileryn* (1973), cc1 *Trashscape* (1973). fotos/photos Cesar Oiticica Filho

8. Este artigo tenta traçar paralelismos entre o Programa ambiental de Oiticica e o que alguns artistas fazem hoje. Mesmo assim, há um dado histórico intransponível que nunca pode ser esquecido: a defesa da liberdade do indivíduo tolhido por uma sociedade repressora tem uma vibração própria, nos anos 1960-70, no Brasil sob o regime militar; é completamente diferente atuar quando a democracia se instala, mesmo que suas instituições principais (o Congresso e a Justiça) atravessem uma crise permanente de credibilidade ética.

se” indica um “para menos” – o que surpreende no caso da personalidade desse artista. Mas “quase” também pode ser ouvido como “ligeira diferença”. A fricção com meios expressivos existentes caracteriza seu grau de crítica. Em troca de e-mail para o presente artigo, os comentários da curadora Paula Alzugaray (em 21 de junho) me fizeram lembrar que a “participação” do espectador nesse Quase-cinema é bastante relativa. As redes de cc5, almofadas e colchões (cc1) ou a piscina de cc4 são antes oásis de descanso. A palavra “suspensão” se adequa melhor – suspensão da realidade.

Dito isso, e sabendo que cada Bloco da Cosmococa é constituído de um carretel de slides, projetados com durações distintas em todos os planos da sala, de uma trilha sonora própria e de instruções de modo que ativam a percepção sensorial do espectador, quais os artistas em atividade hoje que reúnem objetivos similares? Percebe-se que dificilmente uma sessão de cinema corresponde a essa “situação ambiental”. Aqui, novamente, exige-se todo o rigor com a terminologia. Embora pouco usada naquela época, a palavra “instalação” não era desconhecida, mas em nenhum momento da Cosmococa ela aparece. “Instalação situacional” é o termo que lemos em 1979 quando Oiticica faz “Devolver a terra à terra” para Caju-Kleemania, classificado por ele na ordem de “acontecimento poético-urbano”. Debruçar-se sobre Oiticica requer o manejo de um léxico inventado especificamente para constituir uma teoria poética da arte. Talvez possamos pensar que a Cosmococa possibilita, à sua maneira, uma “instalação situacional”.

Recapitulando: Cosmococa é uma Manifestação ambiental dentro do Programa de Hélio Oiticica; ela tanto pode acontecer num lugar público como num contexto mais “privado”, ao ar livre ou *indoor*. Fazendo jus a uma ação dilatada no mundo, não apenas restrita a museus e galerias de arte, é possível imaginar diversas situações para implantar um Bloco escolhido dentro de Cosmococa: escola, parque, clube, estádio etc. No Inhotim Centro de Arte Contemporânea (Minas Gerais), a contextualização de cc5 *Hendrix War*, em parceria com Neville de Almeida, é bastante feliz: entre os vários pavilhões construídos nesse paraíso ecológico encravado em Brumadinho, é um dos lugares em que se pode ficar sem receber pressão externa, assim como quando se escolhe demorar horas a fio numa livraria, numa sauna, numa boate⁸.

Eis o *twist*: apresentar um trabalho autoral numa boate com DJ ao vivo. *Ipanema Theories* (1999), de Dominique Gonzalez-Foerster, foi planejado com essa premissa. Música ao vivo + projeção de imagens + pista para dançar. Um outro momento “ambiental” notável na produção dessa artista pôde ser visto na Documenta 11

(2002, Kassel), com *Park – A Plan for Escape* [Parque – um plano de fuga]. Era necessário conhecer a topografia dos jardins da Orangerie para perceber a fina intervenção da artista. Além de referências trazidas de outros países (desde a Ásia até a América), uma grande tela projetava uma colagem de cenas tomadas no parque, criando um efeito *continuum* de parque-dentro-do-parque, uma película atmosférica de quarenta minutos de imagens ininterruptas editadas a partir de dois loops quase imperceptíveis de vinte minutos cada.

No início de 2007, Gonzalez-Foerster usou uma área de passagem – os degraus que levam do térreo ao primeiro piso do Museu de Arte Moderna de Paris – para transformar um não-lugar em “arquitetado” onde se assistia a uma projeção. Ela ainda desenvolveu especialmente um “mobiliário” (*Chenille*, volumes de madeira e Lycra esticada, verde, cinza e preto) a fim de potencializar essa fruição, fazendo pouco caso dos ruídos causados pelo movimento das pessoas. *Solarium* (em colaboração com Nicolas Ghesquière) é o nome desse “ambiente” que nos colocava como visitantes de outro planeta, questionando o lugar, imóvel e quieto, do espectador da sala de cinema. Inútil salientar que, para o êxito dessa vivência, o “roteiro” do filme (dez minutos) estava longe de protagonizar um interminável diálogo existencialista.

O que interessa aqui é traçar possíveis linhas de convergência entre duas invenções com a mesma raiz semântica: *Cosmococa* e *Cosmodrome* [Cosmódromo], de Gonzalez-Foerster, para a exposição de Paris. Em ambos os casos, há uma idéia de transporte metafórico para o mundo, esse “além” do espaço expositivo: a imaginação é o veículo, a nave.

Em dimensão mais asséptica, Ana Maria Tavares também propõe uma suspensão da realidade. O lançamento, em 1997, ou seja, dez anos atrás, de *Visita guiada com amigo J9 (para Edemar)* foi um ato de coragem. Já havia uma clara intenção de levar o sujeito a atravessar um “suposto museu”, sentado no banco de um carrinho motorizado, para sentir a experiência do movimento pela “exposição”, paisagem artificial⁹. A lenta velocidade do veículo era calculada para transportar o visitante na dimensão oferecida por uma travelling camera com trilha sonora. Essas trilhas geralmente atuam como “anestésicos”, mais do que “estimuladores”. Nem texto nem música, uma das trilhas feita para o ambiente (*Enigmas de uma noite com Midnight Daydreams*) trazia distorções de falas gravadas durante duas semanas na bolsa de valores. No ambiente concebido para a Bienal de Havana (2000), a artista assumiu as características do *lounge* e usou deliberadamente o ar condicionado: vista de dentro da biblioteca, *Visiones*

Park – a Plan for Escape (2002), de Dominique Gonzalez-Foerster: na proposta de um outro ambiente para a sala de cinema, os ecos da *Cosmococa* na produção contemporânea.
Park – a Plan for Escape (2002), by Dominique Gonzalez-Foerster: in proposing a different context for showing films, echoes of *Cosmococa* in contemporary production.

9. Cf. exposição coletiva *Ao cubo*, Paço das Artes, Cidade Universitária, São Paulo, com curadoria de Luciana Brito e Martin Grossmann.



sedantes proporcionava uma visão cinematográfica do fluxo da vida “fora” do lugar institucional.

O diferencial entre essa artista e a matriz que estamos analisando reside na ausência de afeto com o lugar, mas seria tolice reviver o sonho da comunidade hippie. O hoje já não é o ontem e Oiticica seria o primeiro a clamar de novo: “(...) olha-se demais para trás – tem-se ‘saudosismos’ às pampas (...) chega de luto, no Brasil!”. A arquitetura e, sobretudo, Oscar Niemeyer estão na base da pesquisa de Ana Maria Tavares e Gonzalez-Foerster. *Enigmas de uma noite com Midnight Daydreams* (da série *Dream Stations*), apresentado no Instituto Tomie Ohtake (São Paulo, 2004), também alterava a estrutura do design do “mobiliário” (não se trata de comprar um *readymade*): era outra forma de viver o cinema, quebrando a frontalidade que define o teatro tradicional e acomodando o espectador numa poltrona-cápsula ou cabine – cabe notar que não deixa de ser um “cosmo” próprio. “Havia”, explica Ana Tavares, “uma dissociação de imagem e som. Enquanto o filme permaneceu mudo, a trilha sonora da poltrona trazia sons da bolsa de va

lores do mercado futuro”¹⁰. A edição dos filmes tem vários tipos de interferência, que variam da desaceleração do acontecimento à remoção de referências reconhecíveis. O mesmo ocorre com a trilha sonora.

Não é fácil trazer Oiticica para o presente sem a sensação de estar traído seu pensamento. Cildo Meireles seria sua alma mais próxima na diferença. O que é *Desvio para o vermelho* (1967-1984) senão um Penetrável na cor-cor? Mas a tarefa aqui é tentar pensar o estatuto da imagem contemporânea, sua edição em plano-sequência, o lugar da projeção, a trilha sonora, as instruções para um jogo ou performance, “embaralhar roles”, nas palavras do artista (13 de março de 1973). Os princípios que animam tanto Ana Maria Tavares como Dominique Gonzalez-Foerster estão bem distantes do espírito de deboche do autor de “Brasil diarréia”. O cruzamento interessante está num aspecto pouco desenvolvido quando Oiticica é estudado: as relações entre cinema e arquitetura. Seria o caso de lembrar que Dan Graham, vindo de uma outra geração, andou em trilhas muito familiares, incluindo manifestações musicais em seus escritos (o rock, sobretudo).

Imitar o mestre é o caminho certo para o fracasso. Muitos artistas têm aparecido pedindo o lastro da paternidade, alguns até com soluções formais de uma analogia irreprochável. Em outras situações, tenho percebido que o pensamento de Oiticica paira sem que se possa afirmar com certeza se ele foi referencial. É possível encontrar uma exposição intitulada *World as Shelter* sem a menor menção ao nome do artista brasileiro, que morreu em 1980, às vésperas do boom da pintura neo-expressionista que o teria definitivamente desanimado quanto ao andamento de seu Programa. Foi preciso um quarto de século para ler, naqueles manuscritos, uma teoria da arte feita hoje. Um exemplo recente é o pavilhão esloveno da 52ª Bienal de Veneza, que apresenta um projeto de Tobias Putrih, a escultura-cinema intitulada *Venetian Atmospheric*, na qual o termo “experimentos quase-científicos” aparece para descrever a relação entre cinema e arquitetura, as “colisões entre realidade e ficção”¹¹. Novamente, é preciso grifar que não estamos fazendo analogias formais, porém conceituais. Sendo assim, na voz de Putrih, as descrições concernem ao auditório do cinema, ao *film display*.

Por um lado, o cinema vem se aproximando da vida e esta, por sua vez, nos aparece como uma cena cinematográfica (a queda das torres gêmeas em Nova York é o emblema dessa inversão). Observa-se que a dilatação do tempo, justificada pela não-narração, a ausência deliberada de um começo, meio e fim, é o denominador comum em falta na maioria das práticas atuais. Hoje, poder-se-ia argumentar que o zapping proporcionado pelo controle remoto corresponde a

10. Cf. e-mail para a autora, 20/6/2007.

Vista parcial da instalação *Enigmas de uma noite com Midnight Daydreams* (da série *Dream Stations*) (2004), de Ana Maria Tavares: quebra da frontalidade do teatro tradicional. Partial view of the installation *Enigmas de uma noite com Midnight Daydreams* (from the *Dream Stations* series) (2004), by Ana Maria Tavares: breaking away from the frontality of traditional theatre. foto/photo João Musa



11. Cf. Mara Ambrozic, “A Short Walk through *Venetian Atmospheric*”, catálogo do pavilhão esloveno, 52ª Bienal de Veneza, 2007.

LISSETTE LAGNADO é crítica de arte e co-editora da revista on-line *Trópico*. É doutora em filosofia pela USP. Publicou *Leonilson: são tantas as verdades* (1995) e *Conversações com Iberê Camargo* (1994), ambos esgotados. Fez o texto para o prefácio do livro *Os papéis de Picasso*, de Rosalind Krauss (2006), e integra o grupo de curadores da *Ice Cream* (Phaidon). Coordenou o Arquivo Hélio Oiticica (Projeto H.O., Instituto Itaú Cultural). Foi curadora da mostra *80 anos: a presença do ready-made* (1993) e curadora-geral da 27ª Bienal de São Paulo (2006), entre outras. Nasceu em Kinshasa e vive em São Paulo.

uma seqüência determinada pelo próprio espectador. Mas quem estaria apto a defender uma diluição tão radical da função do discurso?

Se for verdade que Marshall McLuhan encarna o “filósofo da era eletrônica”, graças ao livro *Os meios de comunicação como extensões do homem* (1964, traduzido no Brasil dez anos depois), fazer Oiticica migrar para a hipermídia, só porque as palavras “virtual” e “participador” provocam uma ressonância dentro do contexto eletrônico, é uma operação pobre, para não dizer equivocada. A palavra “multimídia” já circulava, porém, softwares usados em instalações chamadas de “lúdico-sensoriais” em nada permitem uma conexão com o Supra-sensorial de Oiticica. Nenhuma máquina, a não ser a consciência do sujeito, com todas as suas contradições internas, poderia ser agente de uma “percepção total”. Oiticica é nietzscheano, nada a retrucar a respeito.

•••

POSTSCRIPTUM Uma vez, porém, cheguei a questionar o que Oiticica faria com os recursos tecnológicos prontos para “ajudar” a comunicação – sabendo que a palavra “usuário” lhe soaria como uma heresia fatal. Não deve ser impossível inventar um programa “interativo” no qual você entra nos Penetráveis da *Tropicália* (1967 – quarenta anos nos separam da geração hippie), ouve seus passos (graças a um capacete supersensível), toca os materiais (luvas, talvez?)... Nesse delírio, apenas consegui imaginar que as salas de bate-papo na internet talvez o atrásem para ampliar um de seus projetos praticamente desconhecidos, *Questionnaire in progress*, também evocado como *Rap-play*, um gênero inventado para designar uma forma de diálogo “musical”, que escapa da dualidade e da obediência do regime da entrevista. Daí a catapultar Oiticica na arena informe do Orkut é de tal melancolia, no que diz respeito aos golpes contra proposições vislumbradas para uma sociedade mais livre, que, nessa hora, cai uma bruma providencial sobre a biografia do artista impedindo que certos enigmas sejam decifrados.

creleisure, yesterday and today¹ LISETTE LAGNADO

Hélio Oiticica's views on the Brazilian vanguard were anything but modest. When he analyzed an artwork, whether by Amílcar de Castro or Piet Mondrian, by Alfred Hitchcock or Glauber Rocha, his statements were affirmative, in the manner of a manifesto. It would be a mistake to think that the Experimental could include everything without criteria. His notes on *Tropicália*, for example, mention various film directors, including Glauber with his *Deus e o diabo na terra do sol* and *Terra em transe*. But in conceptualizing Cosmococa (CC), Oiticica aimed to “innovate” “traditional Brazilian filmmaking” – and since for him this included even Cinema Novo, this was not an undertaking for just anyone.² Thus, this artist who had initially been known as a painter bent on abolishing depiction (*Metaesquemas*, *Bilaterais*, *Relevos Espaciais*, and other inventions) was now intensely concerned with the statute of the image (both photographic stills and movies) along with the entire filmmaking process from scriptwriting to film editing, from shooting the scenes to creating the soundtrack. Eliminating the separation between the stage and the audience would become one of his most persistent goals.

Oiticica's filmmaking repertoire was informed by the work of canonical directors such as Sergei Eisenstein, Abel Gance and Luis Buñuel, along with lesser-known figures such as Donald Cammell, in addition to the underground work of Andy Warhol (the inventor of “expanded cinema”) and such fringe filmmakers as Ivan Cardoso, Júlio Bressane and others.³ What was so extremely singular about the BLOCOS-EXPERIÊNCIAS [BLOCK EXPERIMENTS] OF COSMOCOCA – programa *in progress* [COSMOCOCA – Programme *in Progress*] that the artist felt the possibility of overturning a Titan of Glauber Rocha's stature? And in what ways does the Cosmococa series echo in contemporary production – if indeed there is any sense in making this reference? Could it be that

narrativity, a feature of prevailing thought nowadays, makes the echoes of Oiticica's thinking in relation to the image obsolete?

The concept of non-narrativity is essential to understanding the outline announced by Oiticica's *Quasi-Cinema* series, begun in 1973. Non-narrativity, however, had already been a characteristic of *Auto 1* as well as his project *Nitrobenzol & Black Linoleum*, both conceived in England, in 1969. For experts on Oiticica, this is an example of a case in which creation precedes the artist's awareness – a Proposition that comes before the Concept. It should be noted that the artist casts something out, and when he draws in his net like a fisherman on the high seas, the meanings begin to emerge. *Nitrobenzol* is organized according to eleven ideas (each constituting one Bloco [Block], another term whose meaning would come fully to light later with Cosmococa) and simultaneous projections on three screens. The viewers penetrate an environment where they receive sensorial objects they can freely manipulate; they become Participants when invited to smell pieces of cloth moistened in nitrobenzol.

This instruction to take a whiff of a substance that affects the olfactory nerves derives from the artist's Supra-Sensorial concept, formulated in 1967, adding impetus to his intellectual freedom: Oiticica would not allow thought to prevail over creativity. The incorporation of dance in his activity marked the beginning of another period of research. It cannot be overemphasized that the type of dance that Oiticica resorted to at that moment (1964) was samba, with its popular and collective connotations. It wasn't ballroom dancing, nor paired dancing, nor contemporary dancing (as was the case with the North American vanguard). Oiticica was constantly adding more levels to exclusively visual perception; in the case of Quasi-Cinema, this incrementation was part of his criticism

of the audiovisual. He sought to surpass filmmaking by way of a “new perceptive behaviour” and a “dilation of consciousness.” How? Among other means, by providing conditions for another kind of viewer; one who was no longer passive, but participative – participative thanks to an accelerator of sensoriality.

The structure Oiticica proposed is open to the degree that it inserts and redefines the playground as one of its points for reflection. The problem arises when this environmental programme involving participation and exchange lends itself to a negative appreciation under the guise of “populism”. Now, it should be made clear that there is one sort of playground that alienates and massifies the subject, which is nothing but entertainment and diversion, and then there is the Playground conceived by Oiticica (and also present in the work of historical North American artists, such as Vito Acconci and Dan Graham, the latter of whom used it in his pavilions), which affords leisure a creative and revealing dimension. The word Creleisure [Crelazer] is a blend of the Portuguese words for *believe* [crer], *create* [criar] and *leisure* [lazer]. This root gave rise to an entire repertoire of words: crecondição [cre+condition], creestado [cre+state], crerepouso [cre+rest], cresemente [cre+seed] and others. Without any preconceptions regarding the spare time left over after the monotonous work routine of disciplined society, Oiticica subverted the idea of bureaucratic work when he affirmed that leisure is production; he thus advanced into the question of pleasure and, it should be stated, managed to annoy the more orthodox left with its growing interest for events held in the open air. Woodstock became a mega-reference for him, and his notebooks contain long reviews of the televised segments. Oiticica emphasized the crowd's participative dancing and screaming at this legendary rock festival held in the United States, featuring such stars as Janis Joplin and Jimi Hendrix.

Woodstock took place in August 1969, but already in January of that year Oiticica was in London preparing the “exhibition” (which was not an exhibition in the narrow sense of the term at that time) at Whitechapel Gallery, already beginning to develop his Creleisure concept,

which would trigger his “farewell to aestheticism.”⁴ Pop art, op art, minimal art and even the happening are classifications in the history of art that Oiticica practically abandoned, even though they were current topics. He sketched out for himself another commitment that was more political than aesthetic in nature: to establish a new life practice, based on the individual's creative perception and his/her inclusion in the collective. During the time he lived in New York⁵, he teamed-up with Romero⁶ on a not very successful experiment: go into the subway on a determined route (train #4, heading uptown toward the Bronx), and get the workers in transit to wear his Parangolé capes (1972). He perceived that the people's resistance to participate could be related to their work routine. To get participation, the time would need to be “open”, the public would have to cancel their commitments and obligations. It was, therefore, a project of transgressing everyday rules, making it much more politically ambitious than acting within the circumscribed and programmed setting of the institutional art circuit. Today, there is no question more pertinent than the debate concerning the number of hours in the workweek versus unemployment. Stating it clearly: Creleisure was not invented to be imitated with straw huts and precarious constructions – it is a programme *in progress*. This means that it is an ongoing political programme, and that it therefore absorbs the attitudes of each era.

Oiticica writes that the CCs' essential purpose is to encourage play. Undervaluing this aspect would be an egregious error. It would be more correct to abandon the artist's programme than to assume that it gave rise to his final battle, “the conviconvência.”⁷ What is put on trial here is not, as some would have it, the spectacle per se, but rather the “cinema-spectacle's unilateralness.” For the processual artist, the biggest problem of cinema is that at a certain moment the editing “finalizes” the film; the commercial circuit has its rules. Oiticica struggles to maintain an open structure. It is important to remember that, unlike Guy Debord (in *The Society of the Spectacle*), Oiticica held out hopes in regard to TV's social role, perceiving “gaps that allow for the viewer to

become a Participant.” He appeared on Chacrinha’s TV show and expressed his praise. The current mediocrity of pseudo-participative television with its studio-audience programmes and the advent of the “reality show” are developments he would certainly decry.

According to the notes that record the invention of Cosmococa, everything began with some kidding around by Neville, which, in Oiticica’s account, acquires a backdrop that is very striking in postmodern times: the question of plagiarism, also known as “appropriation,” a way to legitimize the use of someone else’s image. Here he opted for experimentalism. Taking a preexisting matrix and reworking it is a procedure that many filmmakers and specialists in the image do as a matter of course, opening ways for new perceptions (I’m thinking about the case of Douglas Gordon, who took Hitchcock’s *Psycho* and transformed the film into a 24-hour experience. The question, “What did he mean to accomplish by this?” is more interesting than pronouncing a moralistic judgment). After all, Quasi-Cinema is a transdisciplinary encounter between a revolutionary painter and a filmmaker – involving an order of affinities similar to those that brought together Salvador Dalí and Buñuel. The choice of images that make up the set of slides in Cosmococa, just like the addition of overlain powder (cocaine) outlining the figures, requires a separate analysis, which I may quickly allude to by stating that, far from being ingenuous, Oiticica knew that he was debating pastiche and the artwork’s authenticity (without needing to cite Walter Benjamin; his reference is Marcel Duchamp, who added a moustache to the image of Mona Lisa).

There are, therefore, two intense fields of rupture that Oiticica engendered: non-narrative artworks and environmental artworks. In the case of the latter, the questioning of traditional filmmaking did away with the four walls of the projection room, the rows of seats, and entire configuration that paralyzes the viewer and makes him/her a hostage of the so-called “coughing syndrome”, confined to a seat for a predetermined period of time sliced into pre-programmed sessions.

The term “quasi” within the Quasi-Cinema concept is one of the rare cases in which Oiticica’s vocabulary does not involve the hyperbole of prefixes (“além” [beyond] and “supra,” for example). On the contrary, “quasi” indicates “a little less” – which is surprising in the case of this artist’s personality. But “quasi” can also be read as “a slight difference.” The friction with the existing expressive media characterized his degree of criticism. In an exchange of emails for the present article, the comments of curator Paula Alzugaray (on June 21) made me remember that the “participation” of the viewer in this Quasi-Cinema is quite relative. The hammocks of CC5, the pillows and cushions of CCI, and the pool of CC4 serve first and foremost as oases of rest. The word “suspension” fits better – the suspension of reality.

Having stated this, and knowing that each Block of Cosmococa consists of a tray of slides, projected for various lengths of time on all the flat surfaces of the room, each with its own soundtrack and instructions for how the viewer’s sensorial perception should be activated, we could ask which artists active today present similar goals? Obviously, a cinematic session would hardly correspond to this “environmental situation.” Here, once again, we need to be completely rigorous with the terminology. Although rarely used at that time, the word “instalação” [installation] was not unknown; but it was never used in conjunction with Cosmococa. “Instauração situacional” [roughly, “situational establishment”] is the term we read in 1979 when Oiticica wrote “Devolver a terra à terra” [Give the land back to the land] for Caju-Kleemania, which he himself classified as a “poetic-urban happening.” Studying the work of Oiticica requires the mastery of a lexicon specifically invented to constitute a poetic theory of art. Perhaps we may consider that Cosmococa allows, in its own way, for an “instauração situacional”.

To recapitulate: Cosmococa is an environmental manifestation within Hélio Oiticica’s Programme; it can take place either in a public place or in a more “private” context, in the open air or indoors. In keeping with an action dilated in the world, and not only restricted to art museums and galleries, it is possible to imagine

various situations in which to implement a Block chosen within the Cosmococa concept: a school, a park, a club, a stadium, etc. The contextualization of CC5 *Hendrix War* in Inhotim Centro de Arte Contemporânea (Minas Gerais), in partnership with Neville de Almeida, is especially fitting: the setting provided by the various pavilions constructed in this ecological paradise in Brumadinho makes it one of the places where one can get completely away from external pressures, as when one chooses to spend hours on end in a bookstore, a sauna, or a nightclub.⁸

Here lies the twist: the presentation of an authorial work in a nightclub with a live DJ. *Ipanema Theories* (1999), by Dominique Gonzalez-Foerster, was planned with this premise. Live music + projection of images + a dance floor. Another noteworthy “environmental” moment in Gonzalez-Foerster’s production took place at Documenta 11 (2002, Kassel), with *Park – A Plan for Escape*. In this case, one must know the topography of the Orangerie’s gardens in order to appreciate the artist’s refined intervention. Besides the references to other countries (ranging from countries in Asia to America), a large screen projected a collage of scenes taken in the park, giving rise to a continuum effect of a park-within-the-park, a 40-minute atmospheric film of uninterrupted images in two nearly imperceptible loops of 20 minutes each.

In early 2007, Gonzalez-Foerster used a passageway – the steps leading from the ground floor to the second floor of Paris’s Museum of Modern Art – to transform a non-place into a set of “bleacher seats” on which people sat to watch a projection. She also developed, especially for this occasion, a “set of furniture” (*Chenille*, volumes made of wood and stretched green, gray and black Lycra) in order to empower this result, largely ignoring the noises caused by the movements of the museumgoers. *Solarium* (in collaboration with Nicolas Ghesquière) is the name of this “environment” which made us feel like visitors from another planet, questioning the immobile and silent place of the spectator within a movie theater. Needless to say, key to the success of this experience was that the film’s ten-minute “screenplay” steered it clear from presenting

an endless existentialist dialogue.

What interests us here is to trace the possible lines of convergence between two inventions with the same semantic root: Cosmococa and Cosmodrome by Gonzalez-Foerster, produced for the exhibition in Paris. Both cases involve the idea of a metaphorical shift to the world, that “place beyond” the exhibition space: the imagination is the vehicle, the vessel.

In a more aseptic dimension, Ana Maria Tavares also proposes a suspension of reality. The release precisely ten years ago, in 1997, of *Visita guiada com amigo J9 (Para Edemar)* [*Guided Visit with Friend J9 (for Edemar)*] was an act of courage. There was already a clear intention of allowing the subject to move through a “supposed museum,” seated in a motorized cart, to feel the experience of movement through the “exhibition,” an artificial landscape.⁹ The vehicle’s slow speed was calculated to transport the visitor within the dimension offered by a “traveling camera” with a soundtrack. These soundtracks generally work more as “anaesthetics” than as “stimulants.” With neither text nor music, one of the soundtracks, made for that particular setting (*Enigmas de uma noite com Midnight Daydreams* [Enigmas of a Night with Midnight Daydreams]) featured distortions of spoken phrases recorded over a two-week period at a stock market. In the setting conceived for the Bienal de Havana (2000), the artist resorted to the characteristics of a lounge and made deliberate use of air-conditioning: installed within a library, *Visões sedantes* [Sedative Views] offered a cinematographic view of the flow of life “outside” the institutional setting.

The difference between this artist and the matrix we are analyzing lies in the absence of affection for the place, but it would be foolish to revive the dream of the hippie community. Today is no longer yesterday, and Oiticica would be the first to state anew: “. . . too much looking back – too much nostalgia. . . stop the mourning in Brazil!” The research by Ana Maria Tavares and Gonzalez-Foerster finds its basis in architecture and, especially, Oscar Niemeyer. The installation that Tavares presented in 2004 at the Tomie Ohtake Institute in São Paulo, *Enigmas de uma noite com Midnight Daydreams* [Enigmas of a Night with Midnight Daydreams], from

the series *Dream Stations*, also altered the structure of the “furniture” design (this was not a case of buying a readymade): it was another way of experiencing the cinema, breaking the frontality that defines the traditional theatre and accommodating the spectator in an easy chair/capsule or cabin – it should be noted that this is also a sort of “cosmo.” As the artist herself explains, “there was a dissociation of image and sound. While the film remained silent, the soundtrack of the easy chair played sounds recorded in the futures market of the stock exchange.”¹⁰ The film editing introduced several types of interference, ranging from a deceleration of time to the removal of recognizable references. The same thing occurs with the soundtrack.

It is not easy to bring Oiticica into the present without the feeling of betraying his thinking. Cildo Meireles would be the artist who evinces a soul nearest to Oiticica’s in all its uniqueness. What is *Desvio para o vermelho* [Red Shift, 1967-1984] if not a Penetrable in the realm of color? But the task here is to consider the status of the contemporary image, its editing as a long take, the place of projection, the soundtrack, the instructions for playing and for a performance, “scrambling roles,” in the artist’s own words (March 13, 1973). The principles that drive both Ana Maria Tavares and Dominique Gonzalez-Foerster are quite distant from the derisive spirit of the author of “Brasil diarréia” [Brazil Diarrhea]. An interesting crosslink, and one that has not been sufficiently developed in studies on the work of Oiticica, involves the interrelations between cinema and architecture. For this it should be remembered that Dan Graham, coming from another generation, followed very similar paths, including musical manifestations in his writings (mainly rock).

Imitating the master is the royal road to failure. Many artists have come on the scene seeking the ballast of paternity, some of whom have even possessed the formal solutions for an irreproachable analogy. In other situations, I have perceived that Oiticica’s thought hovers without it being possible to affirm with certainty that he was referential. It is possible to find an exhibition titled *World As Shelter* without the least

mention of the Brazilian artist, who died in 1980, on the eve of a boom in neo-expressionist painting that would have definitively disappointed him in terms of the progress of his Programme. A quarter-century was necessary to read, in those manuscripts, a theory of art made today. A recent example is the Slovene pavilion at the 52nd Venice Biennale, which presents a project by Tobias Putrih, the sculpture-cinema titled *Venetian Atmospheric*, in which the term “quasi-scientific experiments” appears to describe the relation between cinema and architecture, the “collisions between reality and fiction.”¹¹ Once again, it is necessary to emphasize that we are not making formal analogies, but conceptual ones. This being the case, in Putrih’s voice the descriptions concern the cinema’s auditorium, the film display.

On the one hand, cinema has been approximating life, which in turn seems more like a cinematographic scene (the fall of the Twin Towers in New York is emblematic of this inversion). We observe that the dilation of time, justified by non-narration, the deliberate lack of a beginning middle and end, is the common denominator lacking in most of the current practice. Today it could be argued that the zapping made possible by the remote control allows for a sequence determined by the spectator him/herself. But who would espouse such a radical dilution of the discourse’s function?

If it is true that Marshall McLuhan embodies the “philosopher of the electronic age,” in light of the book *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964, translated in Brazil 10 years later), it would be both weak and inaccurate to reassign Oiticica’s work to the new field of hypermedia just because the words “virtual” and “participative” evoke a resonance within the electronic context. The word “multimedia” was already in circulation. However, the software programmes used in installations characterized as “playful-sensorial” allow for no connection with Oiticica’s Supra-Sensorial. No machine – other than the conscience of the subject, with all its internal contradictions – could serve as the agent for a “total perception.” Stated plainly and simply, Oiticica is Nietzschean.

•••

POSTSCRIPT Once, however, I considered what Oiticica would do with the technological resources now available as communication “aids” – knowing that he would consider the word “user” a fatal heresy. It ought to be possible to invent an “interactive” programme in which one could enter the Penetrables of *Tropicália* (1967 – forty years now separate us from the hippie generation), listen to your footsteps (thanks to a supersensitive helmet), touch the materials (gloves, perhaps?)... In this delirium, I only managed to imagine that the Internet

chat rooms would perhaps attract him to enlarge on one of his practically unknown projects, *Questionnaire in Progress*, also referred to as *Rap-Play*, a category invented to designate a kind of “musical” dialogue, which breaks from the duality and obedience of the traditional rules of the interview. To then catapult Oiticica into the formless arena of Orkut would be so sad – in terms of the attacks on propositions conducive to a freer society – that at this point a providential fog falls over the artist’s biography, preventing certain enigmas from being deciphered.

LISETTE LAGNADO is an art critic and co-editor of the review *Trópico*. She holds a doctorate in Philosophy from USP. She has published *Leonilson: são tantas as verdades* (1995) and *Conversações com Iberê Camargo* (1994), both out of print. She wrote the foreword for *Os papéis de Picasso*, by Rosalind Krauss (2006) and is part of *Ice Cream* (Phaidon). She coordinated the Hélio Oiticica Archive (Projeto H.O., Instituto Cultural Itaú). She curated exhibitions such as *80 anos: a presença do readymade* (1993), and was chief curator for the 27th São Paulo Biennial (2006). Born in Kinshasa, resident in São Paulo.

NOTES

1. Considerations based on the author’s doctoral thesis, “Hélio Oiticica: o mapa do Programa Ambiental” [Hélio Oiticica: The Map of His Environmental Programme], defended in 2003 on the postgraduate programme in philosophy at the Department of Philosophy, Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo (FFLCH/USP), under the orientation of Professor Celso Fernando Favaretto.
2. Cf. Programa Hélio Oiticica at <www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>, “Notas,” (New York, March 13, 1973. He described the demise of Cinema Novo: “it became part of the establishment and ended.” The movie *Mangue banguê* (1970), by Neville de Almeida, was one of the practical/theoretical bases for their conception of *Cosmococa – Programme in Progress*.
3. Concerning Oiticica and cinema, see Catherine David, “O Grande Labirinto”, in the catalogue for the travelling exhibition *Hélio Oiticica* (Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume; Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica; Rotterdam: Witte de With Centre for Contemporary Art, 1992-1997); Carlos Adriano (www.uol.com.br/tropico); *Hélio Oiticica. Quasi-cinemas* (Hatje Cantz Publishers), on the occasion of the exhibition with the same name by Carlos Basualdo (Cologne: Kölnischer Kunstverein; New York: New Museum of Contemporary Art; Ohio: Wexner Center for the Arts) with texts by authors that include Ivana Bentes (“H.O. and Cinema-World” and “Filmography”).
4. See “As Possibilidades do Crelazer,” in the magazine *Cultura Vozes*, São Paulo, August 6, 1970 (the original is from May 10, 1969).
5. Hélio Oiticica took a filmmaking course in New York.
6. After first formulating it in Brazil, in 1964, Hélio Oiticica returned to the concept of the Parangolé cape on various occasions. Romero was the artist’s main partner for the photographs underscoring the eroticization of the body (during the 1970s, when he was living in New York).
7. See Hélio Oiticica in “Brasil diarréia”: “. . . the total lack of character is rampant today in Brazil – I’m not referring only to “culture” and “cultural context”; the concept limits and belittles everything; rather I refer to a global thing, that involves a larger context of action (including the ethico-político-social sides), which gives rise to the creative necessities: more particularly to the “habits” inherent to Brazilian society: cynicism, hypocrisy and ignorance are concentrated in what I call *conviconivência*: everyone “punishes themselves,” aspiring to an “abstract purity” – they are guilty and wait for their punishment – they wish for it. May they be damned.”
8. This article points out parallels between Oiticica’s environmental programme and what some artists are doing today. Even so, there is a non-transposable historical fact that can never be forgotten: the defense of the individual’s freedom paralyzed by a repressive society had its own unique character in Brazil in the 1960s, during the military dictatorship; things began to work in a completely different way once democracy was reestablished, even though its main institutions (the Congress and Judiciary) have undergone a permanent crisis of ethical credibility.
9. Group exhibition *Ao cubo*, Paço das Artes, Cidade Universitária, São Paulo, curated by Luciana Brito and Martin Grossmann.
10. Cited from an email to the author, June 20, 2007.
11. Mara Ambrozic, “A Short Walk through *Venetian Atmospheric*,” catalogue for the Slovene pavilion, 52nd Venice Biennale, 2007.



atopia cinemática

ROBERT SMITHSON

Ir ao cinema significa imobilizar o corpo. Quase nada interfere na percepção. Tudo o que se pode fazer é olhar e ouvir. Nem sequer nos lembramos de onde estamos sentados. A tela luminosa dissemina uma luz misteriosa que perpassa a escuridão. Fazer filmes é uma coisa, assistir a eles é outra. O espectador se mantém impassível, mudo, imóvel. O mundo exterior se desvanece à medida que os olhos adentram a tela. Faz diferença a que filme assistimos? Talvez. Se há uma coisa que todos os filmes têm em comum é o poder de transportar nossa percepção para outro lugar. Enquanto escrevo este texto, tento me lembrar de um filme de que tenha gostado, ou até mesmo de algum de que não tenha gostado. Minha memória se transforma em um deserto de outros lugares. Como posso, nessas condições, escrever sobre um filme? Não sei. Poderia saber, mas prefiro não saber. Vou permitir que esses outros lugares se reconstruam, como um grande emaranhado. Em algum lugar, no recôndito da minha memória, os submersos remanescentes de todos os filmes a que já assisti – bons ou ruins – incorporam-se uns aos outros formando miragens cinemáticas, lagos estagnados de imagens que se neutralizam. Uma idéia do caráter abstrato dos filmes perpassa minha mente e é imediatamente engolida pela lama do lixo de Hollywood. Um filme puro, de luzes e escuridões, se transforma em uma paisagem opaca de incontáveis *westerns*. Artemísias aqui, um pequeno cacto acolá, trilhas e sons de passos de cavalos em direção a lugar nenhum. A idéia de um filme com uma “história” me deixa perplexo. Quantas histórias já vi na tela? Todas aquelas “personagens” desempenhando tarefas idiotas. Atores fazendo coisas emocionantes. O suficiente para levar qualquer um a um estado de coma permanente.

Vamos supor que eu tenha alguns favoritos. *Ikiru*? Também chamado *Living, To Live, Doomed*. Não, não vai dar certo. Os filmes japoneses são muito extenuantes. Em seu conjunto, me lembram de uma gravação feita por Captain Beefheart denominada *Japan in a Dishpan*. Se quisermos tédio, poderemos sempre recorrer a Satyajit Ray para uma boa dose. Na verdade, em geral prefiro o sensacionalismo desconfortante. E, para tal, devo recorrer a algum diretor inglês. Alfred Hitchcock, por exemplo. Como a cena em *Psicose*, quando o olho de Janet Leigh surge do ralo da banheira depois que ela foi apunhalada, lembra-se? E, claro, há também *Expanded Cinema*, desenvolvido por Gene Youngblood, com introdução de “Bucky” Fuller. *Rats for Breakfast* poderia ser um filme hipotético dirigido pelo próprio utopista. Não é difícil pensar na expansão do cinema como uma abstração pálida e ensurdecidora controlada por computadores. Será que vamos encontrar as imagens deterioradas de *Maxwell's Demon*, de Hollis Frampton, nas rebarbas dessa expansão? Depois do “filme estrutural”, a entropia se disseminou. A mônada dos limites

cinemáticos jorra para um estado de estupefação. Confrontam-nos os arquivos do limbo.

Se ao menos eu conseguisse mapear esse limbo e dissolvê-lo, poderia dar uma noção de onde ele fica. Mas isso é impossível. Poderia ser descrito como uma fronteira cinemática, uma paisagem de clipes de filmes rejeitados. Sem dúvida é um lugar esquecido, se é que se pode chamar de “lugar”. Se algum festival de cinema aconteceu no limbo, deve ter sido chamado de “Esquecimento”. A deselegância das fotos de amadores de certa forma coloca esse lugar em foco. A animação depravada que George Landow usou em um de seus filmes de certa forma localiza a região. Uma espécie de afasia domina esse reinado titubeante. Muitas regras – e não apenas uma – se chocam, assim como os “fatos” em uma enciclopédia obsoleta.

Uma enciclopédia de cinema no limbo não teria sustentação. As categorias se autodestruiriam, nenhuma lei ou plano se manteria por muito tempo. Não haveria uma relação, ou uma lista de tópicos para o sumário. O índice analítico deslizaria em tanta viscosidade cinemática. Por exemplo, eu poderia fazer um filme baseado (ou desbaseado) no capítulo A do índice analítico do *Film Culture Reader*. Cada referência consistiria de uma tomada de trinta segundos. A seguir, uma lista das tomadas em ordem alfabética: Agee, James; Alexandrov, Grigory; Allen, Lewis; Anger, Kenneth; Antonioni, Michelangelo; Aristarco, Guido; Arnheim, Rudolf; Artaud, Antonin; Astruc, Alexandre; e Abstrato, expressionismo. A letra A, por si só, organiza esse índice. Qual a coerência? A lógica ameaça fugir do controle.

As regras e os agrupamentos têm seu próprio estilo de proliferar fora de sua estrutura ou de seu significado original nessa atopia cinemática. Nada pode ser mais experimental que uma regra estabelecida. Aquilo que tomamos como completamente concreto ou sólido em geral se torna uma concatenação do inesperado. Toda e qualquer regra pode ser reformulada. Tudo aquilo que parece desregrado em geral se mostra altamente regrado. Ao isolar as coisas mais instáveis, chegamos a uma espécie de coerência – ao menos temporariamente. O simples retângulo da tela de cinema retém o fluxo, não importa quantas regras lhe sejam apresentadas. Porém, nem bem fixamos a regra em nossa cabeça e ele se dissolve no limbo. Emaranhados de selvas, trilhas sem saída, passagens secretas e cidades perdidas invadem nossa percepção. As locações de filmes não são localizáveis ou confiáveis. Nada está em proporção. As escalas inflam ou desinflam em dimensões desconfortáveis. Vagamos entre picos e abismos. Perdemos-nos entre o nosso abismo interior e os horizontes exteriores infinitos. Todo e qualquer filme nos envolve em incerteza. Quanto mais olhamos através da câmera ou observamos uma imagem projetada, mais distante

fica o mundo, e, no entanto, começamos a compreender melhor essa distância. Os limites colocam armadilhas no ilimitável, até que o pequeno riacho que descobrimos se transforma em dilúvio. “Uma câmera filmando a si mesma no espelho seria o auge do cinema”, disse Jean-Luc Godard.

O autêntico cinéfilo seria um escravo da ociosidade. Sempre sentado em uma sala de cinema, envolvido pelas sombras tremulantes, com a percepção tomada por certa indolência. Ele seria um ermitão que vive em outros lugares, renunciando à salvação da realidade. Filmes se seguiriam a outros filmes, até que a ação de cada um deles mergulhasse em um imenso reservatório de pura percepção. Ele não saberia distinguir os filmes bons e ruins, pois todos seriam deglutidos em uma interminável área de sombra. Ele não estaria assistindo a filmes, mas, na verdade, vivenciando as sombras de vários matizes. Entre as sombras, poderia até cair no sono, mas isso não tem importância. A trilha sonora ressoaria durante o torpor. As palavras pontilhariam essa languidez como centenas de pesos de metal. A consciência desse dormir proporcionar uma abstração tépida. Aumentaria a gravidade da percepção. Como uma tartaruga se arrastando pelo deserto, seus olhos rastejariam para a tela. Todos os filmes seriam postos em equilíbrio – um vasto campo de lama com imagens hirtas para sempre. A cinefilia não deveria ser encorajada, assim como a produção ininterrupta de filmes também não deveria ser.

Eu gostaria de construir uma sala de cinema em uma caverna, ou em uma mina abandonada, e filmar o processo de sua construção. Esse seria o único filme exibido na caverna. A cabine de projeção seria feita de madeira rústica, a tela esculpida na parede de uma pedra e pintada de branco, e rochas fariam a vez dos assentos. Seria, literalmente, um cinema “underground”. Isso implicaria visitar muitas cavernas e muitas minas. Eu estava certa vez em Vancouver e fui até Britannia Copper Mines com um cameraman. Eu tinha planos de fazer um filme, mas o projeto não se concretizou. Os túneis da mina eram sombrios e úmidos. Lembro-me de um túnel horizontal que rasgava a parte lateral da montanha. Dentro da mina, ao se chegar ao final do túnel e olhar para trás, onde ficava a entrada, havia apenas um pontinho de luz visível. Uma imagem que eu tinha em mente era ir lentamente do interior do túnel em direção à entrada, e terminar lá fora. Em Cayuga Rock Salt Mines, sob o Lago Cayuga, no estado de Nova York, por fim consegui algumas fotografias de espelhos grudados nas pilhas de sal, mas o filme, não. Em outro projeto mal-afortunado, envolvendo a American Cement Mines, na Califórnia, eu queria filmar a demolição de uma caverna não utilizada. Nada foi feito.

ROBERT SMITHSON
(New Jersey, 1938-Nova York, 1973) foi um dos maiores expoentes da *land art* norte-americana. Sua produção em escultura, desenho, fotografia, filmes e textos foi fundamental para redefinir as práticas e os parâmetros da arte contemporânea. Realizou três filmes, entre eles *Spiral Jetty* (1970), que mapeia o percurso de sua escultura no Great Salt Lake, em Utah, EUA. Sua produção de textos, na qual o presente artigo está incluído, é referencial nos estudos de teoria da arte.

Artforum. Setembro, 1971.
Texto © Estate of Robert Smithson/Licenciado por VAGA, New York, NY.



Stills de *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson (set de 3). Stills from *Spiral Jetty* (1970), by Robert Smithson (set of 3).
© Est. Robert SMITHSON. licenciado por/licensed by AUTVIS, Brasil.

Going to the cinema results in an immobilization of the body. Not much gets in the way of one's perception. All one can do is look and listen. One forgets where one is sitting. The luminous screen spreads a murky light throughout the darkness. Making a film is one thing, viewing a film another. Impassive, mute, still the viewer sits. The outside world fades as the eyes probe the screen. Does it matter what film one is watching? Perhaps. One thing all films have in common is the power to take perception elsewhere. As I write this, I'm trying to remember a film I liked, or even one I didn't like. My memory becomes a wilderness of elsewhere. How, in such a condition, can I write about a film? I don't know. I could know. But I would rather not know. I will allow the elsewhere to reconstruct themselves as a tangled mass. Somewhere at the bottom of my memory are the sunken remains of all the films I have ever seen, good and bad they swarm together forming cinematic mirages, stagnant pools of images that cancel each other out. A notion of the abstractness of films crosses my mind, only

to be swallowed up in a morass of Hollywood garbage. A pure film of lights and darks slips into a dim landscape of countless westerns. Some sagebrush here, a little cactus there, trails and hoofbeats going nowhere. The thought of a film with a "story" makes me listless. How many stories have I seen on the screen? All those "characters" carrying out dumb tasks. Actors doing exciting things. It's enough to put one into a permanent coma.

Let us assume I have a few favorites. *Ikiru?* also called *Living, To Live, Doomed*. No, that won't do. Japanese films are too exhausting. Taken as a lump, they remind me of a recording by Captain Beef Heart called *Japan in a Dishpan*. There's always Satyajit Ray for a heavy dose of tedium, if you are into tedium. Actually, I tend to prefer lurid sensationalism. For that I must turn to some English director, Alfred Hitchcock will do. You know, the shot in *Psycho* where Janet Leigh's eye emerges from the bathtub drain after she's been stabbed. Then there's always the *Expanded Cinema*, as developed by Gene Youngblood, complete with an introduction by

"Bucky" Fuller. *Rats for Breakfast* could be a hypothetical film directed by the great utopian himself. It's not hard to consider cinema expanding into a deafening pale abstraction controlled by computers. At the fringes of this expanse one might discover the deteriorated images of Hollis Frampton's *Maxwell's Demon*? After the "structural film" there is the sprawl of entropy. The monad of cinematic limits spills out into a state of stupefaction. We are faced with inventories of limbo.

If I could only map this limbo with dissolves, you might have some notion as to where it is. But that is impossible. It could be described as a cinematic borderland, a landscape of rejected film clips. To be sure it is a neglected place, if we can even call it a "place". If there was ever a film festival in limbo it would be called "Oblivion". The awkwardness of amateur snapshots brings this place somewhat into focus. The depraved animation that George Landow employed in one of his films somewhat locates the region. A kind of aphasia orders this teetering realm. Not one order but many

orders clash with one another, as do "facts" in an obsolete encyclopedia. If we put together a film encyclopedia in limbo, it would be quite groundless. Categories would destroy themselves, no law or plan would hold itself together for very long. There would be no table of contents for the Table of Contents. The index would slither away into so much cinematic slime. For example, I could make a film based (or debased) on the A section of the index in *Film Culture Reader*. Each reference would consist of a 30-second take. Here is a list of the takes in alphabetical order: Abstract Expressionism, Agee James, Alexandrov Grigory, Allen Lewis, Anger Kenneth, Antonioni Michelangelo, Aristarco Guido, Arnheim Rudolf, Artaud Antonin, Astruc Alexandre. Only the letter A gives this index its order. Where is the coherence? The logic threatens to wander out of control.

In this cinematic atopia orders and groupings have a way of proliferating outside their original structure or meaning. There is nothing more tentative than

an established order. What we *take* to be the most concrete or solid often turns into a concatenation of the unexpected. Any order can be reordered. What seems to be without order, often turns out to be highly ordered. By isolating the most unstable thing, we can arrive at some kind of coherence, at least for a while. The simple rectangle of the movie screen contains the flux, no matter how many different orders one presents. But no sooner have we fixed the order in our mind than it dissolves into limbo. Tangled jungles, blind paths, secret passages, lost cities invade our perception. The sites in films are not to be located or trusted. All is out of proportion. Scale inflates or deflates into uneasy dimensions. We wander between the towering and the bottomless. We are lost between the abyss within us and the boundless horizons outside us. Any film wraps us in uncertainty. The longer we look through the camera or watch a projected image the remoter the world becomes, yet we begin to understand that remoteness more. Limits trap the illimitable, until the spring we discovered turns into

a flood. "A camera filming itself in a mirror would be the ultimate movie," says Jean-Luc Godard.

The ultimate filmgoer would be a captive of sloth. Sitting constantly in a movie house, among the flickering shadows, his perception would take on a kind of sluggishness. He would be the hermit dwelling among the elsewheres, forgoing the salvation of reality. Films would follow films, until the action of each one would drown in a vast reservoir of pure perception. He would not be able to distinguish between good or bad films, all would be swallowed up into an endless blur. He would not be watching films, but rather experiencing blurs of many shades. Between blurs he might even fall asleep, but that wouldn't matter. Sound tracks would hum through the torpor. Words would drop through this languor like so many lead weights. This dozing consciousness would bring about a tepid abstraction. It would increase the gravity of perception. Like a tortoise crawling over a desert, his eyes would crawl across the screen. All films would be brought into equilibrium – a

vast mud field of images forever motionless. But ultimate movie-viewing should not be encouraged, anymore than ultimate movie-making.

What I would like to do is build a cinema in a cave or an abandoned mine, and film the process of its construction. That film would be the only film shown in the cave. The projection booth would be made out of crude timbers, the screen carved out of a rock wall and painted white, the seats could be boulders. It would be a truly "underground" cinema. This would mean visiting many caves and mines. Once when I was in Vancouver, I visited Britannia Copper Miners with a cameraman intending to make a film, but the project dissolved. The

tunnels in the mine were grim and wet. I remember a horizontal tunnel that bored into the side of a mountain. When one was at the end of the tunnel inside the mine, and looked back at the entrance, only a pinpoint of light was visible. One shot I had in mind was to move slowly from the interior of the tunnel towards the entrance and end outside. In the Cayuga Rock Salt Mine under Lake Cayuga in New York State I did manage to get some still shots of mirrors stuck in salt piles, but no film. Yet another ill-fated project involved the American Cement Mines in California – I wanted to film the demolition of a disused cavern. Nothing was done.

©Artforum, September 1971.

ROBERT SMITHSON (New Jersey, 1938-New York, 1973) was one of the greatest exponents of American land art. His sculpture, drawing, holography, film, and writings were crucial in redefining practices and parameters in contemporary art. He made three films, including *Spiral Jetty* (1970), which charted the course of his sculpture in Great Salt Lake, Utah, United States.

videografias no espaço

ANDRE COSTA

1. O Sapocine é uma iniciativa de um grupo de jovens do Jardim Antártica denominado Juventude Ativa e que contou com o apoio de um outro coletivo, o Fabicine – A Fantástica Fábrica de Cinema, formado por universitários.

2. O Cinecélula é uma frente de ativismo audiovisual. No conceito de célula está a representação da proposta de criação e reprodução em rede de diversos grupos de pessoas com capacidade de produzir, difundir e compartilhar conhecimento na área de audiovisual. É a perspectiva do *contágio*, da multiplicação do conhecimento por seqüências de ações e contato contínuo por e-mails, sites, blogs etc.

3. O termo vídeo participativo tem sido usado aqui no Brasil e na Europa para designar uma metodologia de produção de vídeos em que os saberes técnicos e de linguagem são transferidos entre comunidade e equipe de produção. Envolvem oficinas de câmera, roteiro e edição e a produção de obras em que a comunidade participa ativamente de todas as etapas. Trata-se de um método que busca transformar aqueles que são usualmente personagens em sujeitos dos documentários, ficções etc.

É domingo na Favela do Sapó, em São Paulo. Um grupo de jovens se reúne e discute na sala do Sapocine' após a exibição de curtas-metragens realizados na periferia paulistana. É mais uma sessão de um cineclubes na periferia paulistana que tenta se manter com recursos próprios e agregar num só espaço experiências estéticas e reflexões acerca da realidade social, estabelecendo uma interlocução entre a fruição cinematográfica/videográfica e o debate sobre as questões da comunidade. Enquanto isso, em outro canto da cidade, no bairro da Freguesia do Ó, um grupo está concentrado nas instruções técnicas de uma oficina de legendagem e copiagem de documentários ativistas estrangeiros, baixados livremente da internet. Desta vez, trata-se de uma das ações do Cinecélula², frente de um coletivo que busca incentivar a formação de outras práticas audiovisuais pela cidade.

São inúmeros os grupos de jovens em São Paulo e em todo o país que atualmente organizam suas ações artísticas por meio do vídeo digital. E o fazem de modo comprometido com causas sociais e políticas locais ou globais. Os projetos e grupos são vários: só na periferia paulistana, a lista não caberia nesta página e poderia começar com o Cine nos Becos e Vielas, o Espaço FACA, o Graffiti com Pipoca, o Comucine, o Filmagens Periféricas, o Rolê na Quebrada, do Arroz Feijão Cinema e Vídeo...

Há ainda uma diversidade de estratégias desses coletivos que precisa ser mapeada: além da realização de videoprojeções, mostras e debates, instalações videoartísticas em espaços públicos e produção de documentários com temáticas políticas e sociais, há uma gama variada de intervenções urbanas, oficinas de audiovisual em comunidades específicas e movimentos sociais, experiências de mobilização política por meio da câmera e da realização de *vídeos participativos*³.

O que se revela como característica nessas práticas é a incorporação do vídeo como *processo*, e não somente como *obra*. Essas ações desdobram as possibilidades da linguagem e dos meios técnicos do campo videográfico, desenvolvendo para eles outras funções sociais, forjando possibilidades do vídeo como instrumento de mediação com a realidade socioespacial.

A (re)produção videográfica⁴ dos coletivos tem sido assim uma forma de ação que aponta para novas maneiras de organização do fazer artístico e também para modos próprios de dar visibilidade, de fazer a *partilha do sensível*⁵. Vemos que a apropriação do vídeo como *ferramenta* de ação é o que define essas práticas estéticas, o que pode causar arrepios em alguns que estejam preparados para rechaçar qualquer cooptação instrumental da arte. Mas é justamente a partir desse exato ponto que queremos observar e refletir neste momento: as formas de fazer,

a visibilidade e a conceituação discursiva dessas práticas envolvem o despu-
dor de encampar o vídeo como ferramenta.

Embora estejamos tratando de manifestações que certamente estão no campo
da cultura, nesses grupos e em seus modos de apropriação do vídeo, aprender
e reproduzir a técnica e a linguagem videográficas tem menos uma finalidade
estética em si que o objetivo de forjar uma ferramenta necessária para uma
espécie de videoativismo. O vídeo surge antes como *prática social* que como
linguagem. É essa dimensão que então parece reger todo o empenho posterior
de entendimento instrumental de sua dimensão estética e do necessário saber
fazer. É com base nos contornos dessa *prática social* que os artistas vão desenvolvendo o domínio das possibilidades da linguagem videográfica e se apropriando do saber técnico.

Um traço importante para a compreensão da questão está no modo de estru-
turação dessas práticas. A forma de gestão que os coletivos culturais autônomos
empreendem é em geral a da gestão compartilhada, dinamizada pela possibilida-
de de comunicação via internet. Dividindo-se decisões entre os artistas e entre
os diversos coletivos que podem estar envolvidos em determinada ação, cria-se
uma articulação própria entre várias maneiras de fazer, formas de visibilidade de
proposições artísticas e modos de *pensabilidade* de suas relações⁶. E a natureza do
ativismo em vídeo, portanto, só pode ser apreendida em seu conjunto de formas
de articulação, mobilização, produção/reprodução dos saberes técnicos numa si-
tuação socioespacial específica. O que significa dizer que só podem ser compreendi-
das se encaradas como uma *prática social*.

Considerar dessa maneira a relação entre proposição estética e participação
política permite refletir sobre se essas iniciativas não significam mais do que sim-
plesmente colocar o vídeo a serviço de causas exógenas à arte. Trata-se de pensar
se os mencionados expedientes não representariam uma forma recente de ação
estética que encontra na inserção política e social seu campo de ação, seu objeto,
seu meio de reprodução e visibilidade.

Não seria mesmo uma estratégia estética esse engajamento político? A chave
para a resposta talvez se encontre na discussão acerca do importante papel do *espaço*
para as ações videográficas. *Espaço da arte*, se observarmos sob o prisma da
estética; *espaço da vida cotidiana*, se considerarmos a sua inserção social; *espaço*
urbano, se quisermos dar conta de uma compreensão mais ampla e que envolva
também os processos econômicos e políticos que as práticas procuram encontrar
(ou trombar).

4. Pensamos aqui que o
melhor termo para designar
essas ações videográficas
seria “reprodução”, já que
suas práticas vão além
da lógica de produção e
circulação de obras.

5. Termo usado por Jacques
Rancière que dá título a seu
livro *A partilha do sensível*:
estética e política. São Paulo:
Exo experimental
org.: Editora 34, 2005.

Cine Falcatrua: a montagem
da sala de cinema no espaço
público é a experiência
estética em si.

Cine Falcatrua: showing
a film in public space
is aesthetic experience
in itself.

foto/photo Gilbertinho
Cineasta

6. Para usarmos novamente
os conceitos de Jacques
Rancière, op. cit.



7. A relação próxima entre a
linguagem videográfica e os
movimentos sociais é uma
história que não começa
com a tecnologia do vídeo
digital. De fato, foi a partir
da disponibilidade do VHS
que sindicatos, entidades
de classe, movimentos
sociais e organizações não-
governamentais começaram
a se apropriar do vídeo
como uma ferramenta de
mobilização política, capaz
de potencializar suas ações.
É nessa época que o termo
vídeo popular começa a ser
amplamente usado para
designar toda a produção
cuja independência em
relação aos grandes meios
de comunicação permitia
expressar os interesses
sociais, culturais e políticos
até então silenciados pelo
longo período da
ditadura militar.

Porque o que essa prática artística e social procura é se aproximar do espaço
urbano como objeto, como tema, como meio e como fim de suas ações. E o vídeo
(como prática, técnica e linguagem) contribui mediando a incorporação da paisagem
urbana como elemento de criação, permitindo novas representações da
cidade e ampliando o espaço de produção e circulação da arte.

Além de ampliar os circuitos de produção e de dar visibilidade às experiências
estéticas, é uma relação nova com o espaço da cidade o que se propõe nessas ações.
O espaço urbano é o elemento primordial das práticas de intervenção e essa matriz
socioespacial parece imprimir na linguagem videográfica sua principal inovação.

E o faz de uma forma e numa condição diferentes do que poderíamos observar
na utilização do vídeo analógico pelos movimentos sociais nas décadas de 1980 e
1990⁷. Diferentes porque os coletivos atualmente contam com um contexto mais
propício à reprodução de suas ações em rede: uma malha mais densa e diversa
de organizações não-governamentais com as quais instauram parcerias, além da
possibilidade de visibilidade e troca de informações no ciberespaço.

A rede que se forma no ciberespaço permite aos coletivos convocar e organi-
zar (re)ações rápida e furtivamente e, com poucos custos, concretizar projetos e
planejar de forma sub-reptícia (ou reptileana?). O ciberespaço, no entanto, mais
que uma ferramenta fundamental de comunicação, pode ser entendido, no âmbito
dos circuitos autônomos dos coletivos, como uma estrutura que modela



a forma de pensar e gerir: as decisões são tomadas de forma compartilhada, a reprodução (da informação, dos saberes) se dá horizontalmente e todas as ações promovem o valor da *participação* e da *interação*⁸.

VIDEORREPRESENTAÇÕES DA CIDADE

Contando com a articulação de circuitos autônomos e redes que se desdobram em outras ações, há casos de projetos de intervenção socioespacial duradouros, como os dos jovens do coletivo Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA), que coordenam uma videoteca popular, emprestando gratuitamente inúmeros títulos independentes do acervo às pessoas das comunidades do Jardim São Luís, Capão Redondo e Campo Limpo, áreas na periferia sul paulistana. A partir de uma atividade geradora, organizam mostras, debates, oficinas e produções videográficas participativas com os moradores. Advindos eles próprios de setores populares, os jovens que compõem o grupo desenvolvem o projeto como estratégia também de inserção própria na composição de um circuito periférico desprovido de equipamentos culturais e praticamente invisível às políticas públicas.

Embora estejamos falando de ações que em princípio parecem se aproximar mais de atividades educativas e culturais que propriamente de criações artísticas, queremos questionar se o que estamos contemplando aqui não pode ser compreendido como a produção de uma *experiência estética* gerada por um conjunto de saberes, técnicas e atividades específicas. Esse conjunto de instrumentos (videoteca, mostras, debates, formas de vídeo participativo) não comporia um aparato técnico (e tecnológico) para uma imersão de certo público no campo estético?

A resposta pode estar em experiências compartilhadas por grupos como o Cine Falcatrua, do Espírito Santo. O coletivo, que realiza exposições de cinema em espaços públicos, busca disseminar talvez menos o conteúdo dos filmes exibidos que a própria forma de mobilização e articulação de um equipamento cultural espontâneo, independente e efêmero. A montagem da sala de cinema diante do público é

8. Longe de ser só um *modus operandi*, a participação é aqui um valor em si. E essa participação, essa interação a todo custo pode ser pensada no rol de respostas à cultura de massas e sua recepção passiva. Um trabalho interessante, mas que não cabe neste espaço, seria nos debruçarmos sobre a relação entre a participação, a crise da representação e o que Edilamar Galvão chamou de “insuficiência da linguagem”. Para essa discussão, ver Galvão, Edilamar. *A insuficiência da linguagem: fundamentos para uma estética da arte tecnológico-digital*. São Paulo: PUC, 2006. [Tese de doutorado]

9. Retirado do fórum de discussões do coletivo na internet.

Exibição de *Sou feia mas tô na moda*, de Denise Garcia, na periferia de São Paulo: na conquista do espaço urbano, a ampliação dos territórios da arte. Exhibition of *Sou feia mas tô na moda*, by Denise Garcia, in the outskirts of São Paulo: conquering urban space, extending the territories of art. foto/photo Luisa Carstens

10. Para se ter uma idéia da urgência dessas questões, uma pesquisa realizada pela Prefeitura Municipal de São Paulo (PMSP), divulgada em julho de 2007, apontou que 400 mil famílias (cerca de 2 milhões de pessoas ou 1/6 da população paulistana) “ocupam na cidade um território de 30 quilômetros de barracos, em 1.538 ocupações”, in *Estado de S. Paulo*, 15/7/2007, p. C1.

11. O coletivo paulistano que organiza no Brasil o Festival Latino Americano de la Clase Obrera (Felco) foi um dos grupos que realizou inúmeras exposições de vídeos militantes na ocupação.

por si só a representação de uma ocupação. O processo de montagem da sala é a *experiência estética* de apropriação cultural do espaço público. Ou, como dizem eles próprios, é a “fina arte de transformar CPUs ultrapassadas, amplificadores Marshall, lençóis sujos e cabos (muitos cabos!) em salas de cinema”⁹.

É no seu processo que a ação dos grupos sobre o espaço da cidade pode ser compreendida como estética. E é o fato de abrangerem uma concepção crítica específica desse espaço que nos autoriza a interpretar as práticas de videoativismo como uma novidade que cria um leque de tensões instigantes para o campo da arte.

Sem dúvida, há na busca pela conquista do espaço urbano uma estratégia de ampliação dos espaços da arte. Intervir, ocupar os lugares de luta social e política é também uma forma de questionar os circuitos consolidados da arte e propor reflexões sobre a permeabilidade desses circuitos institucionalizados. Mobilizar, educar, inserir as estratégias estéticas nas articulações com os movimentos sociais revela-se uma maneira de ampliar as fronteiras da arte no cotidiano.

Na cidade de São Paulo, entre os anos de 2003 e 2007, inúmeras ações de videoativismo foram realizadas aliadas a movimentos de apoio à ocupação de cidadãos sem moradia no edifício da avenida Prestes Maia, 911, no centro da cidade de São Paulo. Essas ações foram realizadas em parceria com o Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC) e com a Frente de Luta por Moradia (FLM), ambos de São Paulo. Durante esse período, por meio da atuação de coletivos, vários documentários foram realizados sobre os problemas da ausência de moradia para as classes trabalhadoras nas regiões centrais da cidade¹⁰, aprofundando conceitos relativos à questão da propriedade e das políticas públicas de habitação e de renovação do uso do solo urbano. Além de inúmeras projeções e debates realizados no que se chegou a chamar de “Cineclube de Documentários da Escola Popular Prestes Maia”, câmeras de vídeo estavam sempre ligadas: por vezes servindo à documentação de outras ações artísticas, por outras em oficinas de capacitação dos moradores ocupantes para que incorporassem o vídeo como instrumento de resistência e, sobretudo, como garantia contra abusos nas incursões da Polícia Militar nas diversas tentativas de reintegração de posse do imóvel¹¹.

Os vídeos também circulavam na internet, sendo divulgados por e-mail com links alocados no site do coletivo Centro de Mídia Independente, gerando uma rede de artistas, jornalistas, educadores, arquitetos, urbanistas e cineastas documentaristas. Os circuitos criados de visibilidade das ações artísticas eram compartilhados com os movimentos pela moradia, de forma tal que não é possível mais se pensar em arte aplicada.

O que é prática artística e o que é prática social e política, não é mais possível distinguir. O fato é que a arte encontra mais uma forma de pensar a cidade em suas questões sociopolíticas, e o faz de modo que as possibilidades de transformação da realidade é que determinam a intencionalidade da linguagem e das técnicas.

Não se pode, portanto, desconsiderar o fato de que, mesmo que suas articulações se apoiem fundamentalmente no ciberespaço, essas formas de ação artística sempre incorporam as questões relativas ao tecido espacial urbano e as questões que dele suscitam. Assim, essas práticas buscam abstrair o ambiente construído, destacando-o do seu letárgico uso cotidiano e fazendo notar que a cidade é muito mais que o cenário das relações sociais.

O videoativismo mira o espaço urbano, opera na revelação da sua estrutura ideológica e propõe a renovação de seus usos e significados. Aponta para as contradições dos seus *valores de uso* e *valores de troca*, mostrando que o espaço é produto e objeto estratégico da mobilização política (e não somente seu palco).

Essa atitude advém de uma compreensão de que os diversos atores sociais imprimem e despendem esforços e recursos na produção de discursos sobre o espaço e também na utilização do espaço como discurso. A disputa de representações da cidade se dá, sobretudo, porque o espaço urbano é o lugar privilegiado do consumo. É no âmbito do consumo que se dá atualmente o embate ideológico.

Como ambiente de consumo, o espaço construído é uma força geradora de representações, uma forma discursiva. E a questão de fundo que se busca responder é como circuitos culturais alternativos e autônomos podem promover significados novos para os espaços urbanos que não estejam condicionados aos interesses de grupos sociais economicamente hegemônicos. E como conquistar esteticamente o espaço do cotidiano de forma crítica, se vivemos num momento em que o capitalismo forja a ideologia do consumo por inúmeras estratégias justamente de estetização do cotidiano? Como subverter o uso das tecnologias sem reproduzir seus apelos de venda? O desafio aparece no meio desta complexidade: pensar a possibilidade de arte engajada quando a mercadoria e a obra de arte fundem-se numa imagem indissociável e o consumo é tratado como um ato criativo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Gottdiener, M. *Postmodern Semiotics: Material Culture and the Forms of Postmodernism Life*. Massachusetts: Blackwell, 1995. p. 141.

_____. *A produção social do espaço urbano*. São Paulo: Edusp, 1993.

Harvey, David. *Social Justice and the City*. London: Arnold, 1973.

_____. *A condição pós-moderna*. 6. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

Jameson, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

Rancière, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Exo experimental org.: Editora 34, 2005.

Projeção pública de *Kill Bill*, de Quentin Tarantino, realizada pelo Cine Falcatrua, em 2004. Public screening of Quentin Tarantino's *Kill Bill* by Cine Falcatrua in 2004. foto/photo Gilbertinho Cineasta

ANDRE COSTA é documentarista, educador e pesquisador de linguagens audiovisuais. Mestre em arquitetura e urbanismo pela FAU/USP, é professor de cinema e de televisão na Faap. Dirige a Olhar Periférico Filmes, pela qual realiza documentários nas áreas cultural, social e educativa, coordena oficinas de linguagem videográfica e assessora projetos sociais de educação audiovisual. Integra a Comissão de Seleção e Programação do 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil. Nasceu e reside em São Paulo.



videographies and spaces ANDRE COSTA

82 It's Sunday in Favela do Sapó, São Paulo. At Sapocine¹, a group of young people are meeting and talking after screening short films made in the poor districts on the outskirts of São Paulo. This is one of the many film clubs in these outlying areas of the city that aim to be self-sustaining; they use the same premises for aesthetic experiences and reflections on the social situation, establishing a dialogue between appreciation of cinema and video, and debates on community issues. Meanwhile, in Freguesia do Ó, a neighbourhood in another part of the city, a group of people are following technical instructions at a workshop on how to subtitle and copy documentaries by foreign activists and freely downloadable from the internet. This session is run by a club called Cinecélula [meaning cine-cell]², a collective that encourages alternative audiovisual practices in the city.

Numerous groups of young people in São Paulo and all over Brazil are now organizing their artistic initiatives through digital video, and this involves commitment to local or global social and political causes too. There are so many projects and groups that a list of those in the outskirts of São Paulo alone would run to more than just this page, but we could start by naming Cine nos Becos e Vieiras, Espaço FACA, Graffiti com Pipoca, Comucine, Filmagens Periféricas, Rolê na Quebrada, and Arroz Feijão Cinema e Vídeo...

These collectives use various strategies that have to be charted: in addition to screening videos, holding exhibitions and debates, staging videoart installations in public spaces, and producing documentaries on political and social issues, there is a wide range of urban intervention, audiovisual workshops for specific communities or social movements, political mobilization experiences using cameras, and *participative videos*³.

A characteristic feature of these practices is their incorporating video as *process*, rather than just *work*. These initiatives open up the potential of video language and technique while developing alternative social functions and forging video's potential as a means of mediating sociospatial reality.

The videographic (re)production⁴ these collectives espouse has proved a course of action that points towards new ways of organizing artistic activity and also to particular modes of attaining visibility and of dealing with the *partition of the sensible*⁵. So we see that appropriating video as a means of action is a defining feature of these aesthetic practices, which may raise the hackles of those primed to reject all instrumental co-opting of art. However, it is precisely because of this exact point that we now wish to observe and reflect on the ways of working, the visibility and the discursive conceptualization of these practices, involving the impudence of seizing video for use as a tool.

Although we are talking about manifestations that are certainly part of the field of culture, for these groups and their way of appropriating video, the purpose of learning and reproducing videographic technique and language is not only aesthetic as such, but rather a matter of forging a tool needed for a kind of video-activism. Video emerges as *social practice* rather than language. This dimension, then, seems to govern the whole subsequent effort of instrumentally discerning its aesthetic dimension and the expertise required. On the basis of the shape of this *social practice*, artists go about developing mastery of the possibilities of videographic language and appropriating its technical knowledge.

An important aspect of understanding the question is the way in which practices are structured. These autonomous cultural collectives are usually run on shared control and energized by the possibility of communication over the Internet. By sharing decisions between artists and the several collectives that may be involved in a certain action, they create an articulation of their own between different ways of working, forms of visibility of artistic proposals and ways of ensuring *thinkability*⁶ for their interrelations. Thus the nature of video-activism may be apprehended only as a whole set of means of articulating, mobilizing, and producing/reproducing technical expertise in a specific sociospatial

situation. This means it may only be understood if seen as *social practice*.

By looking at the relationship between aesthetic proposal and political participation in this way, one may ask whether these initiatives would not signify more than just a harnessing of video for causes exogenous to art. The point here is to ask whether the approaches mentioned above might be a recent type of aesthetic initiative that situates its field of action, object, means of reproduction and visibility in political and social involvement.

Would this political engagement not therefore even be an aesthetic strategy? Perhaps a key to the answer may be found in the discussion on the important role of *space* for videographic initiatives. *Space for art*, when seen from the angle of aesthetics; *space for everyday life*, if we take its social involvement; *urban space*, if we wish to give an account of a broader comprehension that also involves the economic and political processes the practices seek to encounter (or confront).

The aim of this artistic and social practice is to approach urban space as the object, theme, and means and end of its acts. So video (as practice, technique and language) contributes by mediating the incorporation of urban landscape as an element of creative work, providing new representations of the city, and broadening space for producing and circulating art.

In addition to expanding art-production circuits and lending visibility to aesthetic experiences, a new relationship with urban space is posed by these initiatives. Urban space is the primordial element of the intervention practices and this sociospatial matrix seems to imprint its main innovation on videographic language.

It does this in ways and situations quite unlike those seen in the use of analogical video by social movements in the 1980s and 1990s⁷. Conditions today are different because the collectives are now in a more favourable context for reproducing their networked initiatives. There is a denser and more diverse fabric of non-governmental organizations with which to develop partnerships, possibly acquiring visibility and exchanging information in cyberspace too.

Cyberspace networks allow collectives to stealthily call for and organize fast (re)actions at low cost. They can materialize projects and plan in a surreptitious (or reptilian?) manner. In the ambit of the autonomous collective circuits, however, cyberspace may be seen as a structure modelling the way they analyze and control their work rather than a crucial tool for communication: decisions are made on a shared basis, reproduction (of information, know-how) takes place horizontally and all initiatives promote the values of *participation* and *interaction*⁸.

VIDEO-REPRESENTATIONS OF THE CITY

On the basis of articulating autonomous circuits and networks unfolding into other actions, there are cases of long-term sociospatial intervention projects, such as one run by the young people of the Núcleo de Comunicação Alternativa [Alternative Communication Centre], which has a video library lending independent films for free to people in the communities of Jardim São Luís, Capão Redondo and Campo Limpo, located in the southern outskirts of São Paulo. Further to their core activity, they organize exhibitions, debates, workshops, and participative videographic productions. The young people comprising the group are themselves from low-income neighbourhoods and envisage the project as a strategy for their own involvement in a circuit joining together poor areas on the city's outskirts that lack cultural facilities and are practically invisible to public policies.

Although we are talking of initiatives that seem to be closer to educational and cultural activities in principle than to artistic and creative work as such, we would raise the question of whether what we are observing here may not be understood as the production of *aesthetic experience* generated by a combination of specific expertise, techniques, and activities. Does not this set of instruments (video-library, exhibitions,

debates, participative video) comprise a technical (and technological) apparatus for a certain section of the community to become immersed in the aesthetic field?

The answer may reside in experiences shared by groups such as Cine Falcatrú in the state of Espírito Santo, which shows films in public places. Perhaps the idea has less to do with disseminating the content of films than actually mobilizing and articulating spontaneous, independent and ephemeral cultural facilities. Setting up a cinema in front of the audience is in itself the representation of an occupation; the process is the *aesthetic experience* of cultural appropriation of public space. In their own words, it is the “fine art of taking obsolete CPUs, Marshall amplifiers, dirty sheets and wiring (a lot of wiring!) and turning all this into a cinema⁹.”

It is in this process that the action of groups on the space of the city may be understood as aesthetics. And it is the fact of their including a specific critical conception of this space that authorizes us to interpret video-activism as an innovation that creates a range of instigative tensions for the field of art.

The quest to conquer urban space surely involves a strategy of expanding spaces for art. To intervene and occupy positions of social and political struggle is also a way of questioning consolidated art circuits and posing reflections on the permeability of these institutionalized

circuits. To mobilize, educate, and insert aesthetic strategies in articulations with social movements is shown to be a way of broadening the boundaries of art in everyday life.

In the city of São Paulo, from 2003 to 2007, numerous video-activism initiatives were taken to support homeless movements occupying the building at 911 Avenida Prestes Maia in the central region of São Paulo. These initiatives were organized in partnership with two local homeless organizations, Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC) and Frente de Luta por Moradia (FLM). During this period, through the work of the collectives, several documentaries were made examining the problem of the lack of housing for working class people in the central regions of the city¹⁰, examining concepts relating to property and public policy for housing and renovating urban land use. Numerous projections and debates were held in what was called the “Cineclube de Documentários da Escola Popular Prestes Maia” [Prestes Maia People's School Documentary Cineclub]. Video cameras were constantly in use documenting other artistic initiatives, or workshops training the occupants to use video as a means of resistance and in particular as a means of protection against repression when the militarized police force attempted to regain possession of the building on several occasions¹¹.

Their videos were also on the internet and publicized by e-mail, with links on the site of the Independent Media Centre generating a network of artists, journalists, educators, architects, urban planners and documentary film directors. The circuits of visibility of artistic actions thus created were shared with housing movements in such a way that [these practices] could no longer be seen as applied art.

It is no longer possible to distinguish artistic practice from social and political practice. The fact is that art finds another way of looking at the city in its sociopolitical aspects, and does so in such a way that the possibilities of transformation of reality are what determine the intentionality of the language and techniques.

Therefore we cannot ignore the fact that even if their articulations are fundamentally based on cyberspace, these forms of artistic action always incorporate issues relating to the urban spatial fabric and the questions it poses. These practices abstract from the built environment, detaching it from its lethargic everyday uses and pointing out that the city is much more than the scenario for social relations.

Videoactivism looks to urban space, working to reveal its ideological structure and proposing a renewal of its uses and meanings. It points to the contradictions between its *use values* and *exchange values*, showing

that space is the product and strategic object of political mobilization (rather than just its setting).

This attitude is derived from the view that the different social actors imprint and deploy their efforts and resources for the production of discourses about space, and the use of space as discourse. Disputes over representations of the city occur particularly because urban space is a privileged place of consumption. Moreover, it is in the sphere of consumption that ideological confrontation currently takes place.

Built space as consumer environment is a force generating representations, a form of producing discourse. The key question to be answered is how alternative and autonomous cultural circuits can promote new meanings for urban spaces that are not conditioned by the interests of economically hegemonic social groups. How can everyday living space be aesthetically conquered in a critical manner if we live in a period in which capitalism is forging consumer ideology through numerous strategies precisely based on aestheticization of everyday life? How can the use of technologies be subverted without reproducing their sales appeal? The challenge is posed amid this complexity: to examine the possibility of engaged art when commodity and artwork are fused together in one indissoluble image and consumption is treated as a creative act.

ANDRE COSTA is a documentary maker, educator, and audiovisual language researcher. He holds a Master's in Architecture and Urbanization from FAU/USP, and is professor of Film and Television at FAAP. As director of Olhar Periférico Filmes, he has made documentaries on cultural, social and educational issues; he has coordinated workshops on videographic language and advised social projects on audiovisual education. Member of the 16th Videobrasil Selection and Programming Commission. Born and resident in São Paulo.

REFERENCES

- Gottdiener, M. *Postmodern Semiotics: Material Culture and the Forms of Postmodern Life*. Massachusetts: Blackwell, 1995. p. 141.
- _____. *A produção social do espaço urbano*. São Paulo: Edusp, 1993.
- Harvey, David. *Social Justice and the City*. London: Arnold, 1973.
- _____. *A condição pós-moderna*. 6th edition, São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- Jameson, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- Rancière, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Exo experimental org.: Editora 34, 2005.

NOTES

1. The Sapocine initiative is run by a group of young people from the Jardim Antártica neighborhood known as 'Juventude Ativa', which is supported by a student collective called 'Fabricine - fantastic film factory'.
2. Cinecélula is a broad-based audiovisual activist organization. The cell concept is a representation of its proposal for doing creative work and reproducing it in networks, enabling several groups of people to produce, share and spread knowledge of audiovisual media. The perspective is *contagion* and the multiplication of knowledge through sequences of initiatives and continuous contact via e-mail, sites, blogs etc.
3. The term "participative video" has been used in Brazil and in Europe to designate a methodology for producing videos in which know-how in terms of technique and media language is transferred between communities and production teams. Activities involve camera workshops, scriptwriting and editing, and producing work in which the community is actively involved at every stage. The aim of the method is for people who would normally be characters in films to become actual subjects of documentaries, works of fiction etc.
4. We believe the best term to designate these videographic initiatives is "reproduction", since their practices go beyond the logic of producing and circulating works.
5. Referring to the term used by Jacques Rancière for the title of his book *Le Partage du sensible* (the Portuguese title is *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Exo experimental org. Editora 34, 2005).
6. Again, using Jacques Rancière's concepts, op.cit.
7. The history of close relations between videographic language and social movements goes back to before digital video technology. When VHS became available, trade unions, associations, social movements and non-governmental organizations started appropriating video as a means of political mobilization capable of potentiating their actions. It was at that time that the term "popular video" was first widely used to designate all work by people whose independence in relation to the mass media allowed them to express social, cultural and political interests previously silenced by the long period of military dictatorship.
8. Far from being just a *modus operandi*, participation here is a value in itself. This participation and interaction at all costs may be analyzed as part of the response to mass culture and passive reception. An interesting project, although not feasible here, would be to examine the relations between participation, *crisis of representation* and what Edilamar Galvão called "insufficiency of language". For this discussion, see Galvão, Edilamar. *A insuficiência da linguagem: fundamentos para uma estética da arte tecnológico-digital*. São Paulo: PUC, 2006. [Doctoral thesis]
9. Taken from the collective's internet discussion forum.
10. Showing how urgent these issues are, a survey conducted by the municipal government of São Paulo (published in July 2007) stated that 400,000 families (about 2 million people or 1/6 of the population of the city) "are living in 30 kilometers of huts, in 1,538 occupations", *Estado de S. Paulo*, July 15, 2007, p. C1
11. The São Paulo collective that organizes the Latin American Working Class Festival (Felco) in Brazil was one of the groups that screened numerous militant videos during the occupation.

O cinema está morto, vida longa ao cinema?!

PETER GREENAWAY

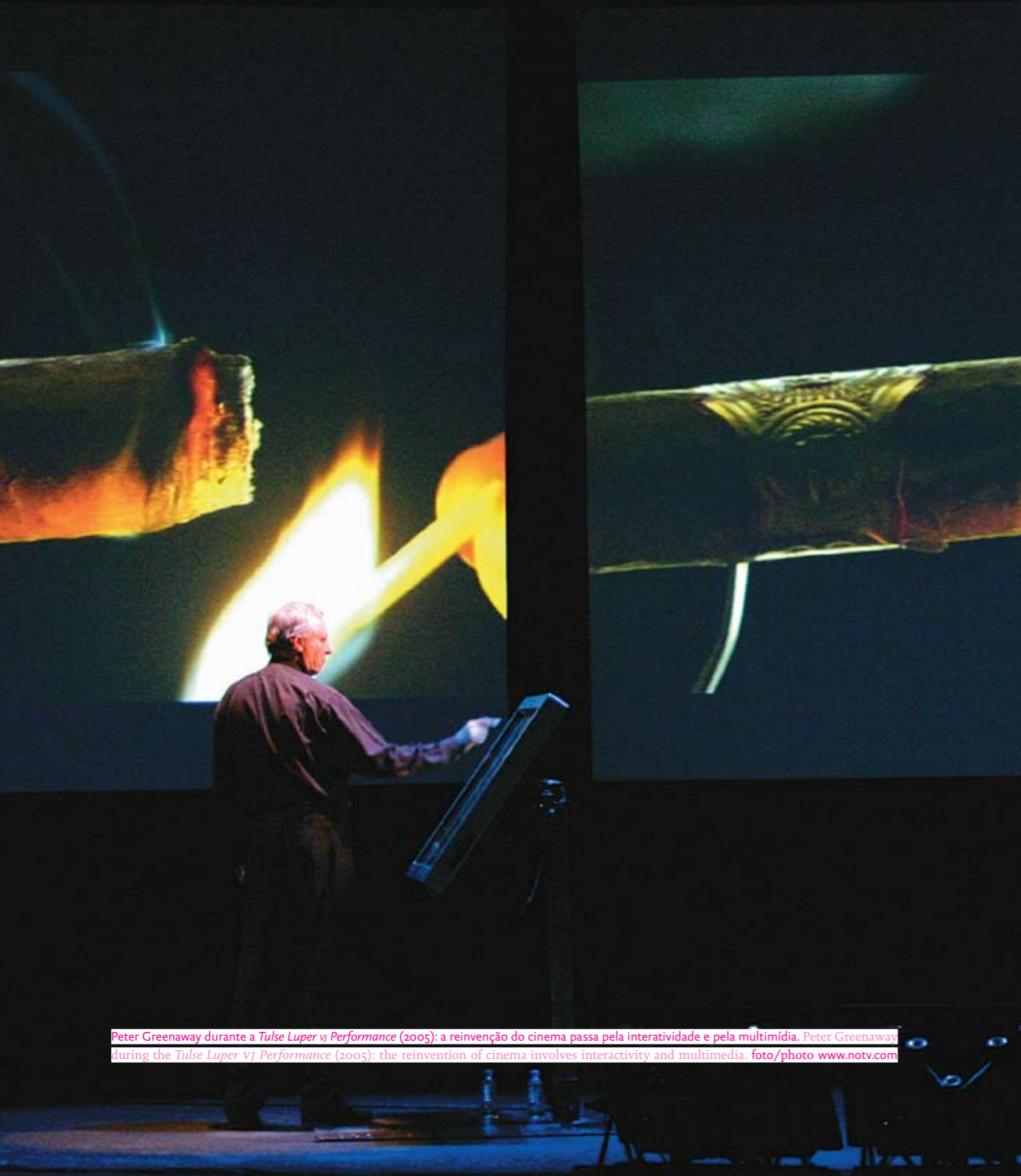
1. Esta é uma versão reduzida da palestra sobre o futuro do cinema ministrada em Utrecht, na Holanda, em 2003, que foi resumida pelo autor especialmente para o *Caderno Videobrasil*. Ela sintetiza a atitude de Greenaway diante do atual estado do cinema, e foi uma introdução à realização da série de filmes *The Tulse Luper Suitcases* (2003-2006), nos quais o cineasta procura demonstrar a necessidade de mudança e quem indica algumas maneiras pelas quais tais mudanças podem ser feitas no que se refere às tiranias do texto, do quadro, dos atores e da câmera no cinema contemporâneo.

O cinema morreu no dia 31 de setembro de 1983, quando o controle remoto passou a ser parte integrante das salas de estar no mundo todo. O cinema é um meio de comunicação passivo. Sem dúvida pode ter atendido a muitas das expectativas da geração de nossos pais e antepassados, preparados para se sentar, assistir a ilusões e evitar a descrença, mas acredito que atualmente isso não seja suficiente. As novas tecnologias desenvolveram e capacitaram a imaginação humana para outros horizontes. Todos sabemos que há diferentes tipos de público hoje em dia, formados não apenas pela geração televisão, mas também por uma geração pós-televisão, na qual as características do laptop são muito persuasivas, criando novas expectativas e novos padrões de excelência. Os conceitos da multiplicidade de escolha, da pesquisa pessoal, da comunicação pessoal e da enorme interatividade evoluíram muito desde setembro de 1983, e a arte do cinema teve de aprender a conviver e agir como parceira em um mundo totalmente novo de atividades multimídia – o que intrinsecamente provocou uma metamorfose no próprio cinema. Interatividade e multimídia podem ser palavras já familiares demais para merecerem a devida atenção, mas certamente são estimulantes culturais contemporâneos de expressão maior. Como o cinema vai enfrentar esse desafio? Certamente não poderá evitá-lo. Se o cinema pretende sobreviver, entendo que deva fazer um pacto e se relacionar com os conceitos de interatividade, e também se considerar apenas uma parte da aventura cultural multimídia.

Em tempos passados – depois de ignorar o assunto e se recusar a incorporá-lo, fazendo de conta que o paciente não estava doente e que o objeto não estava quebrado, portanto por que tentar curar o primeiro e consertar o segundo –, o cinema encarou o problema, foi à luta e se adaptou à nova tecnologia do som. A tecnologia-entretenimento do chamado cinema mudo – a forma dominante no mundo durante muito tempo – mudou quase que do dia para a noite, e na verdade morreu. E está virtualmente enterrada. Quem hoje assiste ao cinema mudo? Buster Keaton e Charlie Chaplin na televisão, e uma pequena minoria de entusiastas do cinema.

Quer gostemos ou não, o mesmo pode acontecer com o chamado cinema sonoro. E talvez antes do que pensamos. Depois de 112 anos de atividade, temos um cinema que não tem nada de novo, é chato, previsível, e inapelavelmente carregado de velhas convenções e verdades gastas, com um sistema arcaico e restrito de distribuição, assim como uma tecnologia obsoleta e desajeitada. Precisamos reinventar o cinema. Todos os meios de comunicação precisam se reinventar constantemente. Não se trata de colocar vinho novo em velhas garrafas, e muito menos colocar vinho velho em garrafas novas, mas sim colocar vinho novo em novas garrafas.

Primeiramente, um breve resumo de alguns dos fatores que conhecemos hoje sobre a morte do cinema. O cinema visto em salas de cinema certamente não é a arte popular que costumava ser. Nas décadas de 1930, 1940 e 1950 dizia-se que as famílias européias assistiam a dois filmes por semana em salas de cinema. Podemos facilmente concordar que será difícil encontrar uma família européia que assista a filmes no cinema duas vezes por ano atualmente. As estatísticas geradas no seio da maior indústria ocidental, em Hollywood, afirmam que 75% das pessoas assistem a filmes na televisão, 20% compram filmes em vídeo ou DVD, e apenas 5% assistem a filmes nos lugares chamados salas de cinema.



Peter Greenaway durante a *Tulse Luper vs. Performance* (2005): a reinvenção do cinema passa pela interatividade e pela multimídia. Peter Greenaway during the *Tulse Luper vs. Performance* (2005): the reinvention of cinema involves interactivity and multimedia. foto/photo www.notv.com

Na Holanda, o pior país do mundo em audiência cinematográfica, o cidadão médio assiste apenas a dois longas-metragens em uma sala de cinema a cada três anos.

Um problema da distribuição oficial de cinema é que eu não posso – nem você – decidir assistir a um filme de minha escolha hoje à tarde, ou mesmo na próxima semana, e provavelmente nem no próximo mês, e talvez nunca. É mais fácil apreciar um quadro menos importante de Caravaggio em uma pequena cidade da Úmbria do que assistir ao filme *2001*, de Stanley Kubrick, em qualquer cinema que exiba o filme da maneira como ele foi feito para ser exibido.

É verdade que a cada ano aumenta a quantidade de festivais de cinema, trazendo em sua programação números crescentes de filmes de festival que nunca mais serão vistos, filmes que não têm a esperança de distribuição cinematográfica. Cada vez temos menos críticos de cinema bem informados nos jornais, menos programas sérios sobre cinema na televisão, menos leitores de revistas cinematográficas, e um número cada vez maior de cursos de mídia sendo criados nas universidades do Ocidente. Serão essas estatísticas confusas e aparentemente contraditórias? Bem, não necessariamente. Parece que algo semelhante aconteceu com o declínio da ópera e da dança clássica como forças culturais de grande relevância (ainda que isso tenha acontecido ao longo de um período mais longo de tempo). Houve um excesso de atenção, ao mesmo tempo em que declinavam a qualidade e o alcance, um pipocar de novas instituições por parte dos que não queriam acreditar na evaporação da energia, e uma deterioração na qualidade e no *insight*, enquanto os meios de produção pareciam ter se tornado mais acessíveis.

Mallarmé sugeriu que o mundo foi criado para ser colocado em um livro. Ele poderia dizer hoje que o mundo foi criado para ser colocado em um filme. Todo mundo quer fazer filmes. Trata-se de um sinal de excesso e de exaustão, resultando em banalidade e repetição. Chegamos a uma monocultura, um cinema de modelo único por todo o mundo. Os produtos de Hollywood são feitos em Sydney, Tóquio, Xangai, Roterdã e Londres, especialmente em Londres.

Talvez possamos dizer que o cinema da edição, da narrativa, do enredo cronológico, da ilustração de texto e do ilusionismo se exauriu. Se você acredita que ele ainda está vivo... pense no que é dito dele, um dinossauro vagaroso, herbívoro e não muito inteligente, que recebeu um tiro na cabeça na segunda-feira e ficou com o cérebro morto por uma semana, mas que pode ainda abanar o rabo até a sexta-feira, antes que o último suspiro deixe o seu corpo. A sexta-feira vai chegar logo.

No entanto, no entanto, no entanto, nada disso é causa de alarme ou melancolia, lágrimas, tristeza ou nostalgia, mas provavelmente razão para júbilo, pois se trata de uma situação que se encaixa em um padrão reconhecível, e a exaustão invariavelmente coincide com o rejuvenescimento. Devemos nos alegrar se o dinossauro em breve virar um fóssil. Esperemos que as pequenas criaturas da floresta em breve tomem conta do mundo. Temos todo o direito de sermos otimistas sobre o futuro, contanto que estejamos preparados para reconhecer que “o cinema está morto, vida longa ao cinema”. Podemos acreditar nessa fênix.

Um meio de comunicação é regido, formado e percebido pelas características de sua tecnologia. A tecnologia-estética do cinema durou 112 anos, mas, se o cinema realmente expirou na data apócrifa de 31 de

setembro de 1983, então, de 1895 a 1983, são 88 anos, o tempo de três gerações. Parece que a vida de muitas tecnologias-estéticas se encaixaria no intervalo de tempo ampliado de três gerações, cobrindo as atividades de invenção, consolidação e então de descarte, já prevendo o novo ciclo. O cinema responde a essa teoria muito bem. Se você é europeu, Eisenstein inventa a linguagem, Fellini a consolida e Godard a joga fora. Se você é americano, então o ciclo pode ser lido como Griffith, Orson Welles e Cassavetes.

Se essa teoria de três gerações – invenção, consolidação e rejeição – não se encaixa em nossa percepção do progresso de 112 anos de cinema, o cinema como meio de comunicação em seu todo sempre foi lento, moroso e resistente a mudanças vigorosas. Mesmo um respeitado diretor como Scorsese basicamente usa sempre a mesma estrutura e a mesma narrativa em seus filmes, como fazia Griffith, o fundador da narrativa no cinema. Temos melhores emulsões, equipamento mais eficiente e publicidade de melhor qualidade, mas a estrutura com começo, meio e fim, evoluindo de uma posição de comportamento negativo para uma de comportamento positivo no esquema da moralidade cristã em geral não mudou; a vingança ordenada e cumprida, a correção das más ações, a retribuição obtida, o sucesso recompensado, os inocentes exonerados, terminando com conclusões felizes – essas são as estruturas que se repetem incessantemente, e são estruturas previamente inventadas, empregadas e elaboradas no século 19 por gigantes da literatura, como Dickens, Balzac, Zola e Tolstói. Quando somos instados a perceber que a maior parte do cinema é texto ilustrado, nos deparamos com mais uma desmoralização ao descobrir que, de todos esses textos ilustrados pelo cinema, poucos, se existirem, avançam além dos primeiros anos dos estímulos literários do século 20. Nenhum deles, por exemplo, parece ter chegado perto de James Joyce.

O percurso das distâncias entre a mudança e o desenvolvimento da linguagem no cinema foi curto se comparado ao de outros meios no mesmo período de 1885 a 1995. Se pensarmos nas mudanças que ocorreram de 1895 a 1995 na música – Strauss a Stockhausen via Schoenberg, ou Debussy a Reich via John Cage; na literatura – de Hardy e Mann a Borges e Perec; e, aproximando-nos cada vez mais do cinema, vamos nos lembrar de que no teatro Tchekhov estava vivo em 1895, e em 1995 já experimentávamos Osborne e Pinter, Brecht e Beckett; e, ainda mais próximo do ideal de um cinema pictórico, na pintura, Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Malevich e Klee estão muito vivos e em plena atividade em 1895, e hoje já chegamos a Warhol e Keiffer via Matisse e Duchamp, Picasso, Rothko e Jasper Johns, é difícil imaginar tais mudanças nas características, na linguagem, na atitude, na perspectiva e na imensa pluralidade da trajetória do cinema entre 1895 e 1995.

Seria essa comparação injusta? Vamos considerar as poderosas energias, as vastas somas de dinheiro, as grandes audiências do passado, o número infindável de fabricantes na indústria do cinema e o número de filmes feitos ao longo deste século – com fatores como esses, será que não era de se esperar maior impulso, mais garra e maior diversidade?

Porém, agora é tarde demais. O jogo acabou. Perdemos a oportunidade. Temos de recomeçar. E podemos fazer isso. Acho que a última vez que vi uma mudança radical na linguagem do cinema e uma novidade na invenção cinematográfica foi com o cinema alemão de meados para o fim da década de 1970 – Herzog,

Straub, Fassbinder e o jovem Wenders. Depois disso, houve pouca experimentação radical e invenção radical. Talvez não fosse mais possível, pois em 1980 a televisão tinha finalmente ganhado a batalha pela experiência da imagem em movimento.

Depois de 1980 temos poucas demonstrações de que as finanças investigativas tenham sido alocadas ao cinema. O dinheiro, e a energia que sempre o acompanha, foi investido em outros lugares, e as mentes realmente inventivas da imagem em movimento foram para onde a vida era mais estimulante – as experimentações em vídeo, o trabalho do webmaster, as pesquisas multimídia, os videoclipes, a animação. O longa-metragem já não era um veículo importante de síntese e de mudança, uma forma sinfônica abrangente que encapsulasse o vocabulário total. Não é difícil ver que Bill Viola vale dez Scorseses.

Por mais importantes que sejam as pressões sociais, políticas, culturais e econômicas, a força absoluta de um meio de comunicação reside em sua estética, em seu relacionamento com o conteúdo, em sua relevância para o agora, em sua habilidade de nos estimular e de nos colocar em transe, de oferecer estímulo ao sonho, de legitimar a imaginação, de incendiar possibilidades, de indicar o que acontece no momento seguinte, de encorajar a participação sincera, e, eu diria, de encorajar a participação com tal sinceridade a ponto de causar o pânico do superestímulo. Acredito que o cinema, tal como o conhecemos hoje, não consegue fazer isso de forma alguma. E acredito que isso, em boa medida, se deve a quatro tiranias.

Por ocasião das celebrações do centenário do cinema, em 1995, com considerável ansiedade e profundo desencanto com o cinema contemporâneo, planejei uma pesquisa sobre a linguagem do cinema para ver o que havia de investigativo, útil, autônomo, que merecesse preservação e que fosse, acima de tudo, *sui generis*. O que poderia fazer o cinema, depois de um século, que nenhum outro meio de comunicação fizesse?

Consideramos dez características que pareciam especiais ao cinema – a luz, o texto, o quadro, a projeção, os objetos de cena, a música, a escala, o tempo, os atores e a câmera – e embarcamos numa série de exposições por muitas cidades, sob o título genérico de *The Stairs* [As escadas]. Conseguimos montar uma grande exposição em ruas, praças, parques e edifícios de Genebra, focada sobre o quadro. Montamos cem escadas de madeira espalhadas pela cidade. O espectador era convidado a escalar um pequeno lance de escada, alcançando uma plataforma e um visor através do qual examinava a cidade em diferentes planos: um close, um plano médio e uma grande-angular. As escadas permaneceram na cidade durante cem dias, e os enquadramentos ficavam disponíveis 24 horas por dia, sob sol ou chuva. O cenário para esse filme de cinema ao vivo de cem pontos de vista ao longo de cem dias era qualquer coisa que acontecesse: um homem levando seu cachorro para passear, ou, com sorte, um cachorro mordendo um homem. Se você realmente tivesse sorte, poderia ver um homem mordendo um cachorro – o comum, o incomum e o extraordinário.

O primeiro motivo para essa locação era perguntar por que o cinema – e todas as outras artes plásticas – vê o mundo dentro dos limites confinados de um retângulo, de um paralelogramo, dentro dos limites de quatro ângulos retos. E, na verdade, o que significa fazer isso dessa forma? Será que precisamos continuar fazendo assim? Qual a importância dos quadros no cinema propriamente dito? Qual quadro é o mais



The Stairs (1995), de Peter Greenaway, série de exposições urbanas sobre a linguagem do cinema. O espectador era convidado a fazer seu próprio filme a partir da observação da cidade real. Peter Greenaway's *The Stairs* (1995), a series of urban exhibitions on the language of cinema. Viewers were asked to make their own films based on observation of the real city. foto/photo Christophe Gevrey (www.cri.ch)

relevante, e como será possível obter o *timing* correto do quadro? Seria o quadro único necessário, poderíamos quebrá-lo, explodi-lo, reinventá-lo? E a questão mais importante de todas: seriam a ação, o evento e a atividade dentro do quadro único separáveis do próprio quadro?

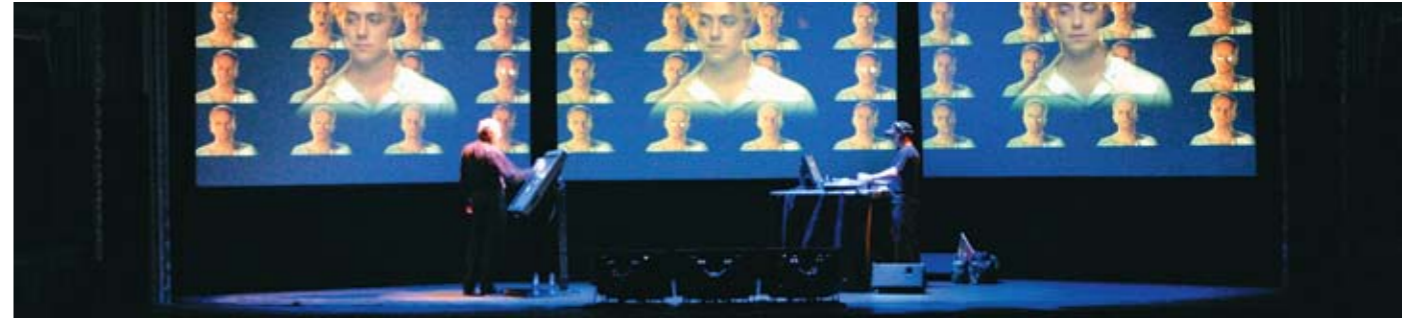
Em 1995, tivemos o privilégio de montar a segunda exposição da série, na cidade de Munique, e o tema foi o ato da projeção. Na catedral, na prefeitura, na ópera, em lojas e shopping centers, em escritórios, delegacia de polícia, gasômetro, igrejas e teatros fizemos projeções que simulavam a essência da experiência do cinema – com telas iluminadas – seguindo a cronologia da história do cinema, desde as simples projeções Lumière em preto-e-branco, em 1895, até a chegada das cores nas décadas de 1950 e 1960 e o advento da televisão – com telas de cinema avivadas pela projeção por todas as horas noturnas. Desta vez o motivo era demonstrar a experiência central do cinema, a projeção de luz através da distância até um espaço enquadrado, para ser visto simultaneamente por uma audiência de massa.

A exposição da série *The Stairs*, dedicada aos objetos cênicos, à importância do objeto inanimado no cinema – você consegue imaginar um filme de gangster sem pistola; sem telefone nem carro; um filme shakespeariano sem o crânio, a adaga e a coroa; Otelo sem o lenço de Desdêmona? –, acabou se transformando em uma exposição em Viena chamada *One Hundred Objects to Represent the World* [Com objetos para representar o mundo], e depois em uma ópera com o mesmo nome que rodou o mundo.

Nenhuma característica do cinema é inteiramente separável de todas as outras, e eu começava a sentir essas características como tiranias, que confinavam, colocavam uma camisa-de-força no cinema e até mesmo abusavam dele; tiranias que estavam talvez destruindo qualquer emancipação da idéia da imagem em movimento no cinema. Finalmente percebi como mais predominantes as tiranias do texto, do quadro, do ator e da câmera.

Nosso cinema se baseia no texto. Em todos os filmes a que assistimos vemos o diretor seguindo o texto, e, se tivermos sorte, criando imagens baseadas nele. Até aí, nenhuma surpresa, claro. Somos todos muito sofisticados ao atravessar as barreiras de linguagem, ao fazer, usar e receber textos, escritos e falados. Nossos sistemas educacionais se apóiam em ensinar o aprendizado das letras do alfabeto a crianças relutantes, e em seguida inculcar a necessidade de armazenar o entendimento acerca das palavras. Quando adolescentes, os procedimentos de leitura ficam mais sofisticados, e, como adultos, continuamente praticamos, treinamos, refinamos e concentramos nossas habilidades – um ato sistemático universal de educação no mundo. Temos uma língua. Ela não se expressa por si só de maneira abrangente – precisa de treino. Poucos, em proporção à massa que prefere o altar do texto, cursam a escola de arte, a escola de design, ou recebem uma educação arquitetônica. Temos olhos – conseguimos, realmente, enxergar sem treino? Só o fato de ter olhos quer dizer que conseguimos ver? E, se podemos ver, conseguimos projetar e comunicar o sentido àqueles que não tiveram nenhuma educação do olhar?

Será que podemos ter a pretensão de escrever uma carta sensata e compreensível, mais ainda um romance, sem passar por um intenso treino de escrita? Pode-se dizer que a maioria de nós sofre de analfabetismo visual, imposto por uma insistência educacional obcecada pelo texto. Daí a confiança na palavra,



Tulse Luper vj Performance (2005). Tulse Luper vjPerformance (2005). foto/photo www.notv.com

e não na imagem. A inteligente e famosa sugestão de Derrida de que “a imagem tem sempre a última palavra” é claramente uma afirmação falsa – a palavra tem sempre a última palavra, e, afinal, a palavra não é uma imagem?

Na Inglaterra e nos Estados Unidos existe um grande e vigoroso apoio ao cinema baseado no texto escrito. Nós não precisamos e nem queremos um cinema baseado no texto. Precisamos de um cinema de cineasta. O cinema não deve ser um anexo da livraria, servindo, ilustrando a literatura. Em momentos de pessimismo, eu argumentaria que nunca se assistiu a cinema: nesses 112 anos, apenas se testemunhou o texto ilustrado.

Contemplamos todas as artes plásticas através de um quadro rígido. Desde que a pintura se separou da arquitetura, no fim da Idade Média, regulou seus parâmetros, com poucas exceções, para se encaixar dentro de quatro ângulos retos. E o teatro, com seu arco de proscênio, copiou a pintura; a ópera e o balé arranjaram seus cenários e coreografias para serem vistos relacionados ao arco de proscênio dentro do espaço do palco; o cinema copiou o teatro; a televisão copiou o cinema; e então chegam as fotografias enquadradas em molduras de pintura e encaixadas nos ângulos retos das páginas de um livro. Essa prática indiscriminada tornou-se tão tradicional e ortodoxa que não é questionada.

A moldura não existe no mundo natural – é feita pelo homem, um dispositivo criado pelo homem, uma reação diagramada, moldada e regulada à sua própria visão horizontal irregular do mundo, ladeada pelo cenho e pelas maçãs do rosto, com a face hirta e os olhos fixos. Se a moldura é um dispositivo criado pelo homem, então, assim como foi criada, ela pode ser “descrida”. Não precisamos do paralelogramo.

Reconhecer e vencer a terceira tirania – a do ator – talvez não seja tão popular. Podemos dizer que nos deliciamos em ser tiranizados pelos atores. E eu terei certa dificuldade em levar até o fim a premissa de que o cinema não é, e não deveria ser, um parquinho para Sharon Stone ou Sylvester Stallone, ou mesmo para uma Nicole Kidman ou um Robert de Niro, ainda que nesses 112 anos tenhamos permitido isso. Tantos filmes são feitos para criar um espaço para a atuação de um ator ou atriz que parece que o cinema se resume a um veículo para sua exibição.

Há muitos gêneros de pintura em que o pintor está ausente, ou reduzido ao conceito de uma figura na paisagem. Não estou defendendo um cinema onde não haja atores, onde a figura humana não seja por inferência o centro de nosso interesse, mas defendo que o ator tem de compartilhar o espaço cinemático com outras evidências do mundo de maneira vigorosa, tem de ser, em essência, uma figura na paisagem que possa permitir atenção para os espaços, idéias, inanimação, arquitetura, luz, cor e textura propriamente ditos.

A legítima supremacia do ator no espaço visual é uma característica do teatro, onde as demandas sobre sua visibilidade dominante são essenciais para imprimir crédito à suspensão da descrença em um mundo patentemente simbólico; mas, quer queiramos ou não, o cinema não deve ser uma espécie de teatro gravado, e o ator deve abrir mão de qualquer supremacia que com todo o direito acredita ter no teatro.

É claro que essa condição não é familiar ao ator. Ele é levado a acreditar, por sua profissão, que a câmera deve persistentemente se centrar em sua contribuição, especialmente desde que criamos sistemas além da tela que promovem excessivamente o ator, cercado de agentes e gerentes, de uma produção confortável

e de uma imprensa e organização de publicidade que parecem precisar de seu poder de relações-públicas. Desenvolvemos um cinema no qual a identificação da performance emocional e psicológica do ator é considerada chave para a resposta do público. Isso é limitante, redutor e subestima o poder de venda do potencial da linguagem cinemática.

Se é difícil aceitar a tirania do ator, então a quarta e última tirania talvez pareça uma blasfêmia ainda maior, pois falamos da tirania da câmera. Temos de nos livrar da câmera. A câmera é um aparato de registro. Ela nos dá uma imagem do mundo que é mimética, reproduz o que colocamos à sua frente. A câmera não é um pintor. Entrou na equação do cinema muito alto na escala Richter – digamos Richter 6, quando teria sido melhor ter entrado em Richter zero, o que é contraditório, claro, pois não haveria nada lá –, o que é precisamente minha proposição.

Duas citações. Uma de Picasso: “Eu não pinto o que vejo, mas o que penso”. A segunda de Eisenstein, certamente o maior dos cineastas, uma figura que pode ser comparada a Beethoven ou a Michelangelo, sem constrangimento pela comparação. Poucos cineastas podem ser elevados a tamanha altura. A caminho do México, Eisenstein viajou pela Califórnia e, ao se encontrar com Walt Disney, sugeriu que ele era o único cineasta, pois começara do grau zero, que é a tela vazia.

A ligação entre as duas citações é sugestiva. Existe uma necessidade curiosa de desviar o olho preguiçoso, mimético, passivo e registrador – humano ou mecânico – e pular direto para o cérebro, para a imaginação, para o trono da criação. E nos é dito que agora temos as ferramentas, e podemos facilmente imaginar as ferramentas de que disporemos amanhã para fazer com que isso aconteça. Não devemos desejar um cinema de apropriação, de mimese ou de reprodução do mundo conhecido, nem mesmo um cinema da realidade virtual, mas um cinema de irrealidade virtual.

Minha resposta, portanto, às atuais circunstâncias da moribunda tecnologia-estética chamada cinema, impulsionado pela necessidade de aceitar as novidades da interatividade e as possibilidades revitalizadas da multimídia, é que nos livremos dessas tiranias do texto, do quadro, do ator e da câmera, e tentemos posicionar um produto na linha de fogo dessas polêmicas.

O chamado cinema foi inventado em 1895. Demorou 29 anos para que surgisse a primeira obra-prima estabelecendo o padrão de excelência dessa nova tecnologia-estética do filme: *A greve*, de Eisenstein, em 1924. Se uma nova tecnologia-estética da imagem em movimento foi batizada em 31 de setembro de 1983, então temos ainda alguns anos para inventar a obra-prima do cinema com padrão de excelência.

PETER GREENAWAY é cineasta e artista multimídia. Graduado pela Walthamstow College of Art, Londres, possui obra abrangente que inclui pintura, instalação, performances em live image, documentário para TV, minissérie, curta experimental e longa-metragem. É autor, entre outros filmes, de *The Falls* (1980), *Afogando em números* (1988), *O livro de cabeceira* (1996) e *Nightwatching* (inédito). Seu mais recente projeto, *The Tulse Luper Suitcases* (2003-2006), inclui cinema, TV, DVD, internet e mídia impressa. Nasceu em Newport e vive em Amsterdã.



Desenhos de Peter Greenaway que integraram a exposição *Luper exhibition at Compton Verney*, da série *The Tulse Luper Suitcases*. Peter Greenaway drawings at the *Luper exhibition at Compton Verney*, part of the *The Tulse Luper Suitcases* series. Ed. Compton Verney House Trust, 2004.

cinema is dead, long live cinema? PETER GREENAWAY

Cinema died on September 31, 1983 when the zapper, or the remote control, was introduced into the living-rooms of the world.

Cinema is a passive medium. It might well have fulfilled many of the expectations of an audience of our fathers and forefathers prepared to sit back, watch illusions and suspend disbelief, but I believe we can no longer claim this to be sufficient. New technologies have prepared and empowered the human imagination in new ways. There are, as we all well know, brand new audiences out there who make up not just a television generation, but a post-television generation where the characteristics of the lap-top are persuasive and generate new demands and create new bench-mark standards. The ideas of excessive choice, personal investigation, personal communication and huge interactivity have come a long way since September 1983, and the act of cinema has had

to exist alongside, and be a partner to, a whole new world of multiple-media activities, which have all intrinsically metamorphosed cinema itself. Inter-activity and multi-media may well be words that are too familiar anymore to be truly attended to, but they are certainly the major contemporary cultural stimulants. How will cinema cope with them, because it surely must. If the cinema intends to survive, I believe, it has to make a pact and a relationship with concepts of inter-activity, and it has to see itself as only part of a multi-media cultural adventure.

Once upon a time, cinema – after avoiding the issue, refusing to encompass it, pretending that the patient was not sick and the object not broken, so why try to cure one and mend the other – faced and tackled and adapted itself to a new technology of sound. The long existing, world-dominant entertainment-technology of the so-called silent cinema changed almost overnight, and in essence it

died. And it is virtually entirely buried. Who now watches silent cinema? Buster Keaton and Charlie Chaplin on television, and a small minority of film enthusiasts.

Whether we are going to like it or not, the same may well soon happen to so-called sound-cinema. And perhaps sooner rather than later. After 112 years of activity, we have a cinema that is dull, familiar, predictable, hopelessly weighed down by old conventions and outworn verities, an archaic and heavily restricted system of distribution, and an out-of-date and cumbersome technology.

We need to re-invent cinema. Every medium needs to constantly re-invent itself. We need now not to put new wine in old bottles, and certainly not to put old wine in new bottles, we need to put new wine into new bottles.

First, a brief run through of some of the current factors we all know about cinema's demise. Cinema in cinemas is undoubtedly not the popular art it used to be. In the 1930s, 1940s, 1950s, it is said that European families saw two films at the cinema every week. We can easily agree that you would be hard pressed to find a European family that would see cinema now in cinemas twice a year.

Statistics from the heart of the major Western film industry in Hollywood state that 75 per cent of people see their cinema on television, 20 per cent buy their cinema as video or DVDs, and only 5 per cent view their cinema in places called cinemas.

In the Netherlands, the worst country in the world for attending cinema, the average Dutch citizen watches only two feature films in a cinema every three years.

The poverty of official cinema distribution means that I cannot, and you cannot, see any film of your choice in any cinema of your choosing this afternoon, or even next week, and probably not next month, and possibly never. It is easier for me to see a minor painting by Caravaggio in a small Umbrian town than it is for me to see Kubrik's 2001 in any cinema that would represent that film in the way it was manufactured to be presented.

It is a fact that there are more and more film festivals instituted every year, programming greater and greater numbers of festival films which are never seen again,

films which have no hope of any cinema distribution; there is less and less informed film criticism in our newspapers, fewer and fewer serious programmes about cinema on television, a fall in readership of film magazines, and greater and greater creation of media courses in the universities of the Western world. Confusing and apparently contradictory statistics? Well not necessarily. It would seem that something very similar happened at the decline of opera and classical dance as major cultural forces – although happening over a longer space of time – an excess of attention as the quality and proliferation declined, a propping-up of the institutions by those dismayed that the energy had evaporated, and a deterioration of quality and insight as the means of production apparently seemed easier.

Mallarmé suggested that all the world is created to be put into a book. He might now say that all the world is created to be put into a film. Everyone wants to make movies. It is a sign of overkill and a state of exhaustion, resulting in banality and repetition. And we have arrived at a monoculture, single model of cinema all over the world. Hollywood product is made in Sydney, Tokyo, Shanghai, Rotterdam and London, and especially in London.

Perhaps we can say that the cut-and-paste, narrative, chronologically-plotted, illustrated-text, illusionistic cinema has played itself out. If you believe it is still alive... consider that they say a slow-moving, herbivorous and not very bright dinosaur, shot in the head on a Monday, is brain dead for a week, and can manage to wag its tail until the Friday, before the last breath leaves its body. Friday will soon be upon us.

However, however, however, all of which is no great cause for alarm or despondency, tears, sadness or nostalgia, but probably for jubilation, because it is a situation fitting to a recognisable pattern, and the exhaustion invariably coincides with rejuvenation. We should rejoice that the dinosaur is soon to be a fossil. We await those small creatures in the forest floor who will soon take over the world. We have every right to be optimistic about the future as long as we are prepared to acknowledge "cinema is dead, long live cinema". We can believe in the phoenix.

A medium is governed and shaped and perceived by the characteristics of its technology. The aesthetic-technology of cinema has lasted 112 years – but if cinema essentially expired on the apocryphal September 31, 1983 – then, from 1895 to 1983, is 88 years, the length of three generations. It would seem that the life of many aesthetic-technologies might fit into an exaggerated three generation life-span, covering the activities of invention, consolidation and then a throwing away in anticipation of a new cycle. Cinema has responded to the theory very well. If you are a European, Eisenstein invents the language, Fellini consolidates the language and Godard throws it away. If you are American, then the cycle might read Griffiths, Orson Wells and Cassavetes.

If this theory of the three generations of invention, consolidation and rejection will not suit your perception of the progress of 112 years of cinema, cinema as an entire medium has always been slow and sluggish and resistant to vigorous change. Even a well-respected cinema director like Scorsese basically makes the same films, structurally and narratively, as Griffiths, the founder of narrative in cinema. There are better emulsions, smarter equipment and superior publicity, but the same structures with beginnings, middles and ends, moving from a position of negative behaviour to positive behaviour on a largely Christian morality programme, have not changed; revenge ordained and completed, wrongs righted, retribution obtained, success rewarded, innocents exonerated, finishing with happy closures – these are structures that are repeated over and over and over again – and they are structures that have previously been invented, employed and elaborated by the 19th century literary giants, Dickens, Balzac, Zola, Tolstoy. When we are brought to realise that most cinema is illustrated text – we then have a further demoralisation to discover that of all these texts illustrated by cinema, few, if any, have advanced to even the early years of the literary excitements of the Twentieth Century. None, for example, appear to have approached James Joyce.

The distances of language change and development travelled in cinema are slight compared to what has

happened in the other media in the same 1895 to 1995 period. Consider the changes that have occurred from 1895 to 1995 in music – Strauss to Stockhausen via Schoenberg, or Debussy to Reich via John Cage; in literature – from Hardy and Mann to Borges and Perec. And getting closer and closer to cinema, consider that, in the theatre, Chekov is alive in 1895, and by 1995, we have experienced Osborne and Pinter, Brecht and Beckett. And closer still to the ideals of a pictorial cinema, in painting, van Gogh, Gauguin, Cezanne, Malevich and Klee are all alive and well and kicking in 1895, and we have now travelled to Warhol and Keiffer via Matisse and Duchamp, Picasso, Rothko and Jasper Johns. It is difficult to imagine such changes in characteristics, language, attitude, perspective and immense plurality, in the march of cinema from 1895 to 1995.

Is this such an unfair comparison? Consider the huge energies, the vast sums of money, the one-time large public audiences, the huge crowds of manufacturers and the sheer number of movies made throughout this century of years – with these factors doesn't it seem we could have expected greater developmental thrust and pull and range of practice?

However, it is now too late. The game is over. We have lost our opportunity. We must roll over and start again. And we can. I believe the last time we saw radical cinema-language change and novel cinematic invention was with the German cinema in the mid and late seventies – Herzog, Straub, Fassbinder and the early Wenders. After that, there has been little radical experiment and radical invention. Maybe there could not have been anymore, because by 1980, television had finally won the battle for the moving image experience.

After 1980 there is little evidence of investigative finances being put into the cinema media. The money, and the energy that always follows money, was being placed elsewhere, and the really interesting inventive minds of the moving image went to places where life was more stimulating – video-experiments, web-mastering, multimedia investigations, video-clips, animation – the feature-film was no longer the vehicle for major synthesis and change, the all-embracing symphonic form that

encapsulated the total vocabulary. We can easily believe that Bill Viola is worth ten Scorseses.

However important the factors are of social, political, economic and cultural pressure – the absolute strength of the medium is in its aesthetic, its relationship of language to content, its relevance to now, the ability to stimulate and entrance, provide stimulus to dream, legitimise imagination, set fire to possibilities, indicate what happens next, encourage wholehearted participation – and I would say – encourage wholehearted participation to the point of the panic of over-excitement. I believe cinema as we know it now, simply fails to do this. And I believe this, in some good measure, is due to four tyrannies.

In association with the cinema celebrations of 1995, with some considerable anxiety and some deep disenchantment about contemporary cinema, I planned an investigation into film language to see what about it was investigative, useful, autonomous and worthy of preservation, and, primarily, unique. What could cinema do, after a century, that no other media could do?

We considered ten characteristics that seemed especial to cinema – light, the text, the frame, projection, props, music, scale, time, actors and the camera, and embarked on a series of city-wide exhibitions, under the generic title *The Stairs*. We succeeded in placing a large exhibition in the streets and squares, parks and buildings of Geneva focused on the frame – erecting 100 wooden staircases across the city [and inviting viewers] to climb a short flight of stairs to an eye-piece to examine a framing of the city, a wide-shot or a medium-shot or a close-up. The staircases remained in the city for 100 days – and the framings were available to all for 24 hours of a day and night in sunshine and rain. The scenarios of this living cinema-film of 100 viewpoints for 100 days were anything that might happen. You could watch a man take a dog for a walk. You could, if you were lucky, watch a dog bite a man. If you were exceptionally fortunate, you could watch a man bite a dog – the ordinary, the unusual and the extraordinary.

The first place motive was to consider why cinema, along with all the other plastic arts, views the world within the confines of a rectangle, a parallelogram,

within the boundaries of four right-angles? And when we do so indeed, what might that mean? And do we need to continue to do this, and how was the act of framing relevant to the act of film-making itself? And which single frame is the most relevant and is it possible to get the timing of the framing right? Was the single frame necessary, could we break it, explode it, could we re-invent it? What were the advantages and what were the disadvantages? And the most important question – was action, event and activity within the single frame separable from the single frame itself?

In 1995 we were privileged to place a second exhibition in the series, in the city of Munich, and the subject was the act of projection. On the cathedral, the town hall, the opera-house, shops and shopping-malls, offices, the police-station, gasometers, churches and theatres, we made screen projections to simulate the essence of the cinema experience – 100 illuminated screens – pursuing a chronology of cinema history from simple black and white 1895 Lumière projection through to colour and the experimental ratios of the 1950s and 60s, to the advent of the television ratios – 100 cinema screens alive with projected light all the hours of darkness. This time the motive was to demonstrate the central cinema experience, the projection of light across a distance onto a framed space to be viewable simultaneously to a mass audience.

The exhibition in the series of *The Stairs* dedicated to props, the significance of the inanimate object in cinema – can you imagine a gangster movie without a gun, a telephone and a car, a Shakespearian feature without a skull, a dagger and a crown, Othello without Desdemona's handkerchief – was eventually turned into an exhibition in Vienna called *One Hundred Objects to Represent the World*, and then into an opera of the same name that travelled the world.

No single characteristic of cinema is entirely separable from all the others, and I was beginning to see the characteristics as tyrannies, which were confining, straight-jacketing, even abusing the cinema, tyrannies that were perhaps destroying any further emancipation of the idea of the moving image in cinema. I finally saw

those major tyrannies as the tyrannies of the frame, the text, the actor and the camera.

We have a text-based cinema. Every film you have watched you can see the director following the text, and if you are lucky, making pictures as an after-thought. No surprise of course. We are all very sophisticated across all the language barriers, at making and using and receiving texts, written and spoken. Our educational systems are based on forcefully feeding the letters of the alphabet to reluctant children, and then [pressing] home [the need to amass] an understanding of words. As adolescents the reading procedures become more sophisticated, and as adults, continually persuaded practice hones and refines and focuses our abilities – a systematic universal act of education in the word. You have a tongue. It will not speak comprehensively on its own – it needs training. Few, in proportion to the mass attendance at the textual altar, attend art school, design school, receive architectural training. You have an eye – can it truly see without being trained? Just because you have eyes – does that mean you can see? And if you can see, can you project and communicate your meaning indeed to those who also have had no extensive training of the eye?

Would you, could you, presume to write a sensible comprehensible letter, leave alone a novel, without undergoing intensive training in text? It could be said that most of us suffer from considerable visual illiteracy, persuaded upon us by a text-obsessive educational insistence. Hence the reliance on the word, not the image. Derrida famously and wittily suggested that “the image always has the last word” – it is of course a false statement, the word always has the last word, and anyway isn’t a word an image?

In England and America, there is great and vigorous support for a writer’s cinema. We do not need or want or desire a writer’s cinema. We need a cinema-maker’s cinema. The cinema should not be an adjunct to the bookshop, servicing, illustrating literature. In pessimistic moments, I would argue that you have never seen any cinema, all you have witnessed is 112 years of illustrated text.

We view all the plastic arts through a rigid frame. Since painting separated itself from architecture at the

end of the Mediaeval period, it regulated its parameters, with very little exception, to fit four right-angles. And theatre, with a proscenium arch, copied painting; opera and ballet arranged their scenarios and choreography to be seen in association with theatre’s proscenium arch stage-space, and cinema copied the theatre, and television copied the cinema, and then there are photographs squared up for painting-picture-frames and to fit the right angles of a book. This wholesale practice has become so traditional and orthodox it is not questioned.

There is no such thing as a frame in the natural world – it is a man-made, man-created device, a diagrammatically sharpened and regulated reaction to his own irregular horizontal view of the world bordered by the brow and the cheek-bones when the face is held rigid and the eyes kept steady. If the frame is a man-made device, then just as it has been created, so can it be un-created. The parallelogram can go.

To acknowledge and overcome the third tyranny, the tyranny of the actor, is perhaps not going to be so popular. It could be said that we delight in being tyrannised by actors. And I am going to have some difficulty in following through the premise that the cinema is not, and should not be a playground for Sharon Stone or a Sylvester Stallone or even a Nicole Kidman or a Robert de Niro, though in 112 years we have allowed and permitted it to be so. So many films are set up to create a space for an actor to perform, that it would seem sometimes that the cinema is a vehicle for their appearance alone.

There are many genres of painting in which the actor is absent, or reduced to the concept of a figure in a landscape. I am not advocating a cinema where there are no actors, where the human figure is not by inference the centre of our interest, but I will argue that the actor has to seriously share the cinematic space with other evidences of the world; has to be, in essence a figure in a landscape which is likely to give attention to space, ideas, inanimacy, architecture, light and colour and texture itself.

The legitimate supremacy of the actor in the viewing space is a characteristic of theatre, where the demands on his dominant visibility are essential to give credence to

the suspension of disbelief in a patently symbolic world, but like it or not, the cinema should not be a species of recorded theatre, and the actor has to relinquish any supremacy he rightly might believe is his for the taking in the theatre.

It is of course not so familiar a condition to the actor who is led to believe by his profession that the camera should persistently centre his contribution, especially since we have created off-screen systems to excessively promote the actor and surround him with agents and managers, a sympathetic production system and a Press and publicity organisation who appear to need his public relations power. We have developed a cinema where the identification of an actor’s emotional and psychological performance is considered to be the key to an audience’s response. This is limiting, reductive and undersells the visual potential of cinematic language.

If the tyranny of the actor is difficult to accept, then the fourth and last tyranny is perhaps even more of a blasphemy – for it is the tyranny of the camera. We have to get rid of the camera.

The camera is a recording device. It gives us an image of the world that is mimetic, it reproduces what we put in front of it. The camera is not a painter. It has entered the cinema equation too high up the Richter Scale – say at Richter Six, where it would have been better to have entered at Richter Zero – which of course is contradictory because there would have been nothing there – which of course is what my proposition is all about.

Two quotations. One from Picasso: “I do not paint what I see, but what I think”. The second from Eisenstein, certainly the greatest maker of cinema, a

PETER GREENAWAY is a film director and multimedia artist. He graduated from Walthamstow College of Art, London. His wide range of work includes painting, installations, live-image performances, TV documentaries, short series, experimental short films, and full-length feature films. His films include *The Falls* (1980), *Drowning in Numbers* (1988), *The Pillow Book* (1996) and *Nightwatching* (pending). *The Tulse Luper Suitcases* (2003-2006), his most recent project, includes film, TV, DVD, internet and print media. Born in Newport, resident in Amsterdam.

NOTE

This is a shortened text of a lecture on the future of cinema given in Utrecht in 2003, which sums up Greenaway’s attitude to the current state of cinema and was an introduction to the making of his series of films *The Tulse Luper Suitcases* (2003-2006), which hoped to demonstrate the necessity for change and indicate some ways in which such changes might be made as regards the tyrannies of the text, the frame, the actor and the camera in contemporary cinema.

figure you can compare with Beethoven or Michelangelo, and not be embarrassed by the comparison, and there are few cinema-makers you can elevate to such heights. On his way to Mexico, Eisenstein travelling through California, met Walt Disney, and suggested that Walt Disney was the only film-maker because he started at ground zero, a blank screen.

The connection between the two quotations is suggestive. There is a necessity in a curious way to bypass the lazy, mimetic, passive recording eye – human or mechanical – and jump straight to the brain, the imagination, the seat of creation. And it is suggested that we have now the tools, and we can easily imagine the tools we shall have tomorrow, to make this happen. We should not want a cinema of appropriation, of mimesis, or reproduction of the known world, not even a cinema of virtual reality, but a cinema of virtual unreality.

My response then to the current circumstances of a dying aesthetic-technology called cinema, jolted into the necessity of accepting the novelties of inter-activity and the revitalised possibilities of multi-media, is to shake out these tyrannies of the frame, text, the actor and the camera, and try to place product in the firing line of these polemics.

So-called cinema was invented in 1895. It took 29 years, with Eisenstein’s *Strike* in 1924, to make the first bench-mark masterpiece of this new aesthetic-technology of film. If a New Moving Image aesthetic-technology was baptised on September 31, 1983, then we still have a few year’s grace to invent its first bench-mark-masterpiece.



O tempo deve ter um fim

KENNETH ANGER

Pense nisso: há cem anos, o público que vai ao cinema tem sido enganado. Seja vendo uma multidão de trabalhadores deixando a fábrica Lumière em 1895, ou ondas quebrando contra rochas, ou um trem chegando a uma estação, a audiência tem sido enganada por uma ilusão de vida, quando tudo o que vê é uma série de fotografias projetadas, com um intervalo de escuridão entre cada uma. A vontade de acreditar e a persistência da visão nos deram o cinema.

Como cineasta, ao montar meus próprios filmes, eu sempre estive consciente e me deixei cativar pela sedução das imagens em miniatura, os quadros, fluindo como uma cascata, enquanto a iluminação, a cor e a ação mudavam. No visor de minha mesa de edição eu podia parar o tempo e isolar um quadro representando a essência do evento em movimento.

Assim nasceu a idéia dos ICONS, de Kenneth Anger. [Esses] quadros individuais [foram selecionados] de muitos filmes meus, que achei que poderiam se sustentar por si próprios como imagens cativantes e instigantes. Em alguns casos, ampliei o copião de filme para mostrar vários quadros e capturar a nebulosidade e o fluxo do próprio movimento. Em outros casos, tais como os *close-ups* de Anais Nin ou de Samson De Brier no filme INAUGURATION OF THE PLEASURE DOME, parei o quadro num sorriso que se esvaía, ou no brilho sardônico do olho. Ah, capturar, desacelerar e deter o tempo – a Ilusão do Mundo. Claro que ele vai escapar de novo – e é necessário que ele escape. A Marcha do Tempo é inexorável.

ELE ESTÁ SEMPRE LÁ
INCITANDO VOCÊ,
MAIS RÁPIDO, MAIS RÁPIDO.

VOCÊ O DETESTA. O AMALDIÇO.
O RESPEITA. O ADORA.
É O TEMPO.

E A ÚNICA MANEIRA
DE SE TORNAR UM MESTRE MÁGICO
É DERROTÁ-LO

O TEMPO DEVE TER UM FIM

O que é o Presente? Nada mais é que um ponto sobre a linha do Tempo, onde o infinito Futuro é separado do infinito Passado.

Metaforicamente: O QUADRO DE UM FILME.

Indo além, é no instante invisível, no átomo teórico do Tempo, trilhões de vezes mais breve do que os 24 quadros por segundo, onde o inexistente Futuro encontra o inexistente Passado. Podemos dizer que tal ponto – o super-super-super-super quadro de filme – exista?

Para o Presente existir é preciso que haja algum tipo de duração, por mais breve que seja. Ele tem de existir por algum momento mensurável de Tempo, um METAQUADRO, por menor que seja. Pois, se ele não existe por um só momento, por um abrir e fechar de um obturador molecular, não se pode dizer que ele exista. Além disso, esse momento, esse Quadro Cósmico, deve ter uma duração própria, por mais breve que seja.

Mas, se um momento tem duração, ele deve ter um Passado e um Futuro, como uma sequência de filme, um começo e um fim. Em nossa Ilha de Edição Cósmica, devemos então subdividir esse momento e eliminar seu Passado e seu Futuro, de modo que isole seu Presente – o congelamento máximo de um quadro –, se é que existe um Presente. Em nossa Ilha de Edição Cósmica, temos de dividi-lo em instantes, e temos de continuar dividindo até chegarmos a um instante tão breve que nenhuma parte fracional de um Passado ou Futuro nele permaneça.

Quando conseguirmos isso, teremos chegado ao verdadeiro átomo de Tempo – o QUADRO MÁXIMO –, mas teremos eliminado a *duração*.

Um verdadeiro átomo de Tempo não pode ter duração alguma. Não pode ter em si Passado ou Futuro, pois de outra forma não será um AGORA puro; estará contaminado pela Então-dade [*Then-ness*] e pela Ainda-dade [*Yet-ness*]. Um verdadeiro átomo de Tempo – uma célula do corpo do Deus Cronos – não pode ter nenhuma dimensão de Tempo. Portanto, não pode existir no Tempo, pois, sem duração, a existência é impossível.

Agora, o que aconteceu com o Presente? Nosso quadro único, isolado? Ele não

Inauguration of the Pleasure Dome (1954), de Kenneth Anger: alta potência de experimentação da imagem.
Inauguration of the Pleasure Dome (1954), by Kenneth Anger: high-powered image experimentation.
Kenneth Anger Icons
© Kenneth Anger.
cortesia/ courtesy Brian Butler



pode existir por mais de um instante indivisível, um átomo de Tempo, e esse átomo de Tempo não pode existir de forma alguma. Conseqüentemente, o Presente não pode existir de forma alguma, nem mesmo como um ponto teórico onde o Passado inexistente encontra o Futuro inexistente. O Presente é o tempo mais obviamente irreal e improvável de todos os três; ele certamente *não existiu* no Passado, ele certamente *não existirá* no Futuro; e a ele não é permitida duração alguma, por uma fração de um instante, AGORA.

Então está claro que o Presente não existe!

Se, como foi “provado” no desenrolar do rolo do Tempo, nem o Passado, nem o Presente ou o Futuro existem AGORA; e se é impossível provar que qualquer um deles *tenha existido* ou *existirá*, então não se pode provar que o próprio Tempo tenha *qualquer tipo de existência*.

PARE O PROJETOR.

CORTE A CORRENTE.

EXTINGA-SE A LÂMPADA DE PROJEÇÃO.

O MAGO PROCLAMA:

O TEMPO DEVE TER UM FIM.

KENNETH ANGER é cineasta. Iniciou a carreira de realizador de curtas-metragens experimentais no cinema underground norte-americano com *Escape Episode* (1944). Com *Fireworks* (1947), ganhou notoriedade, afirmando um estilo crítico e inconformista, de temática sobrenatural, erótica e homossexual. No livro *Hollywood Babylon* (1958), atacou o establishment narrando os escândalos dos ricos e famosos de Hollywood. Nasceu em Santa Mônica e vive em Los Angeles.



time must have a stop KENNETH ANGER

Think about it: for 100 years, the film-watching public has been fooled. Whether watching a crowd of workers leaving the Lumière factory in 1895, or waves crashing onto rocks, or a train arriving in a station, the audience has been taken in by the illusion of life, when all it is seeing is a series of projected still photographs, with an interval of darkness between each one. The willingness to believe – and the persistence of vision – have given us the Cinema.

108

As a filmmaker, cutting my own films, I was always aware and captivated by the seduction of the miniature images, the frames, flowing like a cascade as the lighting, the colour and the action changed. In the viewer on my cutting table I could stop time, and isolate one picture as the essence of the moving event.

Thus was born the idea of Kenneth Anger's *ICONS*. [These] individual frames [were selected] from several of my films that I thought could stand on their own as arresting and compelling image[s]. In some cases, I have enlarged the filmstrip to show several frames, to capture the blur and flow of actual movement. In other cases, such as the close-up of Anais Nin or of Samson De Brier from *INAUGURATION OF THE PLEASURE DOME*, I have stopped the frame on a fleeting smile, or the sardonic glint of the eye. Ah, to capture, to slow, to arrest time - the World's Illusion. Of course it will escape again - as escape it must. The March of Time is inexorable.

IT'S ALWAYS THERE
TAUNTING YOU
FASTER, FASTER.

YOU HATE IT. CURSE IT.
RESPECT IT. WORSHIP IT.
IT'S TIME.

AND THE ONLY WAY
TO BE A MASTER MAGICIAN
IS TO BEAT IT

TIME MUST HAVE A STOP

What *is* the Present? It is nothing more than a point upon the line of Time, where the infinite Future is separated from the infinite Past.

Metaphorically: A FRAME OF FILM.

Going still further, it is the invisible instant, the theoretical atom of Time, trillions of times more than 24-frames-per-second, where the non-existent Future meets the non-existent Past. Can such a point – the super-super-super-super film frame – be said to exist? For the Present to exist it must have some sort of duration, however short. It must exist for some measurable moment of Time, a *META-FRAME*, however small. For if it doesn't exist for a single moment, a

Eaux d'Artifice (1953), à esq., e *Fireworks* (1947), de Kenneth Anger. *Eaux d'Artifice* (1953), left, and *Fireworks* (1947), by Kenneth Anger. Kenneth Anger Icons © Kenneth Anger. Cortesia/courtesy Brian Butler.

molecular shutter-flash, it cannot be said to exist. Furthermore, this moment, this Cosmic Frame, must have some duration of its own, however small.

But if a moment has duration, it must have a Past and a Future, like a piece of film, a beginning and an end. In our Cosmic Cutting Room, we must sub-divide this moment, then, and eliminate its Past and its Future in order to isolate its Present – the ultimate freeze-frame – if it has any Present at all. In our Cosmic Cutting Room we must cut it up into instants, and *must keep on cutting it up* until we get an instant so small that it has no fractional part of a Past or Future remaining in it.

When we have accomplished this, we will have come to the true atom of Time – the *ULTIMATE FRAME* – but we will have eliminated *duration*.

A true atom of Time must have no duration whatever. It must have no Past or Future in it or it will not be a pure *NOW*; it will be contaminated with Then-ness and Yet-ness. A true atom of Time – one cell of the body of God Chronos – must have no Time-dimension at all. Therefore it cannot exist at all, in Time, for without duration existence is impossible.

KENNETH ANGER is a film director. He started his career making short underground films in the United States with *Escape Episode* (1944). His *Fireworks* (1947) was noted for asserting a critical, non-conformist style and pursuing supernatural, erotic and homosexual themes. His book *Hollywood Babylon* (1958) attacked the establishment and reported scandals among Hollywood's rich and famous. Born in Santa Monica, resident in Los Angeles.

Now what has become of the Present? Our isolated, single film frame? It cannot exist for more than one indivisible instant, one atom of Time, and this atom of Time cannot exist at all. Consequently, the Present cannot exist at all, even as a theoretical point where the non-existent Past meets the non-existent Future. The Present is the most obviously unreal and unprovable tense of all three; it surely *did not* exist in the Past, it surely *will not* exist in the Future; and it cannot be allowed any duration, for a fraction of an instant, *NOW*.

109

So it is clear that the Present does not exist!

If, as has been “proved”, on the unspooling reel of Time, neither the Past, the Present nor the Future exist *NOW*; and if it is impossible to prove that any one of them *did* exist or *will* exist, then it cannot be proved that Time itself has *any existence whatsoever*.

STOP THE PROJECTOR.
CUT THE CURRENT.
EXTINGUISH THE PROJECTION LAMP
THE MAGUS PROCLAIMS:

TIME MUST HAVE A STOP.



cinema de perambulação

ESTHER HAMBURGUER

Uma maravilhosa chuva assombra Heliadora, primeira cidade do poema visual *Acidente* (2005), dirigido por Cao Guimarães e Pablo Lobato. O nome da cidade rima com os efeitos luminosos da tempestade noturna que o filme capta e elabora. Uma fachada de beira de estrada funciona como uma tela clara dentro da tela escura. A frente branca da venda acolhe as luzes que emanam do movimento dos carros que passam, como a sombra azulada das árvores que se alonga com a ação dos faróis. O ruído amplificado de gotas d'água seleciona elementos micro na paisagem múltipla da tempestade. A escuridão ocasionalmente ganha cor e lampejos fugidios. Os planos são longos. A câmera parada parece se beneficiar de enquadramentos geométricos.

Quem assiste a *Acidente* não tem como perceber, mas o trabalho se estrutura a partir de um jogo cujas regras foram definidas antes de a filmagem começar: vinte cidades mineiras escolhidas pelos diretores com base na sonoridade de seus nomes, agrupadas em uma determinada ordem na composição de um poema que serve de guia para o filme – produzido para a TV Cultura como parte do programa de documentários.

O tema de cada episódio-cidade surge do acaso: a chegada da equipe às cidades, o encontro com certas pessoas e lugares de forma acidental. De alguma maneira, os nomes próprios dos lugares também funcionam como fonte de associação possível. Em Caldas, a tela se enche de líquidos, águas, banheiras, chão molhado, banhos.

A bela seqüência abre o filme anunciando uma qualidade fotográfica rara, marca de um trabalho que se aventura na fronteira da videoarte, do documentário – ou do filme de não-ficção –, da narrativa não-linear – ou da não-narrativa –, testando os limites das artes visuais. *Andarilho* (2006), longa-metragem de Cao Guimarães que abriu a mostra de cinema da 27ª Bienal de São Paulo, busca a tela grande da sala escura também no registro dessa zona de fronteira.

Os dois filmes são bem diferentes em escopo, proposição e magnitude do resultado final, mas ambos sugerem que a vocação documental do diretor mineiro se aproxima de algo como uma pintura sonora em movimento, feita para telas digitais e edições não-lineares. O trabalho de Cao Guimarães permite especular sobre as conexões possíveis entre convenções formais que se deslocam em suportes e aparatos convergentes, mas que mantêm uma heterogeneidade das manifestações artísticas possíveis.

Em *Andarilho*, o foco se desloca das cidades para as estradas, mais especificamente para pessoas que circulam a pé nas estradas. Segundo título da trilogia sobre a solidão, que se iniciou com *A alma do osso* (2004), sobre um ermitão que vive em uma caverna, apesar do singular no nome, *Andarilho* acompanha três homens. Com percursos e trajetórias diferentes, esses homens escolhidos para personagens vivem solitários, cada um em sua peregrinação pessoal, os três desprovidos de destino definido.



Andarilho (2006), de Cao Guimarães: a observação de três trajetórias sem destino persegue a estética do acaso desenvolvida em *Acidente* (2005). *Andarilho* (2006), by Cao Guimarães: observing three paths without destinations pursues the aesthetics of chance developed in *Acidente* (2005).

Os créditos finais eventualmente apresentam as personagens, com quem o diretor provavelmente conviveu intensamente durante a feitura do filme. Mas, como é comum no trabalho de Cao Guimarães, no espaço diegético do filme as personagens não possuem nome. Aqui não há legendas.

O filme abre com um discurso cosmológico sobre o movimento dos espíritos proferido pela personagem que mais aparece: o loiro barbudo de olhos claros. Ele filosofa sentado no mato. O discurso inicial é seguido de um longo tempo sem fala. Na sequência final, a mesma personagem retoma a especulação filosófica ao responder aos questionamentos da terceira personagem, negro itinerante, dono de um carrinho-caramujo em que carrega sua casa. O encontro é possível naquela vida de perambulação solitária. E gera uma conversação maluca.

Embora a fala inicie e conclua o filme, recurso que salienta o valor das palavras, ela não dá o tom da obra. O som, produzido com base em elaborações eletrônicas de ruídos do ambiente, mas também com música eletrônica, é dimensão característica da obra de Cao Guimarães, fruto de parceria recorrente com O Grivo, duo composto pelos músicos mineiros Marcos Moreira e Nelson Soares, cujo trabalho experimental está registrado em CDs e na trilha de diversos curtas. O Grivo cria ambientes sonoros na fronteira entre o acústico e o eletrônico, com ênfase no tratamento de elementos específicos.

Som e imagem se articulam organicamente na elaboração do material captado. Os resultados se apresentam como seqüências de fragmentos curtos, cada um deles expressão da elaboração sobre algum detalhe acidental. Os fragmentos fazem sentido em si mesmos. Há pouca ou nenhuma preocupação causal com a relação entre eles.

As estradas aparecem desprovidas de origem e destino, são quase tão importantes quanto esses curiosos habitantes de um road movie sem história. Caminhões e carros trafegam nos dois sentidos de vias secundárias, de uma só pista, com asfalto. Há também estradas de terra no meio do verde, essas sem veículos. À noite, o deslocamento dos faróis anima a paisagem desfocada; revela o traço da rodovia no relevo das montanhas.

À luz do dia, a estrada ensolarada é recoberta por uma camada de vapor que dissolve a nitidez das imagens, produzindo efeitos intrigantes. Um pesado caminhão de carga se

dissolve no campo do calor que evapora sobre o asfalto. O caminhão desaparece, engolido pelo foco ondulado de luz brilhante em direção à profundidade do quadro.

Como um pintor de modelos vivos, Cao parece criar sobre o material que seus mergulhos fotográficos no cotidiano das personagens sugere. Seus filmes não contam histórias de vida, não se preocupam com fatos. Suas personagens narram filosofias – sem referências a dramas pessoais. São trabalhos que se fazem de encontros fortuitos com pessoas-personagens e paisagens elaboradas no momento da filmagem – com equipe e aparato digital restrito – e reelaboradas na edição. Sem compromisso com contextos ou explicações e longe de alguma preocupação didática.

Em *Andarilho*, não importa que estradas são aquelas. Não importa que uma personagem seja gaúcha e esteja há 25 anos percorrendo a América Latina na mesma região, que a outra faça repetidamente o mesmo percurso ou que a terceira seja a mais articulada e ciente de sua condição – embora curiosamente apareça menos que as outras.

O filme tampouco indaga sobre as razões de cada uma delas para se dedicar à peregrinação. Não interessa se possuem filhos ou família em algum lugar específico. São personagens porque são solitárias. O filme especula sobre essa condição, permitindo que a especulação extrapole a condição específica de um ou outro andarilho. Especula sobre a condição abstrata da peregrinação.

Importa a composição de cada fragmento-sequência dos filmes. Os planos são longos. O tempo, dilatado. Versado nas artes da instalação, em que propõe jogos eventualmente registrados em filmes como *Rua de mão dupla* (2004) ou *Volta ao mundo em algumas páginas* (2002), o trabalho de Cao se inclina na direção documental. Seu olhar, voltado para a composição estética de cada quadro – embora o trabalho seja principalmente em vídeo –, destoa das preocupações que dominam o campo da não-ficção.

Na contramão dos filmes engajados ou de enfoques hiper-realistas e verbais, que dominam trabalhos sobre personagens correlatas, Cao compartilha com eles a escolha, especialmente em seus trabalhos fílmicos (interessante que a observação não vale para as instalações), de personagens marginais, social e geograficamente distantes. Em *Da janela do meu quarto*, os protagonistas são meninos mulatos que brincam/brigam na lama da chuva; em *A alma do osso*, o artista registra suas impressões sobre o cotidiano de um senhor ermitão, pobre, morador de uma caverna no interior de Minas. Em *Andarilho*, suas personagens – mendigos nômades solitários – lembram artistas como Bispo do Rosário. Só que vivem soltas a oferecer, por meio do filme – e, portanto, da elaboração do diretor –, lampejos de verdade. É como se seu corpo em

constante perambulação fosse, em si mesmo, a matéria-prima para a expressão artística de inquietações existenciais – sobre os espíritos, mas principalmente, fora do registro verbal, sobre o inesperado, aquilo que extrapola as regras, escapa aos projetos pressupostos. Por vezes as personagens de *Andarilho* balbuciam coisas incompreensíveis.

Cao Guimarães vem apurando seu domínio sobre a imagem em movimento. Seus trabalhos participam do circuito nacional e internacional de exposições, mas marcam presença também em festivais de documentários. Os formatos variam. O artista, que começou como fotógrafo, faz instalações, registros videográficos de ações e performances, curtas e longas com intenção de exibição nas telas grandes e salas escuras que ganham os espaços dos museus. Há na multiplicidade desses trabalhos uma qualidade de composição fotográfica deslumbrante, que se expressa na elaboração de detalhes corriqueiros da vida cotidiana de pessoas e locais pouco visíveis na mídia convencional.

O movimento em direção ao documentário vem em busca da elaboração artística do acidente, do imprevisto, do inusitado, daquilo que escapa às regras dos gêneros narrativos. Esse foco no inexplicável como elemento produtivo que tece a sociabilidade cotidiana, esbarra nos grandes acidentes, matéria-prima por excelência do espetáculo visual. Mas o movimento se dá justamente na direção de forjar abordagens que fujam das fórmulas convencionais. Longe dos grandes eventos ou das personagens célebres, interessa a digressão sobre detalhes em geral invisíveis ou enredados em uma série de outros elementos.

No Brasil, a produção recente de documentários dialoga com o “sociológico”, termo cunhado por Jean-Claude Bernardet em *Cineastas e imagens do povo*, recentemente reeditado. A desconstrução do estilo de filme de tese, no qual o cineasta define um partido *a priori*, reduzindo depoimentos e imagens a evidências exemplares do que quer demonstrar, levou ao que alguns denominam “documentário antropológico” (ver Sílvio Da-Rin, *Espelho partido*², ou Francisco Elinaldo Teixeira, *Documentário no Brasil*³), em que se busca expressar os pontos de vista dos sujeitos do filme. Eduardo Coutinho, cineasta participante de diversos filmes dos anos 1960, diretor de *Cabra marcado para morrer* (1984), desenvolveu em seu trabalho mais recente elementos que poderiam ser caracterizados como “cinema de interlocução”, para usar um termo caro a Homi Babha. Esse cinema, antiespetacular por princípio, se estrutura em torno da palavra, expõe o aparato de filmagem e o encontro entre o diretor-entrevistador e a personagem entrevistada. É um cinema que expressa relações que se estabelecem dependendo da situação de filmagem.

Outros diretores, como Jorge Furtado, trabalham na intersecção entre ficção e

1. Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

2. Da-Rin, Sílvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
3. Teixeira, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

A alma do osso (2004), de Cao Guimarães: uma peregrinação pessoal. *Alma do osso* (2004), by Cao Guimarães: personal pilgrimage.



documentário, abusando de estratégias caras ao documentário convencional, como o recurso a dados estatísticos, gráficos, montagem e outros elementos da narrativa científica para acentuar absurdos, como na ficção-documentário, hoje clássica, *Ilha das flores* (1989). Ou como o documentário-ficção *Essa não é sua vida* (1991), em que o cineasta discute estratégias de seleção e construção dramática de personagem.

Os filmes de Cao Guimarães compartilham o interesse pelo incidental em temáticas, locais e pessoas que se encontram fora do universo da mídia. As linhas de seu trabalho expressam, no entanto, tendências muito diferentes daquelas que surgem a partir do campo cinematográfico. Sua obra enriquece esse campo ao trazer proposições pouco verbais e uma atenção especial pela composição visual e pela sonoridade dos momentos corriqueiros. As perambulações de um inseto, em certo sentido andarilho como as personagens do filme, em primeiro plano, e o desfoque do resto. Até que o deslocamento do ar provocado pela passagem de um caminhão gigante engole o bichinho, que desaparece em uma pirueta.

Sem a pretensão de produzir teses analíticas (essa também já foi considerada vocação intrínseca ao documentário), explicativas e generalizantes sobre temas bem definidos no tempo e no espaço, Cao Guimarães privilegia sua interpretação sobre personagens e/ou cenas inusitadas que observa com sua câmera. A interpretação do artista-realizador se põe em primeiro plano. O material fílmico é manipulado de maneira que sugere abstrações poéticas ou filosóficas que podem se expressar em fragmentos curtos de trajetórias que não se completam. O aparato é mínimo e a manipulação, artesanal. Vale especular sobre as múltiplas possibilidades de exibição não-linear desses trabalhos.

Cao Guimarães perambula com sua câmera por paisagens geográficas e filosóficas que prescindem de situação definida no tempo e no espaço. Sua perambulação diverge da deriva das personagens que inauguram o cinema moderno de ficção e não-ficção. Aquelas perambulam em lugares específicos que integram o drama de cada narrativa. O trabalho abre múltiplas linhas de pensamento e realização na intersecção das diversas formas de realização e exibição audiovisual.

ESTHER HAMBURGUER é crítica e ensaísta. Ph.D. em antropologia pela Universidade de Chicago, é professora e atualmente chefe do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP. Foi professora visitante da Universidade de Michigan e pesquisadora do Cebrap. É autora do livro *O Brasil antenado: a sociedade da novela* (2005) e de inúmeros artigos publicados em jornais e revistas. Nasceu e reside em São Paulo.

drifter cinema ESTHER HAMBURGUER

A wonderful downpour startles Heliadora, the first town seen in the visual poem *Acidente* [Accident] (2005), directed by Cao Guimarães and Pablo Lobato. The name of the city rhymes with the luminous night-time storm effects that the film captures and re-elaborates. A roadside facade functions as a lighted screen within a dark screen. A white storefront catches light from passing cars, like the bluish shadow of trees elongated by moving headlights. Amplified raindrop sounds pick out microelements in the multiple landscape of the storm. Darkness occasionally takes on colours and fugitive flashes of light. Long shots from a still camera seem to be enhanced by the geometric frames thus composed.

Although one may not realize this on watching *Acidente*, the work was structured on the basis of a game whose rules were set before filming began. The directors chose the names of twenty towns, all in the state of Minas Gerais, by their sounds, and then ordered them in a certain way to compose the poem that underlies this film, which was made for a TV Cultura documentary project.

Themes for each episode-town emerged by chance as the crew arrived and quite accidentally came across certain people and places. Somehow, place names also function as sources of possible associations. In a town called Caldas, the screen fills with liquids, waters, bathtubs, wet ground, and baths.

The beautiful opening sequence augurs rare photographic quality, the hallmark of work that ventures on the boundary of videoart, documentary or nonfiction, and non-linear narrative or non-narrative, testing the limits of the visual arts. This aim of registering a boundary

zone called for a large screen and dark theatre in which to show Guimarães' *Andarilho* [Drifter] (2006), which opened the film programme at the 27th São Paulo Biennial.

Although the two films are very different in their scope and proposal, and in the magnitude of their final outcomes, both suggest that the director's documentary vocation approaches acoustic painting in motion, despite their being made for digital screens and non-linear editing. Guimarães' work prompts us to speculate on possible connections between formal conventions moving on converging supports and apparatuses, while maintaining heterogeneity in terms of possible artistic manifestations.

The focus of *Andarilho* shifts from towns to roads, more specifically to people walking along roads. As the second film in the trilogy on solitude that began with *A alma do osso* [The Soul of the Bone] (2004), about a hermit living in a cave, *Andarilho* follows the lives of three men (despite its singular title). They live solitary lives, each with his own distinct past and trajectory, each wandering in his own personal way, none of the three with a definite destination or purpose.

The final credits introduce the characters, with whom the director probably shared experiences intensively while making the film. However, as is often the case in Guimarães' work, characters have no names in the diegetic sphere of the film and there are no captions.

The film begins with cosmological discourse on the movement of spirits proffered by the character that appears most frequently: a fair-haired, blue-eyed man with a beard, philosophizing while seated in the bush.

His initial speech is followed by a long silence. In the final sequence, the same character again takes to philosophical speculation in responding to questions posed by the third character, an itinerant black man, who has a cart-clamshell in which he carries all his effects. In this life of lonely drifting, an encounter of this kind may well occur and prompt bizarre conversation.

Although the film begins and ends with speech, a ploy bringing out the value of words, it is not speech that sets the tone of the work. Sound produced electronically from noises in the environment, together with electronic music, is a characteristic dimension of Guimarães' work as the fruit of his recurring partnership with O Grivo, the two-man band of Marcos Moreira and Nelson Soares from Minas Gerais, who have recorded experimental work on CDs and soundtracks for several short films. O Grivo creates environments on the borders between the acoustic and electronic, with emphasis on the treatment of specific elements.

Sound and image are organically interwoven when working with the material captured. Results emerge as sequences of short fragments, each expressing elaboration on some accidental detail. Fragments make sense in themselves. There is little or no concern for causal relations between them.

Roads with no apparent origin or destination are almost as important as the strange inhabitants of this narrative-less road movie. Trucks and cars drive by in both directions along single-lane asphalted secondary roads. There are dirt roads in the middle of the greenery too, but no vehicles are seen on them. At night, the play of headlights enlivens the blurred landscape, revealing the route followed by the road on the relief of the mountains.

At daylight, the sun-lit road is again covered by a layer of haze that dissolves clear images and produces intriguing effects. A heavy truck is dissolved in heat-shimmer over the blacktop and vanishes into the undulating focus of brilliant light at the back of the frame.

Like a painter of live models, Guimarães seems to be creating from material suggested by his photographic plunges into the everyday lives of characters. His films do not tell stories of their lives, or concern themselves with facts. Characters narrate philosophies without referring to personal dramas. Works consist of chance encounters with person-characters and landscapes elaborated in the course of filming, with minimal crew and digital apparatus, and re-elaborated when editing. There is no commitment to contexts or explanations, and *Andarilho* is far from having any educative aim.

It does not matter where the roads are, or that one character is a gaucho [from Rio Grande do Sul] who has been roaming the same region of Latin America for 25 years, or that the other takes the same course repeatedly, or that the third is the most articulate and aware of his condition – although surprisingly he appears less than the others.

Nor does the film examine their reasons for being drifters. Whether they have children or family in some specific place is of no interest. They are characters because they are alone. *Andarilho* speculates on this situation in a way that goes beyond the specific condition of any particular tramp to look at the abstract condition of drifting.

What does matter here is the composition of each fragment-sequence of the films, long shots and dilated time scale. Versed in the art of the installation, in which he proposes games occasionally recorded in films such



as *Rua de mão dupla* [Two-way Street] (2004) or *Volta ao mundo em algumas páginas* [Around the World in a Few Pages] (2002), Guimarães' work leans toward documentary. His eye for the aesthetic composition of each frame (although his work is mainly video) jars with the concerns that predominate in the field of nonfiction.

Although Guimarães opposes the stance of committed cinema, or the hyperrealist verbal focus predominating in works on characters of this kind, he does share their penchant for socially and geographically marginalized and distant characters, especially in his filmic works (interestingly this is not the case for his installations). In *Da janela do meu quarto* [From the Window of my Room] (2004), the leading characters are mulatto children playing and fighting in the mud and the rain; *A alma do osso* records his impressions of the everyday life of a poor hermit living in a cave in the backlands of Minas Gerais. His lonely tramp characters in *Andarilho* recall artists such as Bispo do Rosário. Except that they freely offer flashes of reality through the film – and thus through the director's procedure. The constantly drifting body seems to be in itself raw material for the artistic expression of existential concerns, some relating to spirits, but mainly beyond verbal register and relating to the unexpected, or to that which goes beyond rules and eschews preconceived projects. The characters in *Andarilho* occasionally mutter incomprehensibly.

Guimarães has honed his mastery of the moving image. His works are shown at local and international exhibitions, but at documentary festivals too. His formats have varied. After his initial photographic work, he turned to installations as videographic records of actions and performances, both short and full-length

films, made to be shown on large screens and in dark rooms in museums. In the multiplicity of these works, there is a quality of dazzling photographic composition expressed in elaborate details derived from the everyday lives of people and places that lack visibility in conventional media.

The shift towards documentary work pursues artistic elaboration of the accidental, the unexpected, the unusual, that which goes beyond the rules of narrative genres. This focus on the inexplicable as a productive element weaving the fabric of sociability in everyday life collides with great accidents, the raw material par-excellence of visual spectacle. But the movement is precisely toward forging approaches that are quite unlike conventional formulas. Far from an interest in great events or famous characters, the focus is digressing over details that are usually invisible or entangled in a series of other elements.

Recent documentary production in Brazil dialogues with a "sociological" stance, to use the term coined by Jean-Claude Bernardet in his recently reissued *Cineastas e imagens do povo*.¹ On deconstructing the style of the "film-with-a-message", in which the director takes sides *a priori*, and limits speech and images to evidence exemplifying the thesis he wishes to prove, the outcome is what has been called "anthropological documentary" (see Sílvio Da-Rin, *Espelho partido*,² or Francisco Elinaldo Teixeira, *Documentário no Brasil*³), in which the aim is to express the point of view of the subject of the film. The more recent work of Eduardo Coutinho, who was involved in several films in the 1960s, and directed *Cabra marcado para morrer* [Twenty Years Later] (1984), develops elements that could be characterized as "dialogue cinema", to use a term dear to

Homi Babha. This cinema is anti-spectacle on principle, and is structured around words, revealing the filming apparatus and the circumstances of director-interviewee encounters; it expresses relationships established during the context of filming.

Other directors, such as Jorge Furtado, work at the intersection between fiction and documentary, using or misusing strategies dear to conventional documentary, such as statistical data, graphs, montage and other elements of scientific narrative to accentuate absurdities, as in the now classic fiction-documentary *Ilha das flores* [Isle of Flowers] (1989), or the documentary-fiction *Essa não é sua vida* [This is Not Your Life] (1991), in which Furtado discusses strategies used in the selection and dramatic construction of the character.

Guimarães' films involve interest in incidental aspects of themes, places and people outside the range of the media universe. However, his lines of research express trends quite unlike those emerging from the cinematographic field. His work enriches this field by raising non-verbal or less-verbal proposals and paying special attention to the visual composition and acoustics of routine events. A flitting insect – in a sense, drifting like the characters in the film – is foregrounded while the

rest is out of focus, until a huge truck passes and blasts the insect away in a pirouetting movement.

Rather than produce explanatory and generalizable analytic theories (something that has also been seen as an intrinsic vocation of documentary work) relating to clearly delimited temporal or spatial themes, Guimarães prioritizes his interpretation of the unusual characters and/or scenes caught by his camera. The artist-producer's interpretation comes to the fore. Filmic material is manipulated to suggest poetic or philosophical abstractions that may be expressed in short fragments of uncompleted trajectories. His apparatus is minimal and manipulation is artisanal. One might well speculate on the multiple possibilities for non-linear exhibition of these works.

Guimarães and his camera roam geographical and philosophical landscapes that have no call for temporally or spatially demarcated situations. His drifting is not to be compared with that of characters inaugurating modern fiction and nonfiction cinema, invoking specific places as part of the drama of each narrative. His work opens up multiple lines of analysis and realization at the intersection of different means of audiovisual realization and exhibition.

ESTHER HAMBURGUER is a critic and essayist. She holds a PhD in Anthropology from the University of Chicago, and is professor and currently head of the Cinema, Radio and Television Department at ECA/USP. She was formerly visiting professor at the University of Michigan and researcher with Cebap. She has written numerous articles in newspapers and magazines, and the book *O Brasil antenado: a sociedade da novela* (2005). Born and resident in São Paulo.

NOTES

1. Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
2. Da-Rin, Sílvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
3. Teixeira, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

limite. sinfonía del sentimiento

JORGE LA FERLA

“A mensagem de cinema, da América do Sul, daqui a vinte anos, tenho certeza, será tão nova, tão cheia de poesia e de cinema estrutural, como a que assisti hoje. Eu jamais segui um fio tão próximo ao genial como o dessa narração de câmera sul-americana (...)”¹ SERGEI EISENSTEIN

“*Limite* é a substituição de uma verdade objetiva por uma vivência interior; uma vivência formalizada, socialmente mentirosa; e sua moral, assim como o tema, é um *limite*. Certamente, caso prosseguisse, o Mário Peixoto seria um Bergman do estilo que Torre Nilsson é na Argentina. (...) Inclusive quanto a sua condição de artista, esta é uma visão não-autêntica do mundo: no caso do Mário Peixoto, visão assimilada de romancistas e poetas ingleses e alemães, pela sensibilidade da adolescência; em Torre Nilsson, visão assimilada de Kafka e Samuel Beckett, através do Jorge Luis Borges.”² GLAUBER ROCHA

Nas prateleiras das bibliotecas universitárias, nas vitrines dos museus e nas estantes das livrarias do Brasil, verificamos que, tanto no campo de teses defendidas como no de livros publicados, há um crescente interesse e uma proliferação de trabalhos dedicados ao longa de Mário Peixoto. Lembremos que o filme do cineasta brasileiro é fundador na história do audiovisual, no Brasil e no cinema mundial, e que ficou perdido durante um longo período. Não faz muito tempo que existe uma versão reconstituída³. O fenômeno *Limite* não se deve unicamente ao seu valor histórico, pois ele está no começo da história do cinema brasileiro, mas talvez a uma tardia e culposa descoberta da importância dessa obra no que diz respeito a sua postura de criação audiovisual e a sua proposta de encenação cinematográfica. Mário Peixoto marcou um caminho que teve seus herdeiros no melhor do Cinema Novo e depois nas artes eletrônicas e nas novas mídias, no Brasil. Inclusive muitos escreveram, ou se referiram ao filme, sem tê-lo visto na

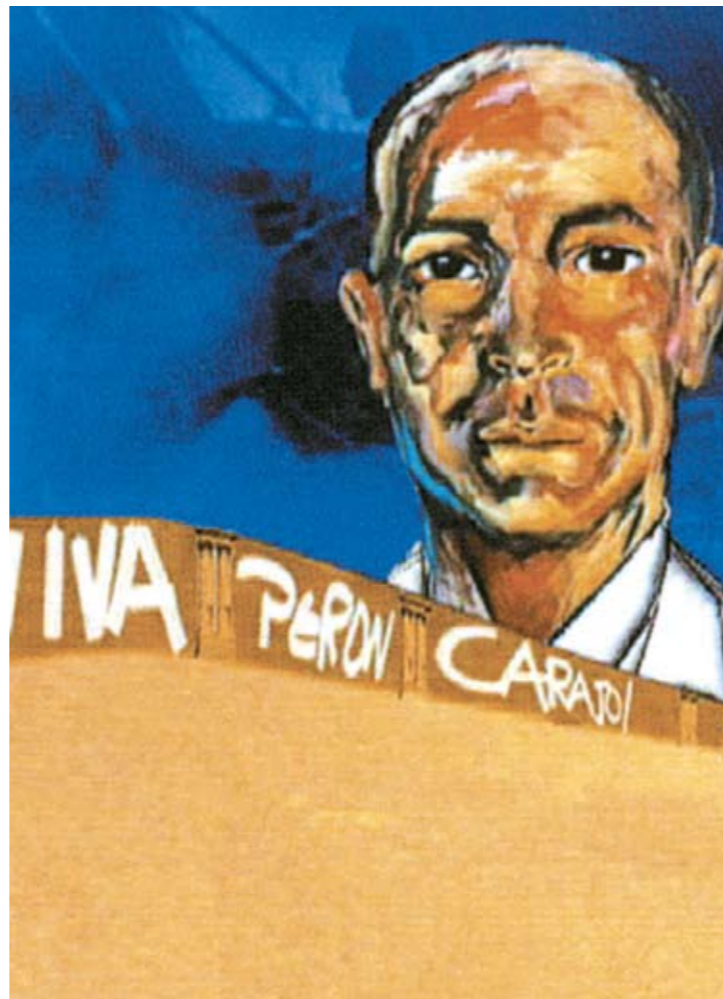
1. Eisenstein, Sergei. *The Tatler Magazine*. Londres, out. 1931. Na verdade, o texto é um apócrifo atribuído a Eisenstein e escrito pelo próprio Mário Peixoto, mais tarde publicado como “Um filme da América do Sul”. Peixoto, Mario. *Revista Arquitetura* n. 30, ago. 1965. Reproduzido em Pereira de Mello, Saulo (Ed.). *Mário Peixoto*. Escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: Aeroplano/Arquivo Mário Peixoto, 2000. 2. Rocha, Glauber. *Revisión Crítica del Cine Brasileño*. La Habana: Icaic, 1965. 3. *Limite*, versão reconstituída de 1979, Funarte-CTAV, Ministério da Cultura, com a colaboração da FilMOTECA da Universidade Autónoma do México (Unam) e o apoio da Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela; do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (Icaic); da FilMOTECA de Lima, Peru; e do Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Buenos Aires, Argentina. Essa versão em si mesma pode ser discutida pelos fãs da pureza de todos os valores cromáticos, do contraste e da estrutura do material de Peixoto. Apesar de todos os “problemas” que podem advir, especialmente rupturas na emulsão e no positivo, considero-a uma nova versão do filme, ou, em todo caso, uma lógica consequência do destino de todo negativo e positivo, a sua degradação paulatina, o seu desaparecimento e, no melhor dos casos, a sua reconstituição eletrônica ou digital. Ver como referência notável sobre esse tema Usai, Paolo Cerchi. *La Muerte del Cine: Historia y Memoria Cultural en el Medievo Digital*. Barcelona: FilMOTECA de Andalucía/Ed. Laertes, 2005. Em 2007, *Limite* ganhou nova restauração em parceria da Videofilmes, de Walter Salles, com o World Cinema Fund, de Martin Scorsese.

época. Outros nunca tiveram esse privilégio, entre os quais estão Sergei Eisenstein⁴, Glauber Rocha⁵ e Georges Sadoul⁶. Poderíamos nos perguntar por que a obra-prima de Peixoto se mantém vigente como objeto referencial de estudo e admiração, em um campo que excede o cinema brasileiro, pois possui uma dimensão internacional. E o mais importante é o relevo desse filme no panorama um tanto uniforme, carente de grandes obras de arte, do cinema latino-americano do terceiro milênio.

“Começamos a indagar estabelecendo uma série de correlações entre a destruição das imagens em movimento e os fatores físicos ou químicos determinados pela estrutura dos suportes fílmicos. Posto que a preservação e a deterioração das imagens se devem às condições em que são produzidas e exibidas, seria necessário se esforçar para valorizar o modo em que essas condições afetam a natureza estética e pragmática da experiência de visualização.”⁷

“Eu lhe adverti que, caso houvesse demora, os negativos poderiam se perder totalmente. Saulo me respondeu, com toda gravidade: ‘É melhor eles se perdem; um contratipo com gamas de luz diferentes dos originais não seria *Limite*: é um filme puramente sensorial, sua percepção é fundada no ritmo e luz!’”⁸

Nossa idéia é pensar a obra de Mário Peixoto considerando o presente crepuscular desta primeira década do terceiro milênio, período de crise terminal do suporte fotoquímico, acompanhado por um escasso e pouco interessante cinema de autor, que não oferece propostas notáveis em seus recursos expressivos, em sua poética e em sua encenação, salvo raras exceções. Este escrito também pretende estabelecer uma comparação com uma obra contemporânea, em suporte eletrônico e digital, do mais importante diretor de cinema saído da Argentina, Leonardo Favio, que, no fim da carreira, decidiu experimentar outros suportes e linguagens com sua obra *Perón, Sinfonía del Sentimiento* (1995-1998). As décadas que separam ambas as obras as relacionam solidamente devido à sua proposta



Perón, Sinfonía del Sentimiento (1995-2007), de Leonardo Favio: híbrido de cinema, vídeo e arte digital.
Perón, Sinfonía del Sentimiento (1995-2007), by Leonardo Favio: hybrid of cinema, video and digital art.

vanguardista, por terem sido durante muito tempo obras malditas que propunham trabalhos de experimentação audiovisual a qualquer preço. Aos 21 anos, em 1931, Peixoto terminava *Limite*; com 60 anos completos, Favio entrava tardiamente, em fins do século 20, no terreno experimental com o vídeo e o digital. Além das datas, dos locais, das distâncias espaciais e temporais, ambos os diretores e obras estabelecem múltiplos contatos entre si pela transcendência de suas propostas e por condensarem limites na história do cinema e das artes eletrônicas e digitais na América do Sul.

Existem outras circunstâncias muito significativas se considerarmos também o âmbito em que surge o *Caderno Videobrasil*. A Associação Videobrasil sempre colocou em relevo um tema crucial como o conceito de criação audiovisual, ao longo de toda sua existência nestas últimas décadas – no começo dedicada exclusivamente ao vídeo brasileiro, depois às artes eletrônicas do Hemisfério Sul, sendo atualmente o observatório internacional mais dedicado à criação audiovisual. A Associação está trabalhando ainda na formação de bases de dados e gerando investigações, publicações e a conservação de um acervo audiovisual, o mais completo em nível mundial. Por exemplo, possui o maior arquivo de videoarte argentina. Tarefas-chave sob o atual efeito do aparato digital em todos os processos produtivos audiovisuais e interfaces culturais, em uma região submersa no complexo e conflitante marco da política e da economia da América Latina. As prioridades dos nossos atuais governos populistas de plantão não são as artes, nem a cultura, nem os valores republicanos de garantir o bem-estar da população. É por isso que ambas as obras nos servem para fazer um balanço e pensar em noções tão importantes como a produção audiovisual experimental, a obra fílmica, a obra-prima, o trabalho autoral e a experimentação das imagens em seus diversos dispositivos. A força das obras de Peixoto e Favio também propicia uma reflexão sobre a situação das artes e dos meios audiovisuais em momentos de crise inescusáveis.

4. Como foi referido, o escrito atribuído a Eisenstein foi uma idéia de Peixoto, talvez seguindo o mesmo caminho de Pierre Ménard quando escreve *O engenheiro fidalgo dom Quixote de la Mancha*. 5. “O resto, para mim, permanece impenetrável. O fato é que, lendo e ouvindo tudo sobre o filme, eu nunca assisti *Limite* nem sei se isto será possível algum dia. Diz-se que há uma cópia no Museu de Arte Moderna de Nova York.” Rocha, Glauber. *Revisión Crítica del Cine Brasileño*, op. cit. 6. “(...) e *Limite* (1930) onde Mário Peixoto manifesta já aos 18 anos um notável temperamento, o filme, admirado por Eisenstein e Pudovkin, havia sido fotografado por Edgar Brazil, e interpretado de maneira destacável por Carmen Santos.” Sadoul, Georges. *Histoire du Cinéma Mondial*. Paris: Flammarion, 1949. “Georges Sadoul esteve no Brasil em 1960 (...) ele foi ao Rio para pagar uma espécie de promessa: assistir *Limite*. Houve grande alvoroço no templo: Sadoul após esperar, não viu sequer um fotograma.” Rocha, Glauber. *Revisión Crítica del Cine Brasileño*, op. cit.

7. Usai, Paolo Cerchi. *La Muerte del Cine: Historia y Memoria Cultural en el Medioevo Digital*, op. cit. 8. Rocha, Glauber. *Revisión Crítica del Cine Brasileño*, op. cit.

É importante voltar ao início da história do cinema no continente para pensar as maneiras de colocar em prática os sistemas de produção e consumo e os modelos de relato, surgidos depois das vicissitudes e experiências dos primeiros decênios de sua existência. Algo que varia segundo os diferentes países e regiões⁹. Em cada país, o cinema foi importado da Europa ou dos Estados Unidos, se impôs rapidamente e foi procurando de maneira desigual seus próprios sistemas de produção, locais de exibição e as diversas propostas de linguagens para o entretenimento. Um século depois, segue sendo uma atividade sem continuidade, com sérios problemas estruturais e difícil de sistematizar. Inúmeras experiências com o meio foram realizadas fora de qualquer parâmetro produtivo ou narrativo estabelecido, mesmo existindo poucos relatórios sérios sobre o tema¹⁰. *Limite* e *Perón*, *Sinfonía del Sentimiento* são duas experiências atípicas e extremistas. Talvez seja nessa lista histórica do século 20 que deveríamos confeccionar uma longa série antológica de primeiras obras de realizadores, nas quais já se estabelecem poéticas sólidas e originais, como no caso de *Barravento*¹¹, *Crónica de un Niño Solo*¹², *Tres Tristes Tigres*¹³, *Bolívar*, *Sinfonía Tropikal*¹⁴, *La Ciénaga*¹⁵, *Japón*¹⁶ e *Hamaca Paraguaya*¹⁷. O aparecimento de *Limite* marcou de maneira pioneira as pautas de um relato não-linear que rompia com os modelos clássicos do chamado cinema primitivo latino-americano. É um marco na história da linguagem fílmica experimental, ao desmontar um sistema de representação institucional que estava vigente havia quinze anos, pela irrupção de Griffith e o impacto de *O nascimento de uma nação*. *Limite* já marcava uma trilha que se separava do cinema clássico e uniforme que vinha acontecendo na América do Sul na década de 20. E assim começava uma história, ainda não escrita, como a do cinema experimental na América Latina, mas que no Brasil já possui várias pesquisas publicadas¹⁸. Peixoto se destaca por essa busca fundamental, expressiva e narrativa ao extremo, confrontada com o uniforme cinema tradicional latino-americano¹⁹.

9. *Revisão crítica do cinema brasileiro* já é um clássico de referência. Outro material interessante é *Los Orígenes del Cine en México* (1896-1900), assim como o recente aparecimento de *La Pantalla Rota*, que abrange uma área carente de estudos sérios como é a América Central. 10. González, Rita; Lerner, Jesse. *Cine Experimental*. 60 Años de Medios de Vanguardia en México. Santa Monica: Smart Art Press, 1998. 11. *Barravento*, Glauber Rocha, Brasil, 1962.

12. *Crónica de un Niño Solo*, Leonardo Favio, Argentina, 1965. 13. *Tres Tristes Tigres*, Raúl Ruiz, Chile, 1968. 14. *Bolívar*, *Sinfonía Tropikal*, Diego Rísquez, Venezuela, 1979. 15. *La Ciénaga*, Lucrecia Martel, Argentina, 2001. 16. *Japón*, Carlos Reygadas, México, 2002. 17. *Hamaca Paraguaya*, Paz Encina, Paraguai, 2006. 18. Borges, Luiz Carlos R. *O cinema à margem, 1960-1980*. Campinas: Papirus, 1983; Canongia, Ligia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. 19. Pereira de Melo, Saulo. *Rever Limite. Estudos sobre Limite de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Laboratório de Investigação Audiovisual, Universidade Federal Fluminense, 1998 [CD-ROM]; Pereira de Mello, Saulo (Ed.). *Introdução. Mário Peixoto*. Escritos sobre cinema, op. cit.

Na história posterior, Glauber Rocha e Eder Santos são antecedentes importantes de rumos divergentes da história do audiovisual tradicional no Brasil e na América Latina. É interessante a posição contraditória de Rocha em seus escritos, ainda mais sem ter visto o filme. Mas, sem dúvida, existe uma relação muito estreita entre a estética e a ética de *Limite* e as de *Pátio*²⁰, primeiro curta que Glauber realiza, aos... 20 anos. A encenação que não segue os parâmetros tradicionais do teatro filmado é a chave para entender a poética de Peixoto, de transcendência absoluta, como depois seria o caso de Rocha, assim como viria mais tarde o mais saliente do vídeo experimental brasileiro. São casos notáveis de criatividade de um relevo superlativo diante da uniformização que atualmente predomina em quase todo o cinema produzido e consumido no Brasil e na América Latina.

Com um mercado excessivamente pequeno e frente à imensidão de *Limite*, a carreira de Mário Peixoto se limitou estranhamente a apenas esse filme. Sem ter constituído em toda sua história as bases de uma indústria sólida, sem parâmetros de produção e exibição conformes à necessidade de sustentar essas atividades, é possível dizer que a situação do cinema dos nossos países é a mesma, ou pior, a quase setenta anos da experiência de *Limite*. Até o fechamento da Embrafilme e o esvaziamento do Instituto Nacional de Cinematografia y Artes Audiovisuales (Incaa), respectivamente durante as eras collorida e menemista, essas eram as poucas instâncias para se poder realizar um filme. Hoje o Incaa retomou seu papel de principal impulsionador da atividade cinematográfica na Argentina, embora isso nunca tenha significado o apoio a um cinema de alto nível artístico e experimental. O aparecimento de experiências alternativas como *Limite* e *Perón*, *Sinfonía del Sentimiento* é uma raridade absoluta, que marca uma longa história de disparates e impossibilidades de produzir um cinema artístico durante o século 20 no audiovisual de ambos os países. O acontecimento histórico e a durabilidade de *Limite* e *Perón*, *Sinfonía del Sentimiento* são comparáveis à atualidade da criação artística

20. *Pátio*, Glauber Rocha, Brasil, 1959.

audiovisual dos nossos países e aos atuais governos populistas no poder, pouco ativos na promoção das artes audiovisuais que enfrentam o discurso uniforme dos meios do espetáculo. As obras de Peixoto e Favio são comparáveis entre si por se localizarem em um discurso profundo e por estarem “entre imagens”, parafraseando o conceito de Raymond Bellour²¹, em sua visão sobre os processos criativos surgidos das relações de uso e de forma de certas obras e suportes audiovisuais que são submetidos à erosão de essências materiais de seus dispositivos. *Limite* e *Perón, Sinfonía del Sentimiento* marcam precisamente esse limite gerado a partir do início e do fim do cinema, como materialidade e criatividade, em uma brecha de setenta anos. Duas obras de envergadura transcendental; duas intensas propostas que podem estabelecer fortes identificações entre si²². Sofisticados relatos de arte audiovisual, que inauguram e fecham a história do suporte fotoquímico e o suporte eletrônico na América Latina.

Com sua proposta inovadora, *Limite* assinalava pioneiramente uma opção diversa, frente aos rapidamente estabelecidos clichês do incansavelmente denominado novo cinema latino-americano, hoje liderado pelo Nuevo Cine Argentino (NCA), um eufemismo que de tão repetido reforça sua inexistência²³.

“A primeira vez que vi *Limite*, de Mário Peixoto, ainda não tinha lido nada a respeito do filme. Três aspectos básicos me surpreenderam no filme: a beleza da fotografia, a noção de tempo, trabalhada em duas dimensões: o cronológico e o psicológico e a narrativa, conduzida por essas duas dimensões do tempo.”²⁴

Limite deslumbra e cresce no tempo por suas opções de encenação, por suas decisões virtuosas, por sua manipulação e combinação de admiráveis recursos de composição de quadro, pela construção dos planos, pela não-linearidade entre as cenas, pela eliminação dos diálogos, por sua estrutura e montagem, pela utilização da música. A construção do espaço fílmico é um dos mais vitais eixos do trabalho no filme de Peixoto, os quais são trabalhados com uma concepção radical

do vazio e um jogo entre a contemplação e a ação. As performances dos atores em situações minimalistas não são significativas do ponto de vista da ação dinâmica do cinema tradicional. As personagens masculinas e femininas são trabalhadas desde vários pontos de vista, quase estáticos, nos quais se ressalta a contemplação dos corpos. O eixo da seqüência do bote à deriva é um quadro onde sempre se confunde o fora de campo com o desenquadramento, em construções geométricas complexas que se deslindam e transfiguram as locações. Os planos são quase sempre curtos, nos quais as personagens são fragmentadas por diversos ângulos e movimentos de câmera sistemáticos ao longo de todo o filme, em motivos recorrentes. O filme todo é trabalhado em proporções de escala que representam modelos geométricos²⁵. Os planos/contraplanos na cena do cemitério são a culminação de diversas seqüências que giram em torno da referência do bote e das causas do drama, que nunca são mostradas. Essas composições de planos vão constituindo um intrincado relato dos estranhos percursos das personagens, com base em sofisticados pontos de vista e junto de complexos movimentos de câmera. Todos vão conformando a montagem de uma visão plástica na qual há apenas ações.

A ausência de sons referenciais e o uso da música vão constituindo um melodrama, trabalhando o dramático como sugestão e evitando a obviedade à qual costuma acudir a narrativa melodramática. De fato, dependendo das cenas, as personagens não mexem os lábios e, quando o fazem no cemitério, são apenas acompanhadas de alguns intertítulos sem som referencial. Os poucos diálogos do filme não são audíveis, pois não há som dublado em correspondência com o movimento dos lábios dos atores, como se costuma fazer materialmente no cinema. Os atores não falam dinamicamente frente à câmera, reforçando assim o estranhamento das situações e reconstituindo elípticamente o melodrama. Trata-se de uma construção diegética diversa e não-tradicional, diante da obviedade com a qual o cinema já estava afiançando a sua linguagem institucional narrativa.

21. Bellour, Raymond. *Entre-imagens*. Foto. Cinema. Vídeo. Campinas: Papyrus, 1997. 22. Canclini, Néstor García. *Latinoamericanos Buscando un Lugar en Este Siglo*. Buenos Aires: Paidós, 2002. 23. La Ferla, Jorge. *Cine Argentino. Un Estado de Situación*. Russo, Eduardo (Ed.). *Hacer Cine en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2007. 24. Clemente de Souza, Tania. Uma abordagem discursiva de *Limite*. *Estudos sobre Limite de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Laboratório de Investigação Audiovisual, Universidade Federal Fluminense, 1998. [CD-ROM]

25. “A composição fotográfica rigorosa assegura uma relação formal entre os planos, que perduram ao longo de todo o filme, mantendo as mesmas linhas de força”. *Estudos sobre Limite de Mário Peixoto*, op. cit. O CD-ROM faz um excelente estudo do traçado dessa geometria dos planos.



Na construção de um espaço fílmico não-linear, *Limite* (1931), de Mário Peixoto, antecipa e inaugura a experimentação da imagem contemporânea. In building non-linear filmic space *Limite* (1931), by Mário Peixoto, augurs and inaugurates the experimentation of the contemporary image.

Limite baseia a sua estética na utilização da elipse, na metáfora, na ambigüidade e na negação em mostrar os labirintos narrativos que dão pistas para seguir um relato clássico. Esse fator de estranhamento requer do espectador um outro olhar, o qual não está sujeito à ilusão da identificação com as ações lógicas e encaidadas. Um filme de corpos em quadro mais do que de ações, no qual não há falas, que, quando acontecem, não podem ser ouvidas. As ações são apenas registros de situações contemplativas. As convenções narrativamente importantes para o cinema da época estão fora de quadro, não são mostradas, pertencem a um espaço imaginário sugerido pelo desenquadramento, pelo elidido, pelo que não se vê. A causa do drama nunca é explicitada e é compreendida apenas como parte da construção do universo poético que Mário Peixoto dirige de maneira fulgurante.

“O filme analisado vai sempre provocar um forte movimento entre a forma e o conteúdo. A repetição dos fotogramas, dos movimentos, os detalhes, o silêncio das

personagens, um fundo musical com piano ou orquestra de autores clássicos, permitem a percepção evidente de coisas ocultas na imagem que transporta a mensagem. Sempre serão descobertas novas informações, esse é o mistério de *Limite*”²⁶.

*Perón, Sinfonía del Sentimiento*²⁷ define-se a si mesmo como “um documentário de Leonardo Favio”²⁸ ou uma saga para a TV sobre o general Perón²⁹, mesmo que na verdade seja um híbrido inclassificável de cinema, vídeo e arte digital. Podemos considerá-lo como uma das mais transcendentas obras de cinema expandido da história do audiovisual na Argentina. Esse “filme”, como muitos continuam o chamando, uma vez terminado, jamais foi estreado em salas, tendo sido vendido em bancas de jornal em formato VHS, e finalmente exibido pelo canal estatal 7, no ano de 2006, sete anos depois de ter sido terminado. Como aconteceu com *Limite*, não se sabe bem o que aconteceu com os originais. Trata-se de outro material maldito, que finalmente foi exibido formalmente no contexto de uma exposição em Buenos Aires, no ano de 2007³⁰. Essa obra variou do cinema ao vídeo, do vídeo à proposta televisiva, da proposta televisiva à instalação. É algo que se apresenta de múltiplas formas, o que também faz a sua especificidade, precisamente por não funcionar como dispositivo único.

O formato em vídeo para venda pública; o pacote televisivo como minissérie – que nos lembra também outros projetos de diretores de cinema³¹ –; um conjunto de DVDs que circulam de maneira informal; uma videoinstalação. Por sua lógica e seu formato, *Perón, Sinfonía del Sentimiento* é um material audiovisual impossível de ser catalogado. A mostra retrospectiva em torno de Leonardo Favio propôs destacar um conceito de exposição, e de encenação de um processo artístico, que não podia ficar limitado a uma projeção em sala escura ou a uma transmissão pela TV. *Perón, Sinfonía del Sentimiento* é um manifesto vanguardista sobre os usos artísticos e as combinatórias das tecnologias audiovisuais, pensado por um dos mais transcendentos diretores de toda a história do cinema argentino. É uma

26. Ennes Emmerick, María Cristina. A forma de *Limite*. *Estudios sobre Limite de Mário Peixoto*, op. cit. 27. Leonardo Favio, 6 partes/16 capítulos, 5 horas 45'. Buenos Aires: Fundación Confederal, 1995-2002. 28. “Esta autopromoção, como todas as que fizera o peronismo, torna-se praticamente um ato de fé. Estamos frente a um documentário? É um filme? É cinema? É um vídeo? É estranho. É atraente. Acaba sendo coerente ao extremo que uma obra indefinível, que desloca os limites, que brinca com a hibridez, seja uma obra que tenta percorrer o peronismo. E, ainda mais, que tenta percorrer Perón e parece se propor como paráfrase perfeita: o Perón de Favio não se aprende nem se proclama, se compreende e se sente; é por isso que é convicção e fé”. Vignolo, Patricia. *Perón*, segundo Leonardo Favio. Seminário Produção Audiovisual, ministrado em administração cultural, Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade de Buenos Aires (UBA), 2003. [Trabalho inédito]. 29. O projeto foi iniciado com um orçamento de 4 milhões de dólares e foram rodados 150.000 metros de negativo em 16 mm e 35 mm. Esse material depois foi pós-produzido digitalmente durante longos anos. A série que foi vendida em vídeo em bancas de jornal durante o ano de 2001, editada pelo *Diario Crónica*, continha seis fitas VHS, acompanhadas pelo roteiro completo da minissérie. 30. Favio. *Sinfonía de un Sentimiento*, videoinstalação de Adrián Cangi e Alberto Cortés. Museu Latino-Americano de Buenos Aires (Malba), 2007; Cangi, Adrián; Constantini Eduardo. *Favio. Sinfonía de un Sentimiento*. Coleção Constantini, Malba, Buenos Aires, 2007. 31. *Berlin Alexander Platz*, 1980, de Reiner W. Fassbinder; *Six Fois Deux*, 1976; *France/Tour/Detour, Deux Enfants*, 1978; *Historia(s) del Cine*, 1988-1998, Jean-Luc Godard; *La Batalla de Chile*, Patricio Guzmán, 1975-1979.

obra mutante, que transgride qualquer especificidade dos meios audiovisuais em qualquer uma de suas variáveis e formatos. Favio se dedicou de forma pioneira e com uma paixão desmedida a pesquisar as possibilidades da manipulação digital e eletrônica da imagem, tornando esse projeto originalmente pensado para o cinema uma obra híbrida. Essa práxis é um notável exemplo das relações criativas entre as diversas artes audiovisuais, um campo pouco explorado pela maioria dos diretores de cinema argentinos³². Sua estética pensada para a construção artificial do quadro a partir de um desenho que transfigura permanentemente as imagens trabalhadas com algoritmos de marca consegue animações, câmeras lentas e superposições, entre muitos outros recursos, que desfiguram o valor de verdade das imagens sagradas dos telejornais argentinos. Essa montagem vertical discute as clássicas relações espaço/tempo do discurso tradicional cinematográfico, como também o valor de verdade desses arquivos peronistas e materiais documentais históricos. *Perón, Sinfonía del Sentimiento* constitui, junto com *La Hora de los Hornos*³³, uma tentativa impossível e fascinante de relatar a figura do general Perón e do peronismo. Ambas as obras priorizam sólidos discursos sobre os usos do audiovisual e o manejo de encenações justificadas na combinação entre diversas tecnologias, em suas passagens do cinematográfico ao eletrônico e ao digital. *Perón, Sinfonía del Sentimiento* é um discurso complexo, que deixa em cacos os parâmetros do cinema histórico e político, do documentário e da ficção, o que só pôde ser conseguido por meio da interminável manipulação das imagens na pós-produção com o computador. Essa fusão nos remete a uma profunda reflexão sobre um potencial hipertexto, em forma de intertextualidade audiovisual linear, apesar de sua forma final pensada para um visionamento analógico. A exibição da série em uma sala é uma possibilidade entre outras, assim como já foi a TV, ou como foi a videoinstalação realizada por Adrián Cangi e Albertro Cortés sobre *Perón, Sinfonía del Sentimiento*. Uma combinatória de várias cenas que transcendem

32. As grandes exceções à regra na Argentina foram Juan Antín, Albertina Carri, Gustavo Galuppo, Fabián Hofman, Marcello Mercado, Iván Marino e Fernando Spiner. 33. *La Hora de los Hornos: Notas y Testimonios sobre el Neocolonialismo, la Violencia y la Liberación*, Fernando Solanas, 1968.

34. Paini, Dominique. *Le Temps Exposé. Le Cinéma de la Salle au Musée*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002.

a tela de uma sala de cinema, propondo a articulação de trajetos entre a obra e a figura de Favio. Essa exposição só pôde ser montada em um espaço contemporâneo que converge diversas paisagens mediáticas em um hábitat, como é o caso de um museu³⁴. Nesses momentos de intensa crise dos meios audiovisuais, particularmente do cinema, na paulatina e inevitável digitalização de todos os suportes analógicos, a relação entre *Perón, Sinfonía del Sentimiento* e *Limite* nos propõe uma discussão imprescindível sobre a essência da arte cinematográfica. Ao conformar uma verdadeira transcendência na história da imagem de duas nações, as obras questionam, em sua forma e representação, todo o resto. Assim como *Limite* é liminar e fundador, *Perón, Sinfonía del Sentimiento* é conclusivo, pois resume com transcendência um epílogo na história dos meios audiovisuais.

UM CONTEXTO SUL-AMERICANO

Terminadas as promessas modernistas, esta primeira década do terceiro milênio demonstra que as dificuldades na produção artística continuarão sendo iguais ou piores que na década de 1930. O que nos remete a dois países ricos, com uma má distribuição da riqueza, dependentes de um poder predador globalizado, cujos orçamentos em cultura e produção artística audiovisual são pouco significativos. Mesmo que a Argentina e o Brasil tenham uma produção quantitativamente interessante, pouco vista por seu público. No caso de mercados pequenos como o argentino, praticamente todos os filmes dão prejuízo, não recuperando, fora contadas exceções, os custos de sua produção. Por isso é sempre preciso obter um crédito ou subsídio do Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales, o que implica longos processos de espera, influências e negociações. Peixoto, com pouco mais de 20 anos, conseguiu realizar seu primeiro filme, um dos mais importantes da história do cinema do continente, porém sem nunca mais poder fazer outro. Mesmo que isso não tenha sido causado por problemas econômicos, essa é

Perón, Sinfonía del Sentimiento, de Leonardo Favio: um relato impossível. *Perón, Sinfonía del Sentimiento*, by Leonardo Favio: an impossible story.



a realidade para a maioria dos realizadores. A sistemática repetição de fórmulas do cinema-espetáculo uniforme, desde aqueles primitivos produtos dos princípios do século passado até os atuais, idealizados para as salas multiplex e a TV, tornam previsíveis os modelos de emoção. Desde as pornochanchadas, passando pelo Novo Cinema argentino, que continua imitando a *nouvelle vague*, ou pela primeira linha de diretores que chegaram à Meca do cinema, todos com produtos padronizados³⁵, continuam sendo desafiados pela ética, pela memória e pelos valores de *Limite e Perón, Sinfonía del Sentimiento*, que sempre vão negar o consenso de um cinema latino-americano medíocre, previsível e uniforme. Durante o século 20, a variação das linhas de criação das obras de Favio e Peixoto enfrentou uma boa parte do Cinema Novo e do Cine Liberación, e, junto com muitos outros diretores solitários, enfrentou também esses modelos triviais do espetáculo.

Realmente, são muito comoventes todas as homenagens que comemoram a restauração e cada aniversário de sua realização, assim como a existência do arquivo Mário Peixoto. Mas obviamente não podemos deixar de lembrar o isolamento e a incompreensão que o cineasta sofreu durante sua vida. Convenhamos que o fomento às artes audiovisuais continua sendo responsabilidade muito mais do poder político nacional e dos governantes de plantão do que de qualquer iniciativa privada ou estrangeira, por mais interessante ou filantrópica que seja. É por isso que nesses dois países sempre injustos, com uma brecha cada vez mais imensa entre ricos e pobres, o desafio de todos os produtores é tentar promover o aparecimento de obras e artistas oriundos de todo o espectro social de nossas comunidades regionais, para mencionar apenas um: o Mercosul. O discurso sobre a aparente globalização, que só se verifica na dominação e nas gritantes diferenças, deve ser revertido para estabelecer maiores e mais diretos nexos de cooperação internacionais que permitam a viabilidade de artistas e que promovam mais obras e autores como *Limite e Perón, Sinfonía del Sentimiento*.

35. Alejandro Agresti, Fernando Meirelles e Water Salles são os novos representantes que cumprem com a cota dos diretores “ethnics” latinos de nossos países no mercado de Hollywood.

JORGE LA FERLA é pesquisador e realizador de vídeo, TV e multimídia. Mestre em artes pela Universidade de Pittsburgh, EUA, e com licenciatura pela Universidade Paris 8, é professor titular chefe de cátedra na Universidade de Buenos Aires e na Universidad del Cine, em Buenos Aires, e na Universidad de Los Andes, em Bogotá. Editor de publicações sobre meios audiovisuais, tem trinta títulos publicados. Entre os últimos livros que organizou, estão *El Medio Es el Diseño Audiovisual* (2007) e *Video Argentino. Ensayo sobre Cuatro Autores* (2007). Nasceu e reside em Buenos Aires.

Além da moda das homenagens e dos festivais, o desafio é tentar expandir a tarefa de gerar esse tipo de experimentação, que redundará em diversos benefícios artísticos e morais para os imobilizados imaginários brasileiro e argentino do terceiro milênio, dominados por um cinema pouco interessante e escassamente acompanhado pelo público. Tanto pelo domínio da TV como pela decadência da distribuição cinematográfica, todos em mãos de corporações.

Tentar produzir cinema na América Latina é uma tarefa complexa, dolorosa e titânica. Essa atitude inclui a negação de Peixoto e de Favio de produzir leituras óbvias e pouco sutis, introduzindo processos de criação que geraram escrituras poéticas em resistência aos modelos de emoção, caracterizados pela eliminação de qualquer marca autoral com fórmulas e modelos seriais. A defesa da experimentação e do autoral passa por desvendar um conjunto de pensamentos e valores propostos por uma obra que lê de maneira fulgurante o melodrama em uma situação atemporal, desolada e utópica, como também um documentário ensaístico que propõe a escrita de um Perón multimídia “para montar”. Escrita que, pela diversidade de versões e sons, destrói os valores transparentes da verdade histórica e da verossimilhança do documental. Dois casos notáveis para conhecer, mas também para nos lembrar que existem muitos outros realizadores sem possibilidades econômicas e de produção, empenhados em promover e impulsionar a geração de novas obras audiovisuais com visões diversas das dos costumeiros clichês que representam a América Latina pelo mundo. Entendemos que recuperar essas origens de loucura criativa por meio do cinema e do audiovisual é uma das metas do Videobrasil neste terceiro milênio, tarefa que Mário Peixoto inicia em 1931 e Leonardo Favio fecha em fins do século 20.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antonellis, Raffaella de. *Avanguardia nel Cinema Muto Brasiliano: Limite* di Mario Peixoto. Pavia: Università degli Studi di Pavia, 1993. [Monografia de conclusão de curso]
- Borges, Luiz Carlos R. *O cinema à margem, 1960-1980*. Campinas: Papirus, 1983.
- Canongia, Lígia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- Usai, Paolo Cerchi. *La Muerte del Cine: Historia y Memoria Cultural en el Medioevo Digital*. Barcelona: Filmoteca de Andalucía/Ed. Laertes, 2005.
- Lourdes, Cortés. *La Pantalla Rota. Cien Años de Cine en Centroamérica*. México: Taurus, 2005.
- González, Rita; Lerner, Jesse. *Cine Experimental. 60 Años de Medios de Vanguardia en México*. Santa Monica: Smart Art Press, 1998.
- De los Reyes, Aurelio. *Los Orígenes del Cine en México (1896-1900)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Rocha, Glauber. *Revisión Crítica del Cine Brasileño*. La Habana: Icaic, 1965.
- Pereira de Melo, Saulo. *Rever Limite. Estudos sobre Limite de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Laboratório de Investigação Audiovisual, Universidade Federal Fluminense, 1998. [CD-ROM]
- Pereira de Mello, Saulo (Ed.). *Mário Peixoto. Escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Arquivo Mário Peixoto, 2000.
- Russo, Eduardo (Ed.). *Hacer Cine en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Sadoul, Georges. *Histoire du Cinéma Mondial*. Paris: Flammarion, 1949.



Limite (1931), de Mário Peixoto: a deriva como metáfora. Mário Peixoto's *Limite* (1931), drifting as metaphor.

limite. sinfonía del sentimiento JORGE LA FERLA

I feel sure that the message of cinema from South America, twenty years from now, will be as new, and as full of poetry and structural cinema as the film I have watched today. I have never followed a line so close to genius as the narration of this South American camera (...)"¹

SERGEI EISENSTEIN

"*Limite* is replacement of objective truth by inner existence; formalized existence, socially false; and its morals as well as the theme, is a *limite*. Should Mário Peixoto continue, he will surely be a Bergman in the same way as Torre Nilsson in Argentina. (...) In relation to his condition as artist, this is a non-authentic outlook on the world: in the case of Mário Peixoto it is assimilated from English novelists and German poets through the sensibility of adolescence, in Torre Nilsson, from Kafka and Samuel Beckett through Jorge Luis Borges."²

GLAUBER ROCHA

The proliferating studies, theses and publications on bookstore shelves and in university libraries and museum display cases in Brazil are signs of growing interest in Mário Peixoto's film. Note that a reconstituted version of this foundational film for audiovisual media in Brazil and cinema worldwide became available recently after it had been lost for a long time³. The *Limite* phenomenon is not only due to its historical value as one of the first Brazilian films, but perhaps to its delayed discovery and the remorseful realization of its importance for its stance as audiovisual creative work and its cinematographic and scenographic proposals.

Peixoto opened a path later followed by the best of Cinema Novo and then by the electronic arts and new media in Brazil. Many writers discussed the film, or referred to it, without even seeing it. Others never had the opportunity, including Sergei Eisenstein⁴, Glauber Rocha⁵, or Georges Sadoul⁶. We might wonder why Peixoto's masterpiece is still valid as an object of reference for study and admiration from within Brazilian cinema and internationally. Most importantly, this film is outstanding in the context of uniform Latin-American cinema in the third millennium, with its lack of major artworks.

"Let us begin to investigate by posing a series of correlations between destruction of images in movement and certain physical or chemical factors determined by filmic support structures. Whether images will be conserved or deteriorate depends on the conditions in which they are produced and screened, so one has to make an effort to appreciate how these conditions affect the aesthetic and pragmatic nature of the visualization experience."⁷

"I warned him that if there was a delay, the negatives might be totally ruined. Saulo answered quite gravely: 'Better that they be ruined; a counterfeit with light spectrums different from the originals would not be *Limite*: it is a purely sensory film, its perception is based on rhythm and light!'"⁸

Our idea is to analyze Peixoto's work in light of the crepuscular present of this first decade of the third millennium, a period of terminal crisis for the photochemical support, accompanied by sparse and uninteresting auteur cinema, save rare exceptions, offering no remarkable proposals in its means of expression, poetics, or scenography. This essay also compares it with contemporary work on electronic and digital support by Argentinean cinema's leading director, Leonardo Favio, who at a very late stage in his career decided to experiment with other supports and languages for his work *Perón, Sinfonía del Sentimiento* (1995-1998). Decades apart in time, the two works are closely related in terms of their avant-garde proposals, and both were long seen as the works of outcasts bent on audiovisual experimentation at any cost. In 1931, at the age of 21, Peixoto completed *Limite*. At the end of the 20th century, already in his sixties, Favio made his late foray onto the experimental terrain of video and digital media. Beyond dates, places, spatial and temporal distance, both directors and works share multiple aspects in the transcendence of their proposals and their condensing of limits in the history of cinema and electronic and digital arts in South America.

The circumstances are all the more significant if we look at the context in which *Caderno Videobrasil* emerges. Associação Cultural Videobrasil has always

highlighted a crucial theme, such as the concept of audiovisual creative work, throughout its existence over recent decades - initially focused exclusively on Brazilian video, then electronic arts in the Southern Hemisphere, and now as the international observatory specializing most in audiovisual creative work. The association is still building databases, generating research and publications and tending to the conservation of the most comprehensive audiovisual collection in the world. For instance, it holds the largest archive of Argentinean videoart. Key tasks given the current effect of digital devices on all audiovisual processes and cultural interfaces, in a region submerged in the complex and conflicting sphere of Latin American politics and economics. The populist governments of the day do not prioritize the arts, or culture, or the republican values of ensuring the welfare of the people. That is why both works enable us to take stock and analyze such important notions as experimental audiovisual production, filmic work, masterwork, authorial work, and experimentation with images in their several devices. The power of Peixoto's and Favio's works also prompts reflection on the situation facing the arts and audiovisual media in these times of crisis.

Going back to the beginning of the history of cinema on the continent is important in order to examine how systems for production and consumption and narrative models were put into practice, how they emerged after the vicissitudes and experiences of the early decades. This is something that varies depending on the different countries and regions⁹. In all these countries, cinema was imported from Europe or the United States and soon drew support; in an uneven manner, it sought out production systems, places for screening and different proposals in terms of languages for entertainment. A century later, it is still an activity that lacks continuity, afflicted by severe structural problems that are difficult to systematize. Numerous experiments with the media were conducted without any productive or narrative parameter being established, and there are very few serious historical studies of the subject¹⁰. *Limite* and *Perón, Sinfonía del Sentimiento* are two atypical and

extreme experiences. Perhaps this historical list from the 20th century will enable us to compile a long anthological series of first-works in which film makers establish solid and original poetics, such as *Barravento*¹¹, *Crónica de un Niño Solo*¹², *Tres Tristes Tigres*¹³, *Bolívar, Sinfonía Tropikal*¹⁴, *La Ciénaga*¹⁵, *Japón*¹⁶ or *Hamaca Paraguaya*¹⁷. The appearance of *Limite* was an innovative pointer to the agenda of non-linear narrative breaking away from the classic models of the early Latin-American cinema. In its deconstructing of an institutional representation system that had been in force for 15 years, through the rise of Griffith and the impact of *Birth of a Nation*, the film was a milestone in the history of experimental filmic language. *Limite* pointed to a path far removed from the classical and uniform cinema of South America in the 1920s. Such was the early history of experimental cinema in Latin America, which has yet to be written, although several pieces of research have been published in Brazil¹⁸. Peixoto stands out in this fundamental quest, expressive and narrative to an extreme, confronting the traditionally uniform cinema of Latin-America¹⁹.

In subsequent history, Glauber Rocha and Eder Santos are important antecedents for divergent courses in the history of traditional audiovisual work in Brazil and Latin America. Rocha's contradictory position in his writings is interesting, particularly since he had not seen the film. However, there is certainly a very close relationship between the aesthetics and ethics of *Limite* and those of *Patio*,²⁰ the first short that Glauber made, at the age of 20. . . . Scenography that does not follow the traditional parameters of filmed theatre is the key to understanding Peixoto's poetics of absolute transcendence, like Rocha's after him, or the most outstanding Brazilian experimental video in later years, all remarkable cases of creativity of superlative stature in the context of the uniformization now prevailing in almost all cinema produced and consumed in Brazil and Latin America.

With an excessively small market, and in light of the immense scope of *Limite*, Mário Peixoto's career was strangely restricted to this film alone. Lacking

the basis for a solid industry throughout its history, lacking parameters for production and screening in line with the resources required to sustain these activities, we may say that the situation facing cinema in our countries today is just as bad – or worse – than it has been throughout the almost-seventy years of existence of *Limite*. Embrafilme and the Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (Incaa) [National Institute of Cinematography and Audiovisual Arts] were the few facilities available to make films until the Collor and Menem periods, when they were shut down in one case and debilitated in the other. Incaa has now regained its role as main driver for cinematographic activity in Argentina, but this has never meant supporting cinema of a high artistic and experimental level. Alternative experiences such as *Limite* or *Perón, Sinfonía del Sentimiento* are absolutely the exceptions in a long history of blunders and obstacles for those producing artistic cinema on 20th-century audiovisual media in the two countries. As historical film-events of a lasting nature, *Limite* and *Perón, Sinfonía del Sentimiento* were made in situations comparable to the current period in terms of artistic and creative audiovisual work in our two countries, with the populist governments currently in power failing to foster the audiovisual arts to confront the uniform discourse of the media spectacle. The works of Peixoto and Favio are comparable in their profound discourse and for being “between-images”, to paraphrase Raymond Bellour's concept²¹, in his view of the creative processes emerging from usage and formal relations of certain works and audiovisual supports submitted to the erosion of materials crucial to their devices. *Limite* and *Perón, Sinfonía del Sentimiento* mark precisely this limit generated on the basis of the beginning and end of cinema as materiality and creativity, over the seventy-year period that separates them. Two works of transcendental stature; two intense proposals that may reveal strong similarities²². Sophisticated narratives of audiovisual art that open and close the history of the photochemical and electronic supports in Latin America.

With its groundbreaking proposal, *Limite* was an innovative marker as an alternative to the quickly

established clichés of what is tirelessly referred to as new Latin-American cinema, now led by Nuevo Cine Argentino (NCA), a euphemism repeated so often that it underlines its non-existence²³.

“The first time that I saw Mário Peixoto's *Limite*, I had not yet read anything about the film. Three basic aspects of the film surprised me: the beauty of the photography, the notion of time approached on two dimensions: the chronological and psychological, and the narrative, driven by those two dimensions of time.”²⁴

Limite dazzles and grows over time for its options in terms of scenography, its virtuoso decisions, the handling and combination of wonderful frame composition resources, the construction of the shots, the non-linear sequences of the scenes, the elimination of dialogue, its structure and editing, and use of music. Construction of filmic space is one of the most vital axes of the work in Peixoto's film, and is approached with a radical conception of void and play between contemplation and action. The actors' performances in minimalist situations are insignificant from the traditional cinema point of view of dynamic action. Male and female characters are seen from differing, almost static angles highlighting contemplation of their bodies. The drifting boat sequence centres on a frame in which beyond-field is constantly confused with de-framing, in complex geometrical constructions that extricate and transfigure locations. The shots are usually short, with characters fragmented from several angles and systematic camera movements in recurring motifs throughout the film. The entire film is devised on scaled proportions representing geometric models²⁵. The shots/countershots in the graveyard scene are the culmination of several sequences that hinge upon references to the boat and the causes of the drama, which are never shown. These compositions constitute an intricate story of the strange journeys of the characters, based on a sophisticated point of view and complex camera work. All this to shape a visual concept in which there are only actions.

The absence of referencing sounds and the use of music provide melodrama, using dramatic aspects in a suggestive manner and avoiding the obvious solutions used by most melodramatic narratives. Indeed, depending

on the scene, characters hardly move their lips, or do so in the cemetery, when they are accompanied by a few subtitles without sound as reference. The few dialogues in the film are inaudible, because there is no dubbing matching the actors' lip movements, as is the usual practice in cinema. The actors do not dynamically address the camera, thus reinforcing the estrangement of the situations and elliptically reconstituting melodrama. Unusual and non-traditional diegetic construction confronts the obviousness on which cinema honed its institutional narrative language.

Limite bases its aesthetics on the use of ellipsis, metaphor, ambiguity, and a refusal to show the narrative labyrinths that drop clues for following a classic story. This factor of estrangement demands a different approach of viewers, one not subject to the illusion of identification with logically sequenced actions. A film of bodies in shots or scenes rather than actions, in which speech is inaudible or absent. Actions are just records of contemplative situations. Conventions that are important in narrative terms for the cinema of the period are out of the frame, not shown; they belong to an imaginary space suggested by the deframing, by what is avoided, by what is not seen. The cause of the drama is never explained but understood as just part of the construction of the poetic universe brilliantly directed by Peixoto.

“The film analyzed will always give rise to strong movement between form and content. Repeated photograms, movements, details, characters' silence, background music with piano or classical orchestra - all provide evident perception of things hidden in the image transporting the message. New information will be constantly discovered, this is the mystery of *Limite*”²⁶.

*Perón, Sinfonía del Sentimiento*²⁷ defines itself as “a Leonardo Favio documentary”²⁸ or a General Perón saga for TV²⁹, although it is really an unclassifiable hybrid of cinema, video and digital art. We may describe it as one of the most transcendent works of expanded cinema in Argentina's audiovisual history. This “film”, as many continue to call it, once finished, was never shown at cinemas but sold on newsstands in VHS format, and finally screened by the state-owned Channel 7 in 2006,

seven years after completion. As in the case of *Limite*, the whereabouts or fate of the originals is unclear. Another case of a work being condemned or excluded, it was finally screened formally in the context of a Buenos Aires exhibition in 2007³⁰. This work ranged from cinema to video, from video to television proposal, from television proposal to installation. It is presented in multiple forms, and this poses its specificity too, precisely through not functioning as a unique device.

The video format for sale to the public; the television package as a miniseries – which reminds us of other directors' projects³¹–; a set of DVDs circulating informally; a video-installation. In its logic and format, *Perón, Sinfonía del Sentimiento* is audiovisual material that defies classification. The Leonardo Favio retrospective sought to highlight a concept for exhibiting or screening and staging an artistic process that could not be restricted to projection in a dark cinema or broadcast on TV. *Perón, Sinfonía del Sentimiento* is an avant-garde manifesto about the artistic and combinatory uses of audiovisual technologies, composed by one of the most transcendent directors in the entire history of Argentinean cinema. As a mutant work, it transgresses any specificity of audiovisual media in any of its variables or formats. Favio showed innovative dedication and extreme passion in examining the potential of digital and electronic image manipulation, so this project originally devised for cinema became a hybrid work. This praxis is a remarkable example of the creative relations between the diverse audiovisual arts, a field that most Argentinean cinema directors hardly explore³². Its aesthetics, engendered to artificially build frames and scenes out of a design that constantly transfigures images treated with algorithms, achieves animations, slow camera shots and superimpositions, among many other resources, that disfigure the truth-value of the sacred images of Argentinean television newscasts. This vertical montage discusses the classic space/time relationships of traditional cinematographic discourse, as well as the truth-value of these Peronist archives and historical documentary material. *Perón, Sinfonía del Sentimiento* together with *La Hora de los Hornos*³³ is an impossible

but fascinating attempt to narrate the figure of General Perón and Peronism. Both works prioritize consistent discourse on uses of audiovisual media and handling of scenes justified by combining several technologies in their transitions from the cinematographic to the electronic and digital. *Perón, Sinfonía del Sentimiento* is a complex discourse that shatters the parameters of historical and political cinema, documentary, or fiction, and this could only be achieved through sustained post-production computerized manipulation of images. This fusion poses profound reflection on potential hypertext, in the form of audiovisual linear intertextuality, even though its final form was made for analogical viewing. Screening at cinema venues is one possibility among others, as was its TV showing, or the video-installation around *Perón, Sinfonía del Sentimiento*, a combinatory device of several scenes transcending the screen of a cinema venue, proposing an articulation of trajectories between the work and Favio as a person or figure. An exhibition-screening of this kind could only take place in a contemporary space with several media-scapes converging in one habitat, such as a museum³⁴. In these times of profound crisis in audiovisual media, particularly cinema, with gradual and inevitable digitalization of all analogical supports, the relationship between *Perón, Sinfonía del Sentimiento* and *Limite* poses an indispensable discussion on the essence of cinematographic art. By posing real transcendence in the two nations' imagistic histories, the form and representation of these works raise critical questions for all the others. In the same way that *Limite* is foundational and situated on a threshold, *Perón, Sinfonía del Sentimiento* is conclusive in its transcendental synopsis of an epilogue in the history of audiovisual media.

A SOUTH AMERICAN CONTEXT

With the promise of the modernists ended, this first decade of the third millennium shows that artistic production is as difficult as in the 1930s, or more so. We see two rich countries, with skewed distribution of wealth, dependent on a globalized and predatory

superpower, whose budgets for culture and audiovisual artistic production are hardly significant, even if Argentina and Brazil have quantitatively interesting production, with small-scale audiences. In the case of small markets such as Argentina's, practically all films make a loss, with rare exceptions managing to recover their production costs. So one always has to obtain credit or a subsidy from the Incaa, which involves long waits, string-pulling and negotiations. At the age of just over 20, Peixoto was able to make his first film, one of the most important in the continent's cinema history, but was never able to make another. Even if this was not due to economic problems, this is the real situation facing most filmmakers. Systematic repetition of uniform cinema-spectacle formulas, from those primitive ones of the last century through to the current products designed for multiplex theatres and TV means that the models for emotion are predictable. From erotic light-comedy [*pornochanchada*] to Nuevo Cine Argentino with its continuing imitation of nouvelle vague, or the first-line directors who made it all the way to cinema's Mecca, with all their standardized products,³⁵ they are all still challenged by the ethics, memory and values of *Limite* and *Perón, Sinfonía del Sentimiento*, which will always reject the consensus of a mediocre, predictable and uniform Latin-American cinema. During the 20th Century, the varying creative approaches in the works of Favio and Peixoto confronted much of the Cinema Novo and Cine Liberación, and together with many other solitary directors, also confronted these trivial models of spectacle.

All the honours celebrating the restoration and the anniversaries of the Mário Peixoto archive are really quite touching. But of course we must not forget the isolation and incomprehension that Peixoto faced during his lifetime. Let us agree that fostering audiovisual arts is still much more the responsibility of national political power and the governments of the day than of any private or foreign enterprise, however interesting or philanthropic they may be. Therefore, in these two countries of constant unfairness, with their increasingly huge gaps between rich and poor, the challenge for all producers is to cultivate the emergence of works and artists from

the entire social spectrum of our regional communities, such as Mercosur, to mention just one. The discourse of apparent globalization, which materializes only in dominance and outrageous differences, must be reversed in order to establish more direct and more profound links for international cooperation, ensuring feasibility for artists and encouraging more authors and works like *Limite* or *Perón, Sinfonía del Sentimiento*.

Beyond fashionable tributes and festivals, the challenge is to expand the task of generating this type of experimentation, which will lead to artistic and moral benefits for the immobilized Brazilian and Argentinean imaginations of the third millennium, dominated by uninteresting cinema that is paid little heed by the public, given the domination of TV and the decadence of cinematographic distribution, all controlled by corporations.

Attempting to produce cinema in Latin America is a complex, painful and titanic task. This attitude holds for Peixoto's and Favio's refusal to produce obvious and unsubtle interpretations, for having introduced creative processes to generate poetic "writings" in resistance to models for emotion characterized by the elimination of any trace of the author through serial formulas and templates. Sustaining experimentation and auteur work means bringing out the thoughts and values posed by a work that brilliantly interprets melodrama in an atemporal, solitary, and Utopian situation, or an essay-documentary that proposes the writing of a "mountable" multimedia *Perón*. The diversity of versions and sounds of this "writing" abolishes the documentary's claim to transparent values of historical truth and realism. Two remarkable cases to learn from, but also to remind us that there are many more filmmakers lacking economic means or production facilities, who are determined to create new audiovisual works from standpoints quite unlike those of the usual clichés now representing Latin America for the world. We believe that recovering the origins of this creative lunacy through cinema and audiovisual media is a goal for Videobrasil in this third millennium, a task that Mário Peixoto set in motion in 1931 and that Leonardo Favio concluded at the end of the 20th Century.

JORGE LA FERLA makes videos and researches TV and multimedia. He has a Master of Arts degree from the University of Pittsburgh and a degree from Université Paris 8. He is full professor and holds a chair at Universidade de Buenos Aires, Universidad del Cine in Buenos Aires, and Universidad Los Andes in Bogota. As an editor of audiovisual media publications, he has published 30 titles. Recent publications he has organized include *El Medio es el Diseño Audiovisual* (2007) and *Video Argentino. Ensayo sobre Cuatro Autores* (2007). Born and resident in Buenos Aires.

REFERENCES

Antonellis, Raffaella de. *Avanguardia nel Cinema Muto Brasiliano: Limite* di Mário Peixoto. Pavia: Università degli Studi di Pavia, 1993. [graduation paper]

Borges, Luiz Carlos R. *O cinema à margem, 1960-1980*. Campinas: Papirus, 1983.

Canongia, Lígia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

Usai, Paolo Cerchi. *La Muerte del Cine: Historia y Memoria Cultural en el Medioevo Digital*. Barcelona: Filmoteca de Andalucía/Ed. Laertes, 2005.

Lourdes, Cortés. *La Pantalla Rota*. Cien Años de Cine en Centroamérica. Mexico: Taurus, 2005.

González, Rita; Lerner, Jesse. *Cine Experimental*. 60 Años de Medios de Vanguardia en México. Santa Monica: Smart Art Press, 1998.

De los Reyes, Aurelio. *Los Orígenes del Cine en México (1896-1900)*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Rocha, Glauber. *Revisión Crítica del Cine Brasileño*. Havana: Icaic, 1965.

Pereira de Melo, Saulo. Rever *Limite. Estudos sobre Limite de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Laboratório de Investigação Audiovisual, Universidade Federal Fluminense, 1998. [CD-ROM]

Pereira de Mello, Saulo (Ed.). *Mário Peixoto*. Escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: Aeroplano/Arquivo Mário Peixoto, 2000.

Russo, Eduardo (Ed.). *Hacer Cine en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

Sadoul, Georges. *Histoire du Cinéma Mondial*. Paris: Flammarion, 1949.

NOTES

1. Eisenstein, Sergei. *The Tatler Magazine*. London, Oct. 1931. Apocryphally attributed to Eisenstein, the piece was in fact written by Mário Peixoto himself, later published as “Um filme da América do Sul”. Peixoto, Mário. Revista *Arquitetura* no. 30, Aug. 1965. Reproduced in Pereira de Mello, Saulo (Ed.). *Mário Peixoto*. Escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: Aeroplano/Arquivo Mário Peixoto, 2000.

2. Rocha, Glauber. *Revisión Crítica del Cine Brasileño*. Havana: Icaic, 1965.

3. *Limite*, reconstituted version dated 1979, Funarte-CTAV, Ministry of Culture, with the collaboration of La Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) and support from Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela; Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (Icaic); Filmoteca de Lima, Peru; and Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Buenos Aires, Argentina. Admirers of purity in all chromatic values, and the contrast and structure of Peixoto’s material may take objection to this version. Despite all the “problems” that may occur, especially gaps or breaks in the emulsion and positive, I see this as a new version of the film, or, in any case, a logical consequence of the fate of all negatives and positives; slow degradation, disappearance, and in the best case, electronic or digital reconstitution. As a notable source for this theme, see Usai, Paolo Cerchi. *La Muerte del Cine: Historia y Memoria Cultural en el Medioevo Digital*. Barcelona: Filmoteca de Andalucía/Ed. Laertes, 2005. In 2007, a new restoration of *Limite* was produced by a partnership between Walter Salles’ Videofilmes and Martin Scorsese’s World Cinema Fund.

4. The piece attributed to Eisenstein was Peixoto’s idea, perhaps following in the footsteps of Pierre Ménard’s *Ingenious Hidalgo Don Quixote de La Mancha*.

5. “The rest remains impenetrable for me. The fact is that, while I have read and heard everything about the film, I have never watched *Limite*, nor do I know if I will ever be able to. They say there is a copy at the Modern Art Museum of New York.” Rocha, Glauber. *Revisión Crítica del Cine Brasileño*, op. cit.

6. “(...) and *Limite* (1930) at the age of 18, Mário Peixoto already shows remarkable talent, the film admired by Eisenstein and Pudovkin had Edgar Brazil as camera man and Carmen Santos gave an outstanding acting performance”. Sadoul, Georges. *Histoire du Cinéma Mondial*. Paris: Flammarion, 1949. “Georges Sadoul was in Brazil in 1960 (...) he went to Rio to keep a kind of promise: to watch *Limite*. There was great commotion in the temple: after waiting, Sadoul did not even get to see a photogram.” Rocha, Glauber. *Revisión Crítica del Cine Brasileño*, op. cit.

7. Usai, Paolo Cerchi. *La Muerte del Cine: Historia y Memoria Cultural en el Medioevo Digital*, op. cit.

8. Rocha, Glauber. *Revisión Crítica del Cine Brasileño*, op. cit.

9. *Revisão crítica do cinema brasileiro* is a classic work of reference. There is very useful material too in *Los Orígenes del Cine en México* (1896-1900), or the recent *La Pantalla Rota*, which covers Central America, a region lacking in serious studies.

10. González, Rita; Lerner, Jesse. *Experimental Cinema*. 60 Años de Medios de Vanguardia en México. Santa Monica: Smart Art Press, 1998.

11. *Barravento*, Glauber Rocha, Brasil, 1962.

12. *Crónica de un Niño Solo*, Leonardo Favio, Argentina, 1965.

13. *Tres Tristes Tigres*, Raúl Ruiz, Chile, 1968

14. *Bolívar, Sinfonía Tropical*, Diego Rísquez, Venezuela, 1979.

15. *La Ciénaga*, Lucrecia Martel, Argentina, 2001.

16. *Japón*, Carlos Reygadas, México, 2002.

17. *Hamaca Paraguaya*, Paz Encina, Paraguay, 2006.

18. Borges, Luiz Carlos R. *O cinema à margem, 1960-1980*. Campinas: Papirus, 1983; Canongia, Lígia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

19. Pereira de Melo, Saulo. Rever *Limite. Estudos sobre Limite de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Laboratório de Investigação Audiovisual, Universidade Federal Fluminense, 1998 [CD-ROM]; Pereira de Mello, Saulo (Ed.). Introduction. *Mário Peixoto*. Escritos sobre cinema, op. cit.

20. *Pátio*, Glauber Rocha, Brazil, 1959.

21. Bellour, Raymond. *Entre-imagens*. Foto. Cinema. Vídeo. Campinas: Papirus, 1997.

22. Canclini, Néstor García. *Latinoamericanos Buscando un Lugar en Este Siglo*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

23. La Ferla, Jorge. *Cine Argentino*. Un Estado de Situación. Russo, Eduardo (Ed.). *Hacer Cine en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

24. Clemente de Souza, Tania. Uma abordagem discursiva de *Limite. Estudos sobre Limite de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Laboratório de Investigação Audiovisual, Universidade Federal Fluminense, 1998. [CD-ROM]

25. “Rigorous photographic composition ensures formal relationship between shots, which are sustained throughout the film, maintaining the same lines of force.” *Estudos sobre Limite de Mário Peixoto*, op. cit. The CD-ROM has an excellent study of this geometry of the shots.

26. Ennes Emmerick, María Cristina. A forma de *Limite. Estudos sobre Limite de Mário Peixoto*, op. cit.

27. *Leonardo Favio, 6 parts / 16 chapters, 5’45”*. Buenos Aires: Fundación Confederal, 1995-2002

28. “This self-proclamation, like all those made by Peronism, becomes practically an act of faith. Are we looking at a documentary here? Is it a film? Is it cinema? Is it video? It is strange. It is attractive. Ultimately it is coherent to such an extreme that it is indefinable, shifts boundaries, plays with hybridness, as a work that attempts to provide an overview of Peronism. Moreover, it attempts to provide an overview of Peron and seems to propose as a perfect paraphrase: Favio’s Perón is not learned or proclaimed, it is understood and felt; that is why it is conviction and faith.” Vignolo, Patricia. *Perón, segundo Leonardo Favio*. Audiovisual Production Seminar, Master’s in Cultural Management, School of Philosophy and Letters, Universidade de Buenos Aires (UBA), 2003. [unpublished]

29. The project was launched with a 4-million dollar budget and 150,000 meters of 16 mm and 35 mm negative were filmed. This material was digitally post-produced over a period of several years. The miniseries sold on newsstands in 2001 was published by *Diário Crónica* and comprised six VHS tapes with a full script.

30. *Favio. Sinfonía de un Sentimiento*, video-installation by Adrián Cangi and Alberto Cortés. Museu Latino-Americano de Buenos Aires (Malba), 2007; Cangi, Adrián; Constantini Eduardo. *Favio. Sinfonía de un Sentimiento*. Constantini Collection, Malba, Buenos Aires, 2007.

31. *Berlin Alexander Platz*, 1980, by Reiner W. Fassbinder; *Six Fois Deux*, 1976; *France/Tour/Detour, Deux Enfants*, 1978; *Histoire(s) du Cinéma*, 1988-1998, Jean-Luc Godard; *La Batalla de Chile*, Patricio Guzmán, 1975-1979.

32. The oustanding exceptions to the rule in Argentina were Juan Antín, Albertina Carrí, Gustavo Galuppo, Fabián Hofman, Marcello Mercado, Iván Marino and Fernando Spiner.

33. *La Hora de los Hornos: Notas y Testimonios sobre el Neocolonialismo, la Violencia y la Liberación*, Fernando Solanas, 1968.

34. *Limite*, 1930, de Mário Peixoto. *Limite (1930) by Mário Peixoto*. Musée. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002.

35. Alejandro Agresti, Fernando Meirelles, and Water Salles are the new representatives comprising our countries’ quota of Latin “ethnic” directors in the Hollywood market.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO – SESC
THE SOCIAL SERVICE OF COMMERCE

ADMINISTRAÇÃO REGIONAL NO ESTADO DE SÃO PAULO
SÃO PAULO STATE REGIONAL ADMINISTRATION

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL
REGIONAL COUNCIL PRESIDENT
Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL
REGIONAL DEPARTMENT DIRECTOR
Danilo Santos de Miranda

SUPERINTENDENTE TÉCNICO SOCIAL
MANAGING DIRECTOR OF TECHNICAL SOCIAL OPERATIONS
Joel Naimayer Padula

SUPERINTENDENTE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
MANAGING DIRECTOR OF SOCIAL COMMUNICATIONS
Ivan Giannini

GERÊNCIA DE AÇÃO CULTURAL
CULTURAL ACTION MANAGEMENT
Rosana Paulo da Cunha

GERENTE ADJUNTO
ASSISTANT MANAGER
Paulo Casale
ASSISTENTE
ASSISTANT
Marcelo Bressanin

GERENTE DE ARTES GRÁFICAS
GRAPHIC DESIGN MANAGER
Eron Silva

GERENTE ADJUNTO
ASSISTANT MANAGER
Helcio Magalhães

GERENTE DE DIFUSÃO E PROMOÇÃO
PROMOTION AND DISTRIBUTION MANAGER
Marcos Ribeiro de Carvalho

GERÊNCIA DE DESENVOLVIMENTO DE PRODUTOS
PRODUCT DEVELOPMENT MANAGEMENT
Marcos Lepiscopo

GERENTE ADJUNTO
ASSISTANT MANAGER
Walter Macedo Filho

GERENTE DO SESCTV
SESCTV MANAGER
Valter Vicente Sales Filho

GERENTE DO SESC AVENIDA PAULISTA
MANAGER OF SESC AVENIDA PAULISTA
Elisa Maria Americano Saintive

GERENTE ADJUNTO
ASSISTANT MANAGER
Claudia Darakjian Tavares Prado

CADERNO SESC_VIDEOBRASIL 3

COORDENAÇÃO EDITORIAL EDITORIAL COORDINATION **Solange Oliveira Farkas** EDIÇÃO EDITOR **Paula Alzugaray**
PROJETO GRÁFICO GRAPHIC DESIGN **Daniel Trench** ASSISTENTE ASSISTANT **Diego Tiradentes**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Dulce Maltez** ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO PRODUCTION ASSISTANT **Márcia Macêdo**
COLABORADORES CONTRIBUTORS **Andre Costa Carlos Adriano Esther Hamburguer Jean-Paul Fargier
Jorge La Ferla Kenneth Anger Lisette Lagnado Peter Greenaway Robert Smithson**

PRODUÇÃO GRÁFICA GRAPHIC PRODUCTION **Sidnei Balbino** GRÁFICA PRINTING **Arvato do Brasil**

TRADUÇÃO TRANSLATION **John Norman Thomas Nerney Regina Alfarano Martin Russo Fernanda Machado**
REVISÃO PROOFREADING PORTUGUÊS PORTUGUESE **Kiel Pimenta** INGLÊS ENGLISH **Anthony Doyle**

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

PRESIDENTE E CURADORA PRESIDENT AND CURATOR **Solange Oliveira Farkas**
DIRETORA E COORDENADORA DE PROJETOS DIRECTOR AND PROJECTS COORDINATOR **Ana Pato**
CONSELHO (BOARD) **André Brasil Christine Mello Eduardo de Jesus**
COMUNICAÇÃO COMMUNICATION **Teté Martinho** PRODUÇÃO WEB WEB PRODUCTION **Sílvia Oliveira**
ACERVO ARCHIVE **Carlen Bischain** (CATALOGAÇÃO E PESQUISA CATALOGUING AND RESEARCH)
Marina Torre (EDIÇÃO DE VÍDEO E PESQUISA VIDEO EDITING AND RESEARCH)
ESTAGIÁRIA INTERN **Juliana Costa** SUPORTE TÉCNICO TECHNICAL SUPPORT **Bruno Favaretto** (BANCO DE DADOS DATABASE)
Cazuma Nii Cavalcanti (INTRANET) ADMINISTRAÇÃO ADMINISTRATION **Glaucia Santana**
ASSESSORIA JURÍDICA LEGAL ADVISOR **Cesnik, Quintino & Salinas**

AGRADECIMENTOS THANKS TO **Aline x Alita Mariah Ana Maria Tavares Ana Pires Andrea Mihalovic-Lee
Antonio Dias Brian Butler Cao Guimarães Cesar Oiticica Chela Pozarnik Christine Mello Christophe Gevrey
Christopher Rawson CTAV/Minc Daniela Fontes Daniela Matera Lins Dominique Gonzalez-Foerster Eduardo de Jesus
Estate of Robert Smithson Fabiana Cesquim Fabiana Garreta Fernando Fortes Gabriel Menotti – Cine Falcatrua
Gilbertinho Cineasta – Cine Falcatrua Helena Ignez Ivana Bentes Jô Lacerda José Araripe Jr. Josh Kline – Electronic Arts
Intermix Kenneth Anger Leonardo Favio Maíra Torrecillas Marcos Gallon Marcos Moraes Maurício Sales
Michael David Murphy Paulo Bruscky Rodrigo Novaes Rara Dias Regina Stocklen Rosângela Sodré Sara Rocha
Saulo Pereira de Mello Tempo Glauber**

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL
TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

Nenhum texto ou foto desta publicação pode ser reproduzido em qualquer meio sem autorização prévia da Associação Cultural Videobrasil. Título e crédito devem ser mencionados.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL
ALL RIGHTS RESERVED.

None of the texts or photos in this publication may be reproduced in any form without the prior consent of Associação Cultural Videobrasil. Any reproduction must cite the title and give all necessary credits.

SÃO PAULO 2007 © ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

CRÉDITOS IMAGENS ÍNDICE CREDITS FOR INDEX IMAGES PÁGINA PAGE 2 **Rogério Sganzerla, O bandido da luz vermelha, 1968.**
PÁGINA PAGE 3 **Nam June Paik, tv Buddha, 1996.** foto/photo Isabella Matheus PÁGINAS PAGES 4/5 **Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970.**
foto/photo Michael David Murphy [www.whileseated.org] PÁGINAS PAGES 4/5 **Hélio Oiticica, Nitro Benzol & Black Linoleum, 1969.**
PÁGINA PAGE 6 **Cine Falcatrua, exibição do filme Kill Bill, 2004.** foto/photo Cllbertinho Cineasta PÁGINA PAGE 7 **Peter Greenaway, Tulse Luper
VJ Performance, 2005.** foto/photo www.notv.com PÁGINA PAGE 8 **Kenneth Anger, Eaux d’Artifice, 1953.** Kenneth Anger Icons © Kenneth Anger.
cortesia/courtesy Brian Butler PÁGINA PAGE 9 **Cao Guimarães, A alma do osso, 2004.** PÁGINAS PAGES 10/11 **Mário Peixoto, Limite, 1931.**