

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 superoita 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, como na tábula rasa da antropologia curiosa (*Congo*, 1972), na fisiologia mental

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.

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 cinemática (*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:ing*, 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 travo 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.

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 Bruscky, 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 Emílio 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 "purity" 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".

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.

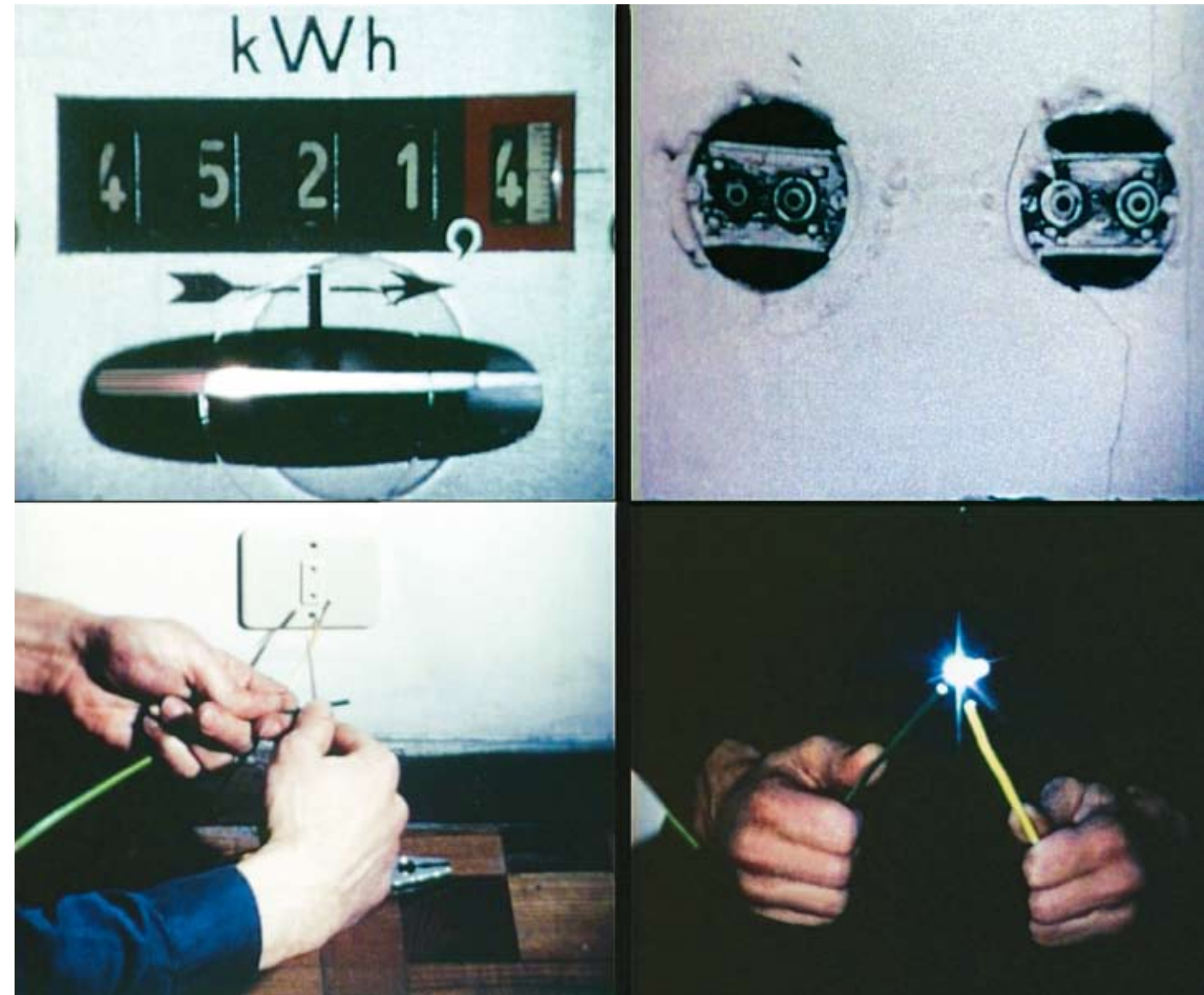
It would be symptomatic, or even programmatic, to end with a footnote to an essay on such a marginal subject that takes on the faults and risks of the vertical [lyrical or poetic dimension]. A poetics of investigation. *Si... néma* [literally 'Yes...threadlike']¹⁷. Are not waves vague rhymes?¹⁸ From 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 *Remanescências* (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 superoísta 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 *Remanescências* (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.