

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Hermano Arraes Callou

A FORMA DA DURAÇÃO
O cinema experimental estadunidense nos anos 1960

Rio de Janeiro
2020

Hermano Arraes Callou

A FORMA DA DURAÇÃO

O cinema experimental estadunidense nos anos 1960

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (Tecnologias da Comunicação e Estética); Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. André de Souza Parente

RIO DE JANEIRO
2020

CIP - Catalogação na Publicação

C
C163f Callou, Hermano Arraes
 A forma da duração: o cinema experimental
estadunidense dos anos 1960 / Hermano Arraes
Callou. -- Rio de Janeiro, 2020.
 177 f.

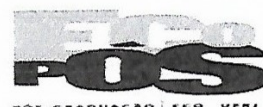
 Orientador: André de Souza Parente.
 Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós
Graduação em Comunicação, 2020.

 1. cinema experimental. 2. arte dos anos 1960.
3. duração. I. Parente, André de Souza, orient. II.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

UFRJ



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

**ATA DA QUADRIGENTÉSIMA NONAGÉSIMA TERCEIRA SESSÃO
PÚBLICA DE EXAME DE TESE DE DOUTORADO DEFENDIDA POR
HERMANO ARRAES CALLOU NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos cinco dias do mês de junho de dois mil e vinte, às quinze horas, através de videoconferência, foi realizada a defesa de tese de doutorado de **Hermano Arraes Callou**, intitulada: "**A Forma da Duração**" perante a banca examinadora composta por: **André de Souza Parente** [orientador(a) e presidente], **Patricia Leal Azevedo Correa**, **Patricia Mourão de Andrade**, **Ismail Norberto Xavier** e **Carlos Adriano Jerônimo de Rosa**. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua tese:

X aprovada ☐ reprovada ☐ aprovada mediante alterações

Aprovada com louvor e com recomendação para publicação.

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Doutor(a) em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 05 de junho de 2020

André de Souza Parente [orientador(a) e presidente]

Patricia Leal Azevedo Correa [examinador(a)]

Patricia Mourão de Andrade [examinador(a)]

Ismail Norberto Xavier [examinador(a)]

Carlos Adriano Jerônimo de Rosa [examinador(a)]

Hermano Arraes Callou [candidato(a)]

AGRADECIMENTOS

A meu orientador André Parente, pela amizade e orientação.

Agradeço também àqueles que aceitaram gentilmente ceder seu tempo e discutir meu trabalho, compondo minha banca de defesa: Carlos Adriano, Ismail Xavier, Patrícia Corrêa e Patricia Mourão, e as suplentes Lívia Flores e Victa Carvalho.

Pela leitura e conversa sobre meu trabalho, agradeço a André Duchiade, Bernardo Girauta, Ian Schüller, Izabel Fontes, Juliano Gomes, Mayana Redin, Pedro Neves, Paulo Faltay, Vinícius Portella e os participantes do GT Intersecções Cinema e Arte da SOCINE.

A Sandra Arraes e Múcio Callou.

Por fim, agradeço ao CNPq pela bolsa fornecida durante os quatro anos de pesquisa.

RESUMO

CALLOU, Hermano Arraes. **A forma da duração:** o cinema experimental estadunidense nos anos 1960. Rio de Janeiro, 2020. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Esta tese teve como ponto de partida o reconhecimento de que a duração se tornou um conceito importante na discussão sobre arte a partir da segunda metade do século XX. O termo procurava exprimir uma certa experiência de continuidade temporal solicitada por novos trabalhos de arte, desenvolvidos no contexto das artes experimentais dos anos 1950 e 1960. Esta tese pretendeu mostrar o desenvolvimento da duração como forma na tradição do cinema experimental estadunidense, situando o cinema no contexto mais amplo da crise do paradigma compositivo em arte.

Palavras-chave: duração; cinema experimental; Andy Warhol; Fluxus; Michael Snow; composição.

ABSTRACT

CALLOU, Hermano Arraes. The form of duration: American experimental film in the 1960s. Rio de Janeiro, 2020. Thesis (Doctorate in Communication and Culture) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

The starting point of this thesis is the recognition that duration has become an important concept in the discussion of art since the second half of the 20th century. The term sought to express a certain experience of temporal continuity presented by new works of art, developed in the context of experimental arts of the 1950s and 1960s. This thesis intends to show the development of duration as a form in the tradition of American experimental film, placing cinema in the broader context of the crisis of the compositive paradigm in art.

Keywords: duration; experimental film; Andy Warhol; Fluxus; Michael Snow; composition.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1: 1967, Donald Judd, Sem título	14
Fig. 2: 1966, Donald Judd, Sem título.....	34
Fig. 3: 1968, Carl Andre, <i>Fall</i>	34
Fig. 4: 1962, fabricado em 1968, Tony Smith, <i>Die</i>	35
Fig. 5: 1965, Robert Morris, Sem título.....	37
Fig. 6: 1965, Robert Morris, Sem título.....	37
Fig. 7: 1959, Frank Stella, <i>die Fahne Hoch!</i>	40
Fig. 8: 1959, Frank Stella, <i>Zambezi</i>	43
Fig. 9: 1920-1924, Claude Monet, <i>Le Chemin de roses à Giverny</i>	50
Fig. 10: 1950, Jackson Pollock, <i>Number 1, 1950 (Lavender Mist)</i>	52
Fig. 11: 1944, Mark Tobey, <i>Crystallizations</i>	54
Fig. 12: 1967, George Maciunas, <i>Fluxus Year Box 2</i>	55
Fig. 13: 1966, George Maciunas, <i>Disappearing Music for Face</i>	61
Fig. 14: 1894, William Kennedy Dickson, <i>Sandow</i>	66
Fig. 15: 1969, Ben Vautier, <i>Faire un effort</i>	66
Fig. 16: 1966, Dick Higgins, <i>Invocations of Canyons and Boulders</i>	67
Fig. 17: 1901, James Williamson, <i>The big Swallow</i>	67
Fig. 18: 1959, George Brecht, <i>Time-Table Music</i>	70
Fig. 19: 1959, George Brecht, <i>Drip Music (Drip Event)</i>	73
Fig. 20: 1963, George Brecht, <i>Two Durations</i>	75
Fig. 21: 1962-1963, George Brecht, <i>Event</i>	75
Fig. 22: 1961, George Brecht, <i>Two elimination events</i>	77
Fig. 23: 1961, George Brecht, <i>Three Aqueous Events</i>	78
Fig. 24: 1960, La Monte Young, <i>Composition 1960 #7</i>	82
Fig. 25: 1960, La Monte Young, <i>Composition 1960 #10</i>	83
Fig. 26: 1966, George Maciunas, <i>End after 9</i>	90
Fig. 27: 1964, Mieko Shiomi, <i>Disappearing Music for Face</i>	91
Fig. 28: 1964, Andy Warhol, <i>Henry Geldzahler</i>	103
Fig. 29: 1962, Andy Warhol, <i>Coca-cola [3]</i>	112
Fig. 30: 1957, Robert Rauschenberg, <i>Factum I e Factum II</i>	127
Fig. 31: 1964, Andy Warhol, <i>Sleep</i>	129
Fig. 32: 1969, Robert Morris, <i>Sem título</i>	138
Fig. 33: 1960, Michael Snow, <i>Secret Shout</i>	139
Fig. 34: 1959, Michael Snow, <i>Shunt</i>	141
Fig. 35: 1974, Sol LeWitt, <i>Variations of Incomplete Open Cubes</i>	144

SUMÁRIO

1. Introdução.....	10
2. A forma da duração.....	11
3. O ponto e a linha: o cinema do Fluxus.....	58
4. A liberdade de indiferença: os primeiros filmes de Andy Warhol.....	96
5. O cinema de processos graduais de Michael Snow.....	131
6. Considerações finais.....	163
7. Referências bibliográficas	166

INTRODUÇÃO

A duração se transformou em uma das categorias decisivas da arte a partir da segunda metade do século XX. A sua formação como um termo conceitual importante no discurso crítico teve lugar, sobretudo, a partir do final dos anos 1960, quando a noção começou a lentamente a se disseminar em uma variedade de campos artísticos diferentes, em uma difusão que parecia transgredir as separações entre meios, procedimentos e tradições artísticas distintos. O conceito se desenvolveu em diferentes contextos críticos simultaneamente, tornando-se uma ideia chave na crítica de arte, de cinema, de música, de teatro, performance e de dança.¹ A expressão pretendia descrever uma nova experiência de continuidade temporal explorada por certos trabalhos artísticos, que solicitavam de maneira desconcertante a presença do espectador no curso de uma duração prolongada. A discussão em torno da noção revelava uma nova consciência da temporalidade da experiência, que ganhava forma nas vanguardas da segunda metade do século.

A duração não é, contudo, uma questão redutível apenas às neovanguardas, como se se tratasse de um problema artístico encerrado em um momento histórico passado, mas se tornou um modo de temporalização pervasivo na arte contemporânea, cuja ubiquidade ameaça apagar sua própria singularidade. A experiência da duração, surpreendentemente, parece ter se institucionalizado nas projeções em *loop*, nas videoinstalações de circuito fechado, nas performances de longa duração, na música ambiente, na *drone music*, no cinema de festival contemporâneo, revelando uma sensibilidade tão disseminada quanto difusa. A duração se mantém, portanto, na região cinzenta do que reconhecemos ainda como o nosso tempo. A nossa compreensão do que consiste o contemporâneo é o que, na verdade, parece às vezes depender dela, como defendeu recentemente um autor célebre,² definindo a própria arte contemporânea pela promessa de se “estar com o tempo” contida nas proposições artísticas duracionais. O nosso ponto de partida é a crença de que a emergência histórica da duração como modo de temporalização em meados do século passado se encontra suficientemente distante para seu sentido precisar ser recuperado genealogicamente, mas suficientemente

¹ A duração se tornou uma questão central no teatro, na performance e na dança a partir sobretudo dos anos 1960. A centralidade da duração se tornou aparentemente tão notável no teatro que um teórico influente como Hans-Thies Lehmann pôde constatar que a “duração perceptível de maneira consciente é o primeiro fator importante da distorção do tempo na experiência do teatro contemporâneo” (LEHMANN, 2006, p.156). A duração é, por sua vez, consubstancial à própria tradição da arte da performance, como defende, por exemplo, RoseLee Goldberg, afirmando que “é o elemento da duração, do tempo, que está no coração da performance” (GOLDBERG, 2004, p.34).

² Refiro-me a Boris Groys e a seu ensaio *Comrades of time* (2019).

próxima para poder iluminar as práticas artísticas dos últimos anos. A duração é, na verdade, uma via privilegiada para a compreensão do presente, na medida em que é um dos poucos procedimentos artísticos que as vanguardas do pós-guerra não recuperaram das chamadas vanguardas históricas, mas em grande medida inventaram por si próprias. A sua emergência marca, portanto, uma descontinuidade entre a arte de vanguarda da primeira metade do século XX e as artes experimentais que se desenvolveram a partir da neovanguarda, constituindo-se, assim, como uma porta de entrada privilegiada para compreender a formação das categorias da arte contemporânea.

O presente trabalho pretendeu investigar a gênese da duração no cinema de vanguarda estadunidense. O que entendemos por cinema de vanguarda estadunidense é uma tradição artística particular, nascida nos Estados Unidos no começo do século XX sob inspiração das vanguardas europeias, que se transformou em meados do século em um circuito de produção, exibição, distribuição e legitimação de cinema independente, que tem operado fora das instituições do chamado cinema narrativo. A tradição é também chamada de cinema experimental, denominação que terá preferência neste trabalho. A diferença entre o cinema experimental e o cinema de narração é, antes de tudo, social, expressa pela existência de dois sistemas institucionais relativamente autônomos, que dão forma a práticas de cinema distintas. A formação do cinema experimental como um campo social é em grande medida resultado do processo de criação de suas próprias instituições, que possibilitaram a sua existência continuada, em que podemos destacar a formação de cineclubes e sociedades de cinema em meados do século, como Cinema 16 (1947), a fundação das famosas cooperativas e distribuidoras New York Film-Makers' Coop (1962) e Canyon Cinema (1967), o surgimento de festivais de cinema voltados para o experimental nos Estados Unidos e na Europa, como os pioneiros Festival International du Cinéma Expérimental de Knokke-le-Zoute (1949) e Ann Arbor Film Festival (1963), o surgimento de programas de cinema nos principais museus de arte do país e a fundação de institutos para conservação e exibição do cinema de vanguarda, como a Film-Makers' Cinematheque e o Anthology Film Archives (1970). O cinema experimental se transformou progressivamente em uma tradição consciente de sua própria história, que dialoga continuamente com si mesma. As duas tradições do cinema conservaram durante certo tempo uma “alteridade radical” uma em relação a outra (SITNEY, 2002a, p. XII), operando frequentemente “em diferentes realidades, com quase nenhuma influência significativa entre elas” (idem).

A tradição do cinema experimental se mostra como um caso privilegiado para se entender a entrada da duração como problema da arte. Os cineastas de vanguarda estadunidenses a tem explorado intensamente, desenhando uma paisagem de estratégias particularmente diversa: os registros filmicos de Andy Warhol, os filmes procedurais de Michael Snow e Ernie Gehr, os sistemas de Hollis Frampton, os *flicker films* de Tony Conrad e Paul Sharits, os filmes líricos de Bruce Baillie e Larry Gottheim, os atos de *vaudeville* de George Maciunas, os estudos em *found footage* de Ken Jacobs, os filmes seriais de James Benning, o cinema observacional de Sharon Lockart, entre outras tantas propostas. Este trabalho pretende construir uma genealogia do cinema de duração desenvolvido na tradição do experimental estadunidense nos anos 1960, quando ele tomou forma. A ideia de “cinema da duração” se desenvolveu pela primeira vez, no entanto, em resposta aos desenvolvimentos do cinema narrativo europeu, como demonstra os escritos de André Bazin dos anos 1950 (1962). O tratamento dado ao tempo por Bazin pretendia responder ao surgimento de uma estrutura temporal no cinema neorrealista italiano que parecia romper com o tempo dramático. A questão da duração no cinema moderno não é, naturalmente, redutível ao cinema neorrealista, mas as coordenadas do debate se encontram em grande medida definidas pela herança baziniana.³ O surgimento da questão no campo experimental é, contudo, relativamente independente, dado que responde a problemas em grande medida distintos, se aproximando muito mais do contexto das artes visuais, da performance e da música experimental, que do cinema narrativo europeu desenvolvido na mesma época. O conceito de duração se torna relevante na tradição somente a partir do final dos anos 1960, por ocasião do debate crítico em torno do chamado *cinema estrutural*, que havia se constituído como a tendência cinematográfica dominante do final da década. O termo “duração” foi introduzido na segunda edição do famoso artigo de Adams Sitney, *Structural Film*, publicada em 1970 na revista *Film Culture* (SITNEY, 2000). Uma parte significativa dos filmes de duração

³ A teoria da Imagem-tempo de Gilles Deleuze, por exemplo, deve mais à discussão de Bazin do que normalmente se defende. Ver, por exemplo, o uso da cena da jovem empregada de *Umberto D* (DELEUZE, 2009b, p.12), em que Deleuze retoma, em outros termos e com outras ênfases, o comentário de Bazin sobre a cena. A cena servia por ocasião do texto de Bazin para a defesa de um “cinema de duração” (BAZIN, 1962), enquanto no texto de Deleuze, fala-se de uma imagem direta do Tempo. Deleuze, contudo, não estava exatamente preocupado com a duração no sentido que o termo adquiriu na crítica de cinema, como atesta o tratamento dado ao cinema experimental: a duração não é uma questão em seu comentário sobre os mais duracionais dos cineastas: Andy Warhol (DELEUZE, 2009b, p.230) e Michael Snow (DELEUZE, 2009a, p.134). O debate sobre a duração no cinema narrativo contemporâneo também tem frequentemente ocorrido sob os marcos do debate baziniano. Ver, por exemplo, a introdução da coletânea de artigos *Slow Cinema*: “o cinema da lentidão também é usado para dar continuidade ao modernismo cinematográfico, que igualmente encontra em Bazin a sua gênese conceitual” (DE LUCA e JORGE, 2016, p.8).

relevantes foram realizados, contudo, durante os anos 1960, antes da duração se tornar um problema reconhecido pela crítica. A nossa investigação dedicou-se a esse primeiro momento, quando o uso do termo ainda não havia sido cristalizado.

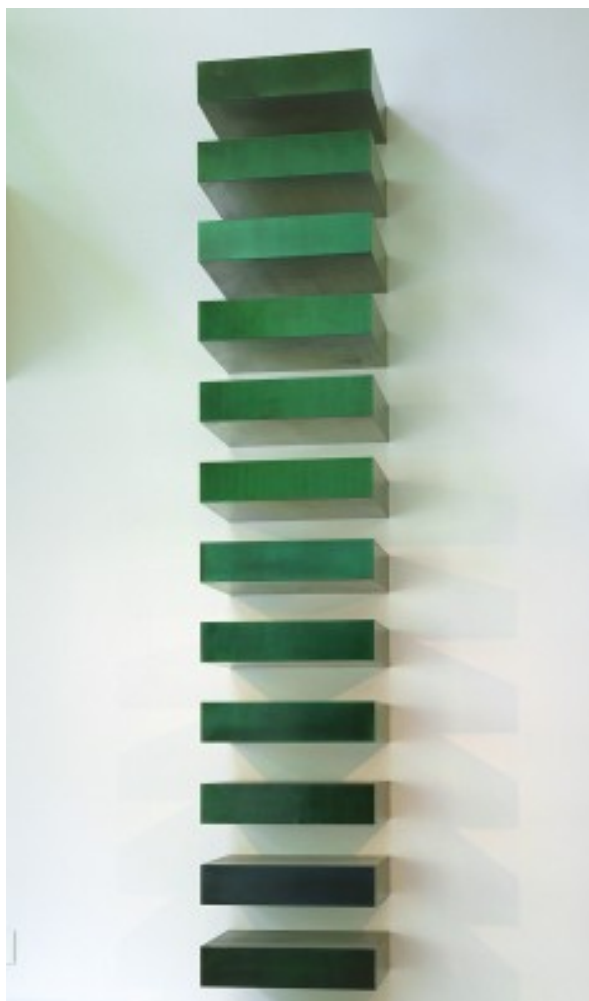
O que torna o cinema experimental um caso privilegiado para o estudo da nossa questão é a sua posição no contexto da arte estadunidense. A maior parte dos críticos influentes do campo durante o período, como Adams Sitney, Anette Michelson e Jonas Mekas, partilhavam em alguma medida “a crença e o comprometimento com a especificidade do filme” como “chave para a asserção da autonomia do cinema no panteão das artes e, tão importante quanto, para a articulação do cinema experimental como uma tradição artística” (WALLEY, 2003, p.24), reconhecendo a pintura estadunidense dos anos 1940 e 1950⁴ como principal modelo de arte modernista. A narrativa dominante da história do cinema experimental concebe a tradição como comprometida com o projeto de autonomia do cinema.⁵ Uma parte significativa dos realizadores do campo, contudo, tiveram sua formação em escolas de arte, atuando inicialmente em outros meios. A grande parte dos cineastas surgidos nos anos 1960, na verdade, nunca se fechou unicamente no meio do cinema, tampouco fez unicamente da sala de cinema tradicional o seu espaço de exibição, construindo uma obra coerente atravessando diversas mídias. As suas obras também foram historicamente exibidas em galerias, museus e espaços de arte em geral, assim como receberam a avaliação crítica extensa de revistas de arte. As três obras escolhidas para serem analisadas nesse trabalho foram realizadas por cineastas cujas trajetórias foram iniciadas no contexto de uma outra arte que não o cinema. Os artistas escolhidos para nosso estudo desenvolveram uma forma de atuação artística que não era mais constrangida pelos meios tradicionais, quando não abandonava o conceito de meio, ele mesmo, como categoria fundacional: Andy Warhol, os artistas do Fluxus e Michael Snow. O que torna o cinema experimental um caso de estudo particularmente interessante é a permeabilidade por meio da qual problemas surgidos em tradições diferentes entrem em comunicação: os artistas em questão encontram no cinema a possibilidade de responder problemas originalmente da arte, da pintura e da música, que entram em uma zona de contaminação recíproca. A própria condição do cinema experimental

⁴ Ver, por exemplo, o editorial de Anette Michelson da edição histórica de setembro 1971 da *Artforum* sobre cinema experimental, em que conclamava os seus leitores a reconhecer o cinema experimental estadunidense como uma conquista artística digna de outros campos autônomos modernistas: “A edição atual da *Artforum* é, então, planejada para evocar – em grande medida através do trabalho de jovens críticos – para alguns artistas, críticos e suas audiências (...) a urgência de reconhecimento da conquista cuja importância será eventualmente vista como comparável àquela da pintura estadunidense nos anos 1950 em diante” (MICHELSON, 1971, p.9).

⁵ Ver, por exemplo, a interpretação do cinema estrutural de Rosalind Krauss (2000).

como tradição *menor* o torna um ponto de acesso privilegiado à arte dos anos 1960, na medida em que ocupa uma posição transversal em relações aos grandes debates da década - o minimalismo, o pop, a arte conceitual, a arte processual – que podem ser reinterpretados do seu ponto de vista.

Fig.1



1967, Donald Judd, *Sem título*, Laca em ferro galvanizado, doze unidades, cada uma com 22,8 x 101,6 x 78,7 cm, instalada verticalmente com intervalos de 22,8 cm). MoMA, Nova York, EUA.

O conceito de duração poderia parecer à primeira vista mais pertinente para discutir as práticas artísticas que tradicionalmente são consideradas “artes do tempo”, em contraposição às “artes do espaço”. O primeiro texto significativo a introduzir o termo duração no sentido vigente no contexto estadunidense pretendia discutir, no entanto, uma série de objetos, que

foram realizados pelos jovens artistas plásticos que se tornariam conhecidos posteriormente como os grandes nomes do minimalismo. Em um ensaio célebre publicado na *Artforum* em 1967, Michael Fried defendia que formatos (*shape*) simples, como poliedros, frequentemente ordenadas serialmente, por artistas como Donald Judd e Robert Morris, solicitavam de uma maneira inquietante a experiência do corpo do espectador como situada em um espaço e um tempo concreto. A escolha de formatos unitários dispensava as relações compositivas entre partes e entre partes e todo que historicamente definiram a pintura e a escultura, deslocando o centro de interesse para as relações contingentes que os poliedros podiam estabelecer com o espaço expositivo e com o corpo móvel do espectador. A preocupação com “*a duração da experiência*” (FRIED, 1998, p.167) parecia revelar um certo afastamento do interesse artístico das novas gerações em relação ao tempo virtual, construído artificialmente pelos trabalhos de arte, que conhecemos, por exemplo, da pintura e escultura representativa, e um respectivo acercamento do que podemos chamar de tempo atual, o tempo concreto, vivido do espectador, que tornava-se agora uma atraente zona de investigação. O minimalismo cristalizava, contudo, também uma certa imagem do tempo que teria longevidade na arte da década. Uma imagem do tempo que se exprimia pelo modo como a organização serial de unidades equivalentes, sem poder assinalar no espaço um ponto de origem, nem de fim, sugeria sua multiplicação virtualmente infinita (Fig.1): o tempo se apresentava, para os artistas minimalistas, como uma “interminável, indefinida *duração*” (idem, p.166), “simultaneamente se aproximando e recedendo, como se apreendida numa perspectiva infinita” (idem, p.167). Uma imagem semelhante do tempo tomava forma em trabalhos de outros artistas visuais da década, movidos por preocupações muito diferentes e trabalhando com procedimentos distintos, como as serigrafias e de Andy Warhol e a *Today Series* de On Kawara. A célebre concepção de Fried do minimalismo como um “novo gênero de teatro” (idem, p.153) sugeria também que a divisão entre artes do tempo e artes do espaço tornava-se ameaçadoramente porosa.

Em *Structural Film*, Adams Sitney apresentava uma teoria a respeito do surgimento de uma nova orientação no cinema experimental. O que denominava cinema estrutural rompia abertamente com as tendências dominantes do cinema lírico, mitopoético e satírico, que tinham ocupado a imaginação dos artistas do campo. O cinema estrutural rompia, sobretudo, com a compreensão orgânica e compositiva da forma que animava as tendências concorrentes, adotando uma postura que privilegiava a impressão global do formato (*shape*) do todo, em

detrimento do trabalho de composição parte por parte, com que os cineastas tradicionalmente se preocupavam, resultando, assim, em filmes intensamente íntegros, internamente saturados, que frequentemente pareciam não apresentar segmentação e hierarquização interna. A postura era, notavelmente, semelhante à dos artistas minimalistas, que valorizavam a singularidade, a inteireza e a indivisibilidade dos formatos simples com que trabalhavam. O artigo de Sitney, no entanto, ignorava o que se passava em outras artes, prestando suas contas com o minimalismo apenas na segunda edição do texto, publicada no ano seguinte, quando o crítico procurou responder às críticas que a primeira versão recebeu. A introdução do termo “duração” data justamente da segunda edição, quando o crítico já havia se familiarizado com o debate em torno da arte minimalista. O termo aparece grifado em *itálico*, sugerindo que se tratava de uma incorporação conceitual importante. O traslado do conceito para o contexto do cinema experimental implicava certas transformações significativas, uma vez que o cinema se constitui como uma arte temporal em sentido estrito, o que não era o caso das produções tridimensionais minimalistas, cuja temporalidade não implicava certas propriedades tradicionais das artes temporais, como a apresentação de uma sequência ordenada de acontecimentos: o teatro minimalista possuía uma temporalidade radicalmente aberta, submetida ao livre trânsito do espectador, ao contrário do cinema. Os protocolos da sessão de cinema implicam uma duração fechada, dotada de início e fim, na qual o filme se realiza a si mesmo sequencialmente no tempo. A duração exprimia agora a persistência de uma experiência programada. O prolongamento no tempo de um único processo havia se tornado um procedimento comum entre os cineastas estruturais, que pareciam partilhar uma consciência acentuada das transformações perceptivas e cognitivas do espectador implicadas na distensão temporal.

No mesmo ano, Sitney publicou um ensaio sobre Michael Snow que ampliava o horizonte de aplicabilidade do termo duração. Os filmes de Snow partilhavam uma sensibilidade em comum com uma constelação de artistas performáticos contemporâneos, como “os músicos La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich e Philip Glass, o dramaturgo Richard Foreman, as coreógrafas Yvonne Rainer, Meredith Monk, Deborah Hay” (SITNEY, 2002b), que apresentavam, todos, um grande interesse pela duração atual da performance, resultando em um conjunto de maneiras de modular o tempo caracterizadas pela recusa do desenvolvimento dramático: eles “tendem a usar duração, repudiar psicologia, e retardar e alongar as poucas ações que empregam. Seus materiais são consistentes (não diversificados);

repetição extensiva é comum, e quando é o caso, deve-se esperar encontrar estase” (SITNEY, 2002b). A discussão da duração não pode ser reduzida, contudo, ao mero prolongamento temporal, já que o que aproximava tal grupo de artistas era muito mais que o simples uso de extensões de tempo maiores ou menores; eles partilhavam, antes, uma certa maneira de conceber o tempo. A duração se apresentava, na verdade, como uma *forma*, como notaram certos realizadores de cinema experimental (SHARITS, 2015). A “forma-duração” (idem, p.163) era caracterizada pela intensificação da coesão interna das seções da obra, quando não da obra toda, que era expressa pela inteireza (*wholeness*) de seu formato total. Os formatos unitários que tínhamos encontrando nas peças minimalistas se transformava numa certa maneira de cerzir o tempo, na qual o modelo do todo era pressentido, pelo espectador que assiste a forma se realizar no tempo, como “*Gestalt* constantemente simultânea” (idem). A capacidade do espectador de, por meio de suas faculdades de rememoração e expectativa, inferir rapidamente o formato do todo resultava em uma desconcertante apreensão do tempo como uma duração contínua.

Esta pesquisa exigiu, portanto, uma compreensão preliminar do que constituiu a nossa experiência do tempo. A expressão “experiência do tempo” apresenta-se para nós como uma construção cômoda, mas se trata de uma formulação, na verdade, conceitualmente enganosa, porque o tempo não é uma realidade fenomênica que poderia dar-se para o sujeito como um objeto da experiência. A temporalidade é o que permite, na verdade, a inteligibilidade da experiência. O conceito de tempo deve ser caracterizado, sobretudo, pela função que ele opera em nossos quadros conceituais. A função do conceito de tempo é, em grande medida, a de servir como “intuição formal que é requerida para dar sentido à continuidade e conexão da experiência” (DURING, 2016, p.2): o tempo é “o *meio de coexistência*” formal dos acontecimentos (idem, p.2). O conceito de tempo permite instituir um quadro de coexistência no qual as relações entre os dados da experiência podem se tornar inteligíveis, como as relações de sucessão, simultaneidade e permanência. O que se apresenta para o sujeito não é, portanto, uma experiência do tempo, mas, antes, a temporalidade da própria experiência. A multiplicidade dos vários tempos do mundo que povoam nosso pensamento, como o tempo cosmológico, o antropológico, o psicológico, e suas diferenciações internas, é possível porque o tempo é antes de ordem formal que empírica, permitindo que seu modo de operar possa ser investigado regionalmente, em seus processos locais de morfogênese. A experiência, na verdade, *temporaliza*, na medida em que somos solicitados continuamente a construir relações

entre os acontecimentos que tomam forma diante de nós. Quando falamos da experiência do tempo nas artes temporais, estamos falando, na verdade, dos modos como as imagens e os sons *temporalizam*, como eles delineiam, por assim dizer, os contornos do tempo.

A forma nas artes temporais é concebida de maneira ao mesmo tempo processual e estrutural, uma vez que podemos apenas apreender a forma no curso de seu desdobramento no tempo, intuindo pelas nossas faculdades de memória e expectativa o modo regulado com que ela se atualiza, mas só teremos realmente compreendido a forma quando pudermos intuí-la simultaneamente, como uma estrutura total.⁶ A diferença entre processo e estrutura exprime duas maneiras distintas com que realizamos a cognição do tempo. A compreensão processual da forma baseia-se na diferenciação dos acontecimentos segundo os critérios do passado, presente e futuro, enquanto a concepção estrutural classifica os acontecimentos em termos do que veio antes e depois. A concepção processual incorpora a ideia de passagem, na medida em que a classificação dos acontecimentos em passado, presente e futuro é sempre mutável, referente a um observador que move-se no tempo, enquanto a concepção estrutural apresenta um tempo cristalizado, no qual nada muda, uma vez que anterioridade e posterioridade são propriedades fixas dos acontecimentos, que independem da posição do observador.⁷ A forma-duração torna a relação entre a apreensão processual e estrutural da forma profundamente problemática, na medida em que o todo está contido em cada uma das partes, pois ele é caracterizado por sua inteireza (*wholeness*) constitutiva, que rejeita a segmentação e hierarquização interna. O espectador da duração rapidamente torna-se capaz de inferir a estrutura total da obra, cuja indiferenciação interna garante a sua desconcertante transparência. Ele descobre-se no curso de um processo que se tornou para ele surpreendentemente redundante. A experiência da duração não é outra coisa que não a experiência da cursividade, a consciência de encontrar-se no transcurso de um todo que dura, prologando-se no tempo como se indiferente ao espectador.

⁶ Para uma discussão sobre a diferença dos dois modos de apreensão formal, ver, por exemplo, a formulação dada por Northrop Frye, que cito no original: "The form of a poem, that to which every detail relates, is the same whether it is examined as stationary or as moving through the work from beginning to end, just as a musical composition has the same form when we study the score as it has when we listen to the performance. (...) The word form has normally two complementary terms, matter and content, and it perhaps makes some distinction whether we think of form as a shaping principle or as a containing one. As shaping principle, it may be thought of as narrative, organizing temporally what Milton called, in an age of more exact terminology, the "matter" of his song. As containing principle it may be thought of as meaning, holding the poem together in a simultaneous structure (FRYE, 1990, p.83).

⁷ A distinção que emprego entre processo e estrutura é devedora da oposição cultivada pela filosofia analítica do tempo entre tempo da série A e tempo da série B. Para uma reconstrução do debate, ver GELL, 2013, p.141 – 165).

A admissão de que a duração pode ser descrita formalmente não significa que ela seja, acima de tudo, uma forma. O reconhecimento da duração no debate crítico tem dependido da constatação intuitiva e implícita das suas propriedades formais, mas o seu significado histórico aponta para uma direção completamente diferente quando questionamos tanto a sua recepção quanto o processo de sua gênese. A forma-duração poderia ser obstinada e provocadoramente simples, mas a sua experiência era surpreendentemente complexa, nos convidando a formas de envolvimento perceptivo e afetivo com a arte que se distinguiam profundamente da empatia dramática. O desafio de interpretar o seu desenvolvimento histórico, por sua vez, consiste em tecer uma tese que contemple uma transformação nos modos de fazer da arte partilhada por tradições notadamente distintas, como a música, as artes visuais e o cinema, uma mudança que teria tido o poder de percorrer cada um dos campos, por dentro e por fora, integrando todos a partir de uma problemática transversal. A hipótese que foi se revelando durante essa pesquisa é que a duração na tradição do cinema experimental exprime uma crise do entendimento da arte como uma prática compositiva. A crença tão comum quanto aparentemente inevitável de que um trabalho de arte consiste em um todo, formado de partes determinadas - quer sejam sons e imagens, cores e formas, notas e intervalos -, que são relacionadas e ordenadas a partir da ação intencional de um artista, perde a sua naturalidade quando não é recusada deliberada e abertamente. A crise da composição teve um papel preponderante no pensamento de artistas liminares do século XX, como Marcel Duchamp, Jackson Pollock e John Cage, que passaram a representar, para os jovens artistas dos anos 1960, a herança cultural que eles precisavam resolver e responder com maior urgência. As três obras escolhidas para uma discussão crítica mais aprofundada - Andy Warhol, o Fluxus e Michael Snow - encontram na duração uma imagem do tempo na qual a ordenação dramática e compositiva dos acontecimentos perdeu o sentido, respondendo de maneiras distintas à crise do paradigma compositivo. A morfogênese da duração baseava-se, portanto, em uma prática artística que rejeitava, em grande medida, a própria ideia de dar forma.

O desenvolvimento da tese seguiu uma estrutura de quatro capítulos. O primeiro capítulo pretende promover uma breve genealogia do conceito de duração na crítica de cinema. O capítulo objetiva interpretar o sentido que o termo adquiriu no contexto do cinema experimental, investigando os modos como o debate crítico em torno da questão foi formado nos anos 1960 e 1970. O primeiro capítulo é, ao mesmo tempo, teórico e histórico; teórico,

porque ambiciona estabelecer uma definição para o conceito de duração, desenvolvendo os sentidos implícitos no uso do termo; histórico, porque a reconstrução do conceito segue o desenvolvimento da noção cronologicamente. O problema da gênese da duração é apresentado no final do capítulo, que estabelece o quadro geral a partir do qual nossa genealogia pretende se desenvolver nos capítulos seguintes. A integralidade do todo, que define a forma-duração, desenvolve-se como uma resposta à crise do paradigma compositivo na arte. Os capítulos seguintes discutem três obras selecionadas para uma discussão crítica mais aprofundada, escolhidas em virtude de sua importância histórica: a duração é, reputedamente, a “dádiva temporal” de Warhol (SITNEY, 2002a, p.368), que o cinema experimental herdou; os artistas do Fluxus experimentaram procedimentos de duração desde o começo dos anos 1960, pioneiramente; o cinema de Michael Snow se tornou possivelmente a obra cinematográfica mais relevante e influente do final da década, especialmente o filme que foi selecionado aqui para um comentário mais extenso, *Wavelength* (1967). A nossa tese pretende mostrar, a cada caso, quais foram as condições que permitiram que a duração pudesse se tornar uma forma sedutora, atraindo os artistas em questão para a sua indefinida, desconcertante continuidade.

A FORMA DA DURAÇÃO

A duração se apresentou como uma questão privilegiada para grande parte dos artistas do cinema da segunda metade do século XX. As primeiras formulações do conceito de duração na tradição do cinema de vanguarda estadunidense se desenvolveram, sobretudo, a partir do final dos anos 1960, por ocasião do debate crítico em torno do cinema estrutural. O sentido que o termo adquire no discurso dos artistas, críticos e historiadores do campo não é, contudo, nem claro, nem unívoco. A dificuldade advém em grande medida do fato de que a duração se conserva como um termo de uso comum no discurso em geral, assim como no discurso da arte em particular, que é distinto do sentido específico que o termo adquire no meio do século. A duração é, nesse contexto mais amplo, apenas a extensão temporal de um acontecimento. O conceito de duração exprime desde então, contudo, a *forma do acontecimento*, antes que seu prolongamento no tempo. A duração representa, de maneira mais precisa, um modo de *temporalização* pelo qual os acontecimentos tomam forma, que teria se tornado pervasivo na arte da segunda metade do século XX. A discussão do conceito de duração que pretendo conduzir aqui será tanto genealógica quanto propositiva; pretende-se reconstruir o debate em torno da expressão, de modo a propor um conceito que satisfaça os usos do termo no campo, ao mesmo tempo que possibilite desenvolver um novo modo de compreender o cinema em questão.

O cinema da duração

A discussão em torno do cinema de duração surgiu inicialmente fora do campo do cinema de vanguarda, nos escritos de André Bazin dos anos 1950 (BAZIN, 1962). Em seus ensaios sobre o cinema neorrealista italiano, o crítico afirmava ter tido um “breve vislumbre” do que seria um “cinema verdadeiramente realista quanto ao tempo”, um “cinema da duração” (idem, p.88). O que o definia seria a recusa em reconstituir os acontecimentos diegéticos conforme “uma duração artificial e abstrata: a duração dramática” (idem, p.291), preferindo respeitar “a verdadeira duração do acontecimento” (idem, p.282). A reflexão de Bazin era antes especulativa a respeito do futuro do cinema, que propriamente descritiva de um estado de coisas, na medida em que não concebia sua proposta como uma realidade plenamente realizada, mas como uma potência do cinema que se manifestava em momentos específicos

do cinema neorrealista sem, contudo, ter se atualizado inteiramente. O cinema da duração se manifestava na cena da jovem empregada de *Umberto D* (1952), de Vittorio de Sica, que era o exemplo privilegiado por Bazin. A cena acompanha os primeiros minutos da manhã da personagem, logo após ela acordar. O filme mostra a garota levantando-se da cama lentamente, arrastando-se vagarosamente para cozinha e iniciando em seguida as suas atividades domésticas, como se se tratasse de mais um dia qualquer. Em meio a seus afazeres, de repente, a jovem para e se lembra de sua gravidez indesejada, pondo a mão sobre a barriga. A garota segue seu trabalho, com os olhos molhados, resultado de um choro que o filme teve o cuidado de nos ocultar. A sequência é uma cena de melodrama social, retirada de um filme menor da filmografia neorrealista. A cena era, contudo, notável pela sua construção da continuidade temporal. O que assistimos é a jovem personagem seguindo o curso de seu dia, sem interrupção, cada atividade prolongando-se na tela pela sua duração natural, sem nunca retardar ou acelerar seu passo.

A duração é um conceito fundamental da teoria do cinema de Bazin como um todo, como atesta o lugar privilegiado que ocupa em *Ontologia da imagem fotográfica*, o seu ensaio teórico mais importante. A interpretação do cinema que o crítico defende no ensaio baseia-se em um mito, apresentado na forma de uma especulação acerca das origens da arte. De acordo com Bazin, a origem da atividade humana de fabricação de imagens encontra-se nos rituais funerários, consistindo em um desenvolvimento histórico de práticas imemoriais de embalsamento dos mortos. A origem da arte, supunha, é a “defesa contra o tempo” e seu maior representante, a morte (BAZIN, 1991, p.19). A fabricação de imagens fixa as aparências para salvá-las da “correnteza da duração” (idem), retê-las de sua dispersão material. A história da arte poderia tê-la levado a dispensar as imagens de suas funções mágicas, mas “tudo que conseguiu foi sublimar (...) esta necessidade incoercível de exorcizar o tempo” (idem). A arte, portanto, estaria fundada em um “complexo de múmia” (idem), que funcionaria como seu motor antropológico secreto. A narrativa histórica de Bazin preparava o terreno para o cinema poder vir ocupar no seu discurso o lugar de uma verdadeira torção dialética, pois seria no cinema que, “pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da sua duração” (idem, p.24). O cinema seria uma espécie de “múmia da mutação” (idem), em que o devir, ele próprio, se encontraria agora cristalizado. O crítico apresenta, assim, a sua crença de que a originalidade histórica do cinema se encontra no dom de embalsamar o tempo. O cinema constrói certamente um tempo artificial, que é remontado

pelo espectador a partir das relações entre as imagens, mas ele não o faria sem antes basear-se no tempo concreto da experiência: o cinema, afirma, “não constrói o seu tempo estético senão a partir do tempo vivido” (BAZIN, 1951, p.65). A escolha do termo “duração” para representar o tempo da experiência denota sua filiação ao pensamento de Henri Bergson, que reservava o termo justamente para referir ao tempo qualitativo e contínuo do vivido em contraposição ao tempo descontínuo e quantitativo da medição.⁸ O crítico conserva da noção bergsoniana, sobretudo, a ênfase na continuidade⁹: a duração é o próprio “*continuum* sensível” que o cinema ao mesmo tempo registra e modula o curso (idem). As preferências estéticas do crítico são em grande medida baseadas em sua intuição desta originalidade do cinema. O suposto realismo do cinema da duração baseia-se, portanto, na crença em uma concepção contínua da experiência.

Qual a maneira que Bazin concebe a continuidade constitutiva do cinema de duração? A compreensão do crítico parece à primeira vista basear-se na equivalência entre dois dos regimes temporais constitutivos de um filme: o tempo que o filme evoca (o tempo da representação) e o tempo que o filme ocupa (o tempo da projeção). A reflexão de Bazin remeteria, assim, a uma formulação tradicional da teoria cinematográfica a respeito das estruturas temporais. As relações entre os vários tempos constitutivos de um filme é um problema clássico da narratologia do cinema. A ordem, frequência e duração são, nesse contexto, os pontos de referência clássicos pelo qual pode-se medir as relações entre o tempo da representação e o tempo da projeção de determinado filme.¹⁰ A comparação entre as duas durações permitiria a extração de três figuras temporais distintas: a compressão, a equivalência e a dilatação (AUMONT, MARIE, 2006, p.89). A continuidade na cena da jovem empregada de *Umberto D* consiste em um caso de equivalência temporal, em que o tempo da projeção tem uma duração equivalente ao tempo que é representado. A solução mais comum teria sido, naturalmente, a compressão temporal. A cena nos situa em um momento contínuo da vida da personagem, que é apresentado integralmente. As pequenas atividades domésticas

⁸ O uso do conceito de duração de Bazin não é, contudo, equivalente ao de Bergson. A *durée* não deve ser tomada simplesmente como a “duração vivida”. A *durée* é, antes, uma categoria metafísica conceitualmente mais complexa, que designa um tipo de multiplicidade, uma multiplicidade puramente qualitativa, ao mesmo tempo heterogênea e contínua, caracterizada topologicamente pela interpenetração de suas partes (DURING, 2016, p.2 e 3).

⁹ Ver, por exemplo, a citação anterior completa: o cinema “não constrói seu tempo estético senão a partir do tempo vivido, da ‘*durée*’ bergsoniana, irreversível e qualitativa por essência. A realidade que o cinema reproduz e organiza é a realidade do mundo no qual estamos incluídos, é o *continuum* sensível que o filme captura em uma modulação simultaneamente espacial e temporal” (BAZIN, 1951, p.65).

¹⁰ As três categorias foram introduzidas originalmente por GENETTE, 1983.

que realiza sempre tomam o tempo necessário para se completarem, seguindo o seu próprio ritmo como se indiferentes ao espectador. A experiência da duração da cena pode ter remetido Bazin ao comentário célebre de Bergson a respeito da dissolução do açúcar na água. O tempo que se espera o açúcar dissolver-se na água, depois de misturá-lo, não é “o tempo matemático que se aplicaria igualmente bem para toda a história do mundo material”, mas o tempo vivido, que “coincide com minha impaciência, o que quer dizer, com uma certa porção da minha própria duração, que eu não posso prolongar e contrair segundo minha vontade” (BERGSON, 1979, p.20). A experiência da duração da cena remete a sensação de estar-se diante de um processo cujo desenrolar-se no tempo dita seu próprio ritmo, reivindicando a consciência do espectador do tempo atual vivido pelo seu corpo.

A distinção dos regimes de tempo de um filme pode ser ainda um pouco mais sofisticada que a apresentada acima, identificando no total quatro regimes temporais pertinentes a um único filme, sequência ou cena. O tempo da representação pode ser dividido em duas categorias. A *fabula* é a construção retrospectiva da estória do filme como uma série de acontecimentos dados em uma certa duração. A *syuzhet* é a arquitetura narrativa da apresentação da *fábula* (BORDWELL, 1985, p.80 - 82). A duração da *fabula* e a duração da *syuzhet* são dois tempos construídos pela ficção, dois regimes temporais virtuais, portanto. A duração da *syuzhet* “consiste nas extensões de tempo que o filme dramatiza”, enquanto a duração da *fábula* consiste no tempo presumido pelo espectador da duração total da ação da estória (idem, p.80). A cena da jovem empregada tem uma duração equivalente entre os dois registros, quando a solução padrão teria sido a contração do tempo da *syuzhet*. O tempo factual relativo a um filme poderia ser dividido em dois domínios, o tempo da projeção e o tempo da filmagem. A cena representa um caso de equivalência, em que a duração da projeção nem comprime, nem dilata a duração dos acontecimentos representados. O tempo da filmagem é o único que apresenta compressão na cena. A continuidade da cena não é expressa, portanto, por um plano-sequência. Trata-se, na verdade, de uma sequência delicadamente e precisamente decupada, construída na montagem. O cinema da duração de Bazin, portanto, não deve ser tomado como o cinema que privilegia o plano longo pura e simplesmente. A ênfase de Bazin encontra-se, na verdade, na continuidade do acontecimento, antes que na continuidade do plano.

A noção de continuidade de Bazin é mais sofisticada do que pode parecer à primeira vista. A equivalência temporal é, na verdade, um ponto superficial de sua argumentação. O

crítico teve o cuidado de diferenciar o que chamava de cinema da duração de outras formas de construção da equivalência temporal. O contraexemplo privilegiado é *Rope* (1948), que o crítico não parece ter em alta estima. O filme de Hitchcock mostra uma ação contínua, que aparentemente não apresenta compressão, nem dilatação temporal, porque não dispõe de elipses. O filme, contudo, não rompe com a duração dramática. Trata-se “justamente de uma ação, como no teatro” (BAZIN, 1962, p.88), que conserva todas as características do tempo dramático. O desenvolvimento do filme segue um planejamento cuidadoso, que situa os acontecimentos em posições precisas dentro da economia do drama, que não exige a ruptura da continuidade temporal, porque a continuidade já havia sido modulada dramaticamente de antemão. O recurso à elipse, evitado tanto no filme de De Sica, como no de Hitchcock, não é rejeitado por Bazin em razão de uma defesa da equivalência temporal entre o tempo atual da projeção e o tempo virtual da representação. A recusa da elipse é, na verdade, defendida a partir de uma crítica da montagem analítica e do serviço que ela presta à forma dramática. A elipse “pressupõe a análise e a escolha, ela organiza os fatos de acordo com sentido dramático que eles devem se submeter” (idem, p.94). A continuidade interessa apenas quando consiste na recusa da segmentação e diferenciação do drama, ela não tem valor em si mesma. “O verdadeiro problema não se coloca em relação a continuidade do filme, mas à estrutura temporal do acontecimento” (idem). A questão é situada por Bazin, portanto, como um problema de estrutura, interna ao próprio acontecimento. O cinema da duração exprimiria uma certa maneira de dar forma ao tempo.

A definição do cinema da duração de Bazin era dada inicialmente em termos representacionais, mas a caracterização oferecida pelo crítico insistia em critérios formais, que dispensavam a ênfase de seu discurso no realismo. A duração, portanto, tinha uma forma, que era caracterizada em contraposição ao drama. A forma em artes temporais como o cinema realiza a si mesma “por meio da coerência responsável por sustentar a atenção e conduzir a emoção com que um número infinitamente divisível de momentos precedem e sucedem uns aos outros” (GREENBERG, 1989, p.243). O que permite apreender o desdobramento temporal de uma forma são os seus ritmos constitutivos, que delineiam os seus contornos e permitem seu reconhecimento. A ideia de ritmo deve ser diferenciada da noção comum de periodicidade, entendida como recorrência regular de eventos sob uma determinada métrica. Em seu sentido mais amplo, o ritmo é o modo regulado de fluir do mundo.¹¹ Os ritmos de uma

¹¹ Para uma teoria abrangente do ritmo, ver LANGER, 1967. Ver, ainda, CASTRO, 2019.

determinada forma consistem em seus modos de “preparação de um novo acontecimento pelo término do anterior” (LANGER, 1953, p.126). O ritmo é a expressão da maneira como os acontecimentos se transformam, antecipando e preparando uns aos outros continuamente, delineando os campos do possível e do impossível, do provável e do improvável, que se colocam diante daquele que apreende a forma. O cinema pode dar forma ao tempo apenas na medida em que nos situamos no curso do filme, descobrindo pelas nossas faculdades de memória e expectativa os modos de temporalização que gradativamente o estruturam. A duração é um modo de temporalização, que modula progressivamente a maneira como o tempo transcorre no filme.

A forma dramática consiste em um certo modo de modular o curso do tempo pervasivo, que encontramos em todas as artes temporais e espaciais. O drama é fundado em um desnivelamento constitutivo, um conflito que instaura um tensionamento que apenas os acontecimentos posteriores podem resolver. O drama não *dura*, mas se desenvolve. Os teóricos do drama historicamente situaram na ação o princípio motor do desenvolvimento dramático.¹² A ação dramática não é todo e qualquer ato passível de ser encenado, mas uma ação particular, que é definida por sua transitividade estrutural.¹³ A ação dramática transforma a situação em que se irrompe irreversivelmente, repartindo o curso do tempo entre um antes e um depois. O drama é descontínuo porque a ação modifica o horizonte de possibilidades da situação substantivamente. A situação dramática, na verdade, não é outra coisa que não “um complexo de atos prestes a acontecer” (LANGER, 1953, p.312), na medida em que “apenas um presente com seu próprio futuro que é realmente dramático” (LANGER, 1953, p.307). O drama, portanto, consiste de situações iminentes, “prenhes de futuro”, como diz um dos grandes teóricos do drama burguês (SZONDI, 2011, p.27). As atividades da jovem personagem de *Umberto D* não são dramáticas porque não quebram a simetria temporal do filme de maneira significativa. O espectador encontra-se diante da cena como quem assiste o dia desdobrar-se em seu ritmo natural, como se nada que ocorresse clamasse pelo acontecimento seguinte, nem nada que acontecesse resolvesse uma tensão anterior: um presente imediato, em que os acontecimentos se sucedem sem maior alarde, nem menor consequência. A duração é um modo de temporalização contínuo, porque nenhum

¹² A definição clássica do drama como representação da ação dos homens é, nesse sentido, reveladora. Ver ARISTÓTELES, 2015.

¹³ Ver, por exemplo, a teoria do drama de Susanne Langer: “todo acontecimento para ser dramático deve ser concebido em termos de atos,(...) que provocam mais e mais atos, que compõem ações integradas” (LANGER, 1953, p.312)

acontecimento rompe significativamente com o horizonte de expectativas da cena, que é individuada como um momento autocontido.

A equivalência em importância dos acontecimentos era a característica estrutural mais marcante da cena de De Sica. O que fascinava o crítico na cena da empregada de *Umberto D* era a apresentação de “instantes concretos da vida, na qual nenhum pode ser dito mais importante do que o outro” (idem). O argumento de Bazin sugeria a imagem de uma estrutura temporal na qual todos os acontecimentos encontravam-se em “igualdade ontológica” (BAZIN, 1962, p.95), uma estrutura, portanto, que recusa a modulação dramática. A cena é, na verdade, sutilmente modulada, revelando o desejo de conduzir a atenção e a emoção do espectador nas suas escolhas de encenação. A sequência, contudo, performa a recusa da “inteligência editorial” do cinema clássico (BORDWELL, 1985, p.160), responsável por selecionar e organizar os acontecimentos da *fabula* segundo um princípio de importância narrativa. A cena mostra a jovem preparando o café, dando um tratamento semelhante a cada mínimo acontecimento que toma o seu caminho: a garota enche a leiteira de água, enquanto espanta formigas com uma mangueira; em outro instante, ela se distrai com a janela, observando um gato atravessar o telhado, como se por um momento a sua mente tivesse se ausentado; o filme dedica bastante tempo a mostrá-la esticando a perna, tentando aproximar-se da porta da cozinha para fechá-la com o pé, enquanto mói pacientemente o café. O filme reivindicava do espectador, de acordo com Bazin, uma atenção virtualmente infinita, como se procurasse “dividir os acontecimentos em acontecimentos menores e estes em acontecimentos menores ainda até o limite de nossa sensibilidade (...)” (idem). O cinema da duração seria caracterizado, portanto, por uma estrutura nivelada, que tenderia a aplainar as diferenças de ênfase, intensidade e valor, contrastando radicalmente com a forma analisada e hierarquizada do drama. A estrutura equivalente delineia a impressão de continuidade do todo, na medida em que nenhum acontecimento desnivela a impressão geral do momento; trata-se, portanto, de um *contínuo de intensidade*.

A interpretação de Bazin da cena partilhava a crença, defendida por Zavattini, de que o cinema teria a “capacidade original e inata de mostrar as coisas (...) como elas acontecem dia após dia – no que podemos chamar de sua 'cotidianidade', em sua duração mais longa e verdadeira” (ZAVATTINI, 1966, p.42- 43). A experiência do tempo da cena da empregada se sustenta em grande medida pela sugestão do cotidiano, que remete a um tempo contínuo, estático e reversível que lhe é característico, situado nas antípodas do tempo descontínuo,

progressivo e irreversível da ação dramática. A cena *estaciona* o tempo, suspendendo momentaneamente o desenvolvimento dramático do filme. O drama consiste, naturalmente, em uma forma temporal dinâmica, em que “antes mesmo de se ter qualquer ideia do que será o conflito (...), sente-se a tensão se desenvolvendo” (LANGER, 1953, p. 308). O drama no cinema clássico apresenta uma progressão, antes que apenas uma sucessão de acontecimentos, na medida em que se desdobra em direção a uma resolução, que o filme pode acelerar e retardar, atingir e frustrar, inverter e prosseguir, segundo suas próprias necessidades. “A duração dramática”, em uma formulação sucinta, “é o tempo necessário para atingir ou fracassar em atingir uma finalidade” (BORDWELL, 1985, p.157). O modo de temporalização do drama é progressivo, antes que estático em caráter, na medida em que estabelece um movimento em direção a fim.¹⁴ A cena de *Umberto D* nos situa no curso de um momento, que transcorre sem finalidade, nem direção, conservando o espectador em sua própria cursividade. A banda sonora enfatizava, ainda, a sensação de estase temporal. O gotejar contínuo de uma torneira d'água sugere uma contínua imobilidade, ao mesmo tempo em que aguça no espectador a consciência da passagem do tempo.

A definição de Bazin do cinema da duração encontrava sustentação de maneira bastante restrita no cinema neorrealista. O modelo mais bem realizado que o crítico tinha em mente de um cinema de duração seria o filme nunca realizado de Zavattini, que o roteirista cultivava como projeto. Zavattini costumava descrevê-lo como um filme sobre uma hora e meia na vida de homem qualquer (BAZIN, 1962, p.79). O filme se basearia inteiramente na equivalência temporal entre o tempo da representação e o tempo do representado, acompanhando a vida de um único personagem sem a mediação da forma dramática, em suas ocupações cotidianas. O cinema de narração artisticamente mais ambicioso da segunda metade da década de XX, que recebeu da crítica de cinema o epíteto de “cinema moderno”, como se sabe, deu continuidade ao projeto de Bazin de um cinema de duração, sem abandonar a forma dramática, mas tensionando-a do seu interior, testando os seus limites. A duração no cinema moderno possui, evidentemente, uma história complexa, que foge do escopo dessa pesquisa. O cinema da duração parece, contudo, ter se realizado plenamente e de maneira independente da reflexão do crítico francês no cinema experimental estadunidense. O projeto de filme de Zavattini é, curiosamente, remanescente dos primeiros filmes de Andy Warhol, que

¹⁴ O tempo é uma rede de relações, ele não pode ser, é claro, nem dinâmico, nem estático. A oposição entre movimento e estase consiste, contudo, em metáforas incorporadas na nossa percepção e cognição. Ver, por exemplo, a discussão de metáforas temporais em LAKOFF e JOHNSON, 2003.

o crítico não teve, infelizmente, a chance de conhecer. O cinema de Warhol não se situa, contudo, dentro de um horizonte realista, nem é movido pelas mesmas preocupações de Zavattini. O cinema de duração agora não procura “a verdadeira duração do acontecimento”, porque não encontra sua medida na realidade mimética, mas realiza de maneira radical a forma do tempo que o crítico francês delineou os primeiros traços.

O formato do cinema

A duração se estabeleceu como um conceito importante no campo experimental do cinema em grande medida graças ao livro *Visionary Film: The American Avant-garde*, publicado por Adams Sitney em 1974. A importância de *Visionary Film* como um dos documentos fundacionais do cinema de vanguarda estadunidense é difícil de ser superestimada. A obra de Sitney foi uma das primeiras tentativas de escrever uma história crítica do cinema experimental nos Estados Unidos, determinando consideravelmente os termos do debate conduzido no campo. O conceito de duração foi reivindicado para caracterizar o que se tornou conhecido como cinema estrutural. A noção de cinema estrutural foi introduzida no debate crítico em um artigo da *Film Culture* de 1969 do mesmo autor, tornando-se um dos conceitos mais conhecidos e mais contestados da tradição do cinema de vanguarda. A duração, por sua vez, aparecia no livro como uma das “estratégias” disponíveis do cinema estrutural (idem, p.368). O que caracterizava os filmes de Michael Snow, Ernie Gehr, Paul Sharits, Tony Conrad, Joyce Wieland, George Landow, Kent Jacobs e Hollis Frampton realizados na segunda metade da década de 1960 era, sobretudo, a ruptura com duas tendências dominantes no cinema experimental estadunidense. Em primeiro lugar, o cinema estrutural rompia com a tendência de “crescente complexidade cinemática” (SITNEY, 2002a, p. 347) que caracteriza os filmes dos artistas mais estabelecidos da tradição, como Maya Deren, Stan Brakhage, Kenneth Anger e Gregory Markopoulos. Os anos 1960 tinham, de fato, assistido à maturação do cinema mitopoético, em filmes como *Dog Star Man* (1960-1964), de Brakhage, e *The Illiac Passion* (1960-1964), de Markopoulos, que representavam um ápice do processo de complexificação formal dentro de suas respectivas obras. O cinema estava perseguindo, então, o “desenvolvimento de uma linguagem cinemática de conjunção” (SITNEY, 2000, p.327). O papel do cineasta era o de fazer “elementos díspares concordarem

entre si”, de modo a compor uma verdadeira “arquitetura cinemática” (idem), cujo interior seria filigranamente diferenciado.

O cinema estrutural, por sua vez, era caracterizado por seu *formato* (*shape*) simplificado. A simplicidade dos filmes estruturais era uma referência do crítico ao caráter desconcertantemente unitário de suas estruturas, que tendiam a se apresentar para o espectador como uma totalidade inteiriça, sem segmentação interna, consistindo, frequentemente, em um todo sem partes diferenciadas. A estrutura desses filmes não apresentaria “elementos díspares” a serem articulados, como se os filmes prescindissem, portanto, do trabalho de “conjunção” propriamente dito. Os filmes às vezes sequer possuíam partes heterogêneas que deveriam ser postas em concordância. O formato do todo era, por sua vez, intensamente enfatizado, tornando-se a “impressão primordial” deixada pelo filme (SITNEY, 2002a, p.348). As estratégias que permitiam que a impressão do todo dominasse a experiência de cada filme eram bastante variadas. A construção do filme a partir de sistemas gerativos facilmente dedutíveis produzia o efeito de totalidade. Um sistema gerativo comum era o uso de progressões “aritméticas” e “geométricas” (MACIUNAS, 2015, p.41), como em *Wavelength*, de Michael Snow, e *Serene Velocity*, de Ernie Gehr, filmes que consistem no desenvolvimento de um único processo contínuo e uniforme. A estruturação serial de filmes como *(nostalgia)*, de Hollis Frampton, e *Sailboat*, de Joyce Wieland, resulta também em um todo cujas partes são equivalentes, um todo que se estende no tempo de maneira linear e regular, sem sobressaltos. A ordenação das imagens a partir de sistemas simbólicos conhecidos de antemão e, portanto, facilmente dedutíveis, como o uso do alfabeto em *Zorn's lemma*, de Frampton, era também uma estratégia utilizada. A saturação interna da superfície da imagem, que reduziria o conteúdo representacional ao mínimo, como em *Ray Gun Virus* e *The Flicker*, resulta numa consciência extremada do formato. O uso de uma única e mesma imagem em *loop*, como em *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.* (1966), de George Landow, ou *1933*, de Joyce Wieland, é, por sua vez, a estratégia mais direta de produção de um todo unitário. A simplicidade dos filmes estruturais era, portanto, uma função da simplicidade dos seus princípios gerativos.

O cinema estrutural rompia também com o princípio de composição romântico da *forma orgânica*. A história do cinema de vanguarda estadunidense apresentada em *Visionary Film* era interpretada por Sitney como com um desdobramento moderno da “poética romântica” anglo-saxã (SITNEY, 2002a, p.13) de poetas como William Wordsworth, William

Blake, Samuel Coleridge e Percy Shelley. A forma orgânica, em termos gerais, é uma forma cuja estrutura se origina dos próprios temas e materiais utilizados pelo artista. “A forma é mecânica quando em um dado material nós imprimimos uma forma predeterminada, que não necessariamente emerge” das propriedades da matéria escolhida (COLERIDGE, 1907, p.46). A “forma orgânica é inata; ela forma a si mesma de dentro, na medida em que ela se desenvolve” (idem, p.47). O cinema mitopoético baseava-se não apenas em temas românticos como a imaginação visionária, a relação entre natureza e espírito, e o ponto de vista da criança, mas numa compreensão romântica da organicidade, vitalidade e espontaneidade das formas. A acentuação do formato do todo no cinema estrutural sugeria, por sua vez, que o filme tinha sido concebido a partir de um modelo predeterminado, como se o artista tivesse construído o filme do exterior em direção ao interior, dando menor importância as articulações internas, quando não as eliminando completamente. No cinema estrutural, “a duração e a estrutura determinam o conteúdo, antes de obedecerem a ele” (SITNEY, 2002a, p.44). O formato não se desdobra organicamente do interior do próprio filme, mas se impõe como uma decisão arbitrária. A ideia de que “a duração” determina “o conteúdo” remete, portanto, à compreensão do cinema estrutural como uma forma construída de fora para dentro. A duração era, assim, a expressão temporal do formato.

O conceito de “cinema estrutural” pretendia, portanto, definir um cinema cujas principais características não estavam, curiosamente, implicadas no qualificativo “estrutural”. O articulador do Fluxus, George Maciunas, foi um dos primeiros a reconhecer o caráter problemático do conceito. Em dezembro de 1969, o agitador lituano publicou uma crítica aberta contra Adams Sitney, em que procurava rejeitar o termo “cinema estrutural”, propondo uma terminologia alternativa: o monomorfismo. O que define os filmes estruturais é, na verdade, a sua “estrutura monomórfica” (MACIUNAS, 2015, p.41). O termo “cinema estrutural” seria “semanticamente incorreto, pois estrutura não significa e não implica simplicidade” (idem). Uma estrutura é “um arranjo de partes de acordo com um modelo, padrão e organização tanto complexos quanto simples” (idem). A definição de Sitney se revelaria, portanto, incongruente, na medida em que o qualificativo “estrutural” não implicaria, necessariamente, o caráter predeterminado e simplificado do formato atribuído aos filmes. O cinema mitopoético possuía também, naturalmente, uma estrutura, mas que era, por sua vez, complexa e orgânica. A noção de estrutura era, assim, vasta demais para ser eleita como um fator definidor do cinema em questão. O cinema monomórfico seria caracterizado

por “uma forma simples, única; exibindo essencialmente um padrão estrutural” (idem). O conceito de monomorfismo pode ser recuperado, contudo, sem recorrer necessariamente à noção pontual de simplicidade, na medida que o que o caracteriza o cinema monomórfico não é, exatamente, o fato de não ter partes, em um sentido literal. O que o caracteriza é a inteireza do todo: a ênfase dada a uma totalidade que não é dividida em segmentos demarcados. O monomorfismo, contudo, não era uma característica exclusiva da obra dos cineastas selecionados por Sitney, mas uma condição compartilhada por uma série de cineastas contemporâneos, como o próprio George Maciunas, Andy Warhol, Jackson Mac Low, George Brecht, Mieko Shiomi, Yoko Ono, Nam June Paik, Bruce Nauman e Richard Serra. A duração era um procedimento consubstancial ao monomorfismo.

O conceito de duração foi introduzido no debate do cinema estrutural pela primeira vez na segunda edição de *Structural Film*, por ocasião da discussão da obra de Michael Snow: o que caracterizaria *Wavelength*, dizia Sitney, seria a “visão de uma situação simples, permeada por rica implicação filosófica, que a *duração* elabora” (SITNEY, 2000, p.333). O crítico parece compreender sob a noção de duração um prolongamento temporal que ultrapassa significativamente o tempo de legibilidade da imagem, desenvolvendo no espectador uma consciência acentuada do tempo que um determinado processo fílmico em curso está durando¹⁵; mais precisamente, a duração seria um prolongamento temporal que transforma significativamente a apreensão do filme, uma distensão no tempo que teria para o espectador uma função aperceptiva; isto é, trata-se de um mecanismo pelo qual a própria experiência de visão se tornaria, pela intensificação da duração da imagem, consciente de si mesma.¹⁶ A segunda versão do texto pretendia responder à série de críticas que a primeira edição recebeu no momento de sua publicação, incluindo a crítica comum que constata a ausência de um diálogo maior com as outras artes no artigo original. O conceito de duração foi introduzido justamente no texto em que Sitney resolve prestar contas com o minimalismo. O primeiro texto a discutir a duração no sentido corrente no contexto estadunidense foi o ensaio célebre de Michael Fried, *Art and Objecthood*, publicado na *Artforum* em 1967, que se

¹⁵ A relação entre duração e legibilidade um tema discutido por Noel Burch. Segundo Burch, “a duração aparente [de um plano] é, *grosso modo*, uma função direta da legibilidade, um primeiro plano simples de dois segundos parecerá mais longo do que um plano de conjunto cheio de gente, e, com a tela branca ou escura, mais longo ainda” (2019, p.74). O fenômeno da duração-legibilidade é tratado por Burch como um parâmetro compositivo do filme, em uma chave semelhante a Sitney.

¹⁶ A ideia de apercepção é central em *Visionary Film*, que relaciona os “mecanismos aperceptivos” coma a construção de “uma ontologia consciente da experiência visual” (SITNEY, 2002, p.351).

tornou conhecido como um dos grandes textos teóricos sobre a arte minimalista; texto cujas proposições passam a ecoar fortemente nos escritos de Sitney.

A entrada da duração enquanto problema teórico no campo do cinema experimental se baseava em uma interpretação particular de noções em grande medida tomadas de empréstimo do debate da arte. A noção de formato de Sitney ecoava o conceito que Michael Fried discutia em *Art and Objecthood*. No ensaio, Fried defendia que o formato havia se tornado o principal valor sensível para uma certa geração de artistas que rompia com os paradigmas da pintura e escultura modernista, manifestando uma nova sensibilidade que ele caracterizaria como “literalista” (FRIED, 1998). A noção de Fried pretendia sublinhar o caráter fortemente unitário e simplificado dos trabalhos tridimensionais de artistas como Donald Judd, Tony Smith, Carl Andre e Robert Morris, que se tornariam em breve conhecidos como grandes expoentes da arte minimalista. Os artistas minimalistas recusavam o caráter relacional da pintura e escultura, trabalhando com módulos cujos formatos eram facilmente reconhecíveis, em geral poliedros simples, que eram organizados de maneira frequentemente serial, como se dispostos em uma linha potencialmente infinita, um depois do outro (fig. 2 e 3). Os constructos minimalistas, internamente esvaziados de todo conteúdo expressivo e compositivo, distribuídos sob um ordenamento tão evidente quanto aparentemente neutro, parecia dispensar como supérfluo todo trabalho de observação cuidadoso, toda atividade de análise e síntese da forma que se espera do observador atento que a arte historicamente cultivou como seu modelo de recepção, porque o formato marcadamente unitário das peças era facilmente intuída pelo observador, que esgotava de imediato seu conteúdo analisável na intuição mental da forma ideal que ele encarnava (fig.4).

Fig. 2



1966, Donald Judd, *Sem título*.
Aço inoxidável com folhas de acrílico âmbar. Quatro unidades, cada uma 86,4 x 86,4 x 86,4 cm. Judd Foundation, Nova York, EUA.

Fig.3



1968, Carl Andre, *Fall*.
Aço laminado, 21 unidades. Cada Unidade: 1.8 x 0.7 x 1.8 m. Guggenheim Museum, Nova York, EUA.

Fig. 4



1962, fabricado em 1968, Tony Smith, *Die*.
Aço com acabamento oleado, 182.9 x 182.9 x 182.9 cm. National
Gallery, Washington, D.C., EUA.

O que o observador experimenta, contudo, ao se encontrar com as formas indivisíveis dos artistas minimalistas, defendia Fried, não era a mera intuição do formato, mas a experiência “de um objeto em uma situação - uma situação que, virtualmente por definição, inclui o observador” (FRIED, 1998, p.153) O minimalismo deslocava, na verdade, o interesse da experiência estética do objeto autônomo para as relações que ele estabelece com o espaço circundante, com o corpo móvel do observador e com sua percepção global da situação. A apreensão da *Gestalt* poderia ser imediata, mas a “experiência do trabalho necessariamente existe no tempo”, dizia Robert Morris (1993, p.17). A “simplicidade, inteireza e indivisibilidade” (FRIED, 1998, p.150) do formato exauria as relações compositivas de uma determinada peça, mas salientava as relações estabelecidas com o espaço ao redor. A preferência de Morris por poliedros simples se explica pelo seu desejo de esgotar internamente seus objetos, de modo a ressaltar relações contingentes que o observador pode estabelecer com eles, a partir da movimentação do seu corpo no espaço expositivo, explorando diferentes perspectivas parciais da mesma forma (fig. 3 e 4). A arte minimalista “toma as relações para fora da obra e faz delas uma função do espaço, da luz e do campo de

visão do observador” (MORRIS apud FRIED, 1998, p.153). A constância do formato servia como ponto de referência para a variação contingente e interminável da percepção. O que os artistas minimalistas reivindicavam era a experiência sem início, nem fim, do corpo do observador no espaço e tempo físicos. O modo como tais trabalhos solicitavam a presença do corpo de quem com eles se confronta levou Fried a considerar o minimalismo um “novo gênero de teatro” (FRIED, 1998, p.153). O que definiria a teatralidade do minimalismo era o fato de as obras minimalistas concernirem à “atual circunstância na qual o observador a encontra” (idem) e à “especial cumplicidade que este trabalho exerce no observador” (idem, p.155), suspendendo a autonomia historicamente atribuída à pintura e à escultura, cujas propriedades seriam, idealmente, independentes da situação perceptiva contingente em que elas se manifestam.

A temporalidade do minimalismo era uma questão de maior importância no ensaio de Fried. A teatralidade era também o modo como a arte minimalista solicitava o nosso tempo, como ela se desvelava apenas pelo movimento do corpo no espaço, que permitia comparar o antes e o depois, enquanto o observador explora a situação em que se encontra: a experiência da arte minimalista “*persiste no tempo*” (FRIED, 1998, p.166). O conceito de duração aparece no artigo de Fried como signo do surgimento de uma sensibilidade nova, que rompia com os supostos preceitos da arte modernista. As proposições tridimensionais de artistas como Morris, Judd, Andre e Smith rompiam com a dita *presentidade* da pintura e escultura moderna que o crítico apreciava com tanto gosto, em nome de uma experiência de duração. A experiência da obra de arte moderna “não tinha duração – não apenas porque de fato se experimenta a uma pintura de Noland ou Olitski ou uma escultura por David Smith ou Caro em tempo nenhum, mas porque *a cada momento a obra está totalmente manifesta*” (FRIED, 1998, p.167). A pintura e escultura moderna não se apresentariam nunca parcialmente ao observador, mas elas sempre se revelam integralmente; em outras palavras, a arte moderna não possui partes temporais, que por princípio não poderiam coexistir simultaneamente; ela encontra-se sempre, inteiramente presente, em um regime de “instantaneidade” (idem) que parece transcender ao tempo. O crítico não queria afirmar ao dizer que a arte moderna se experimentava instantaneamente que a sua observação não demandasse tempo, mas que a duração da experiência era acidental e não essencial à sua constituição enquanto obra de arte, “como se, para alguém infinitamente mais perspicaz, um único instante infinitamente breve

fosse suficientemente longo para que ele tudo visse, para que ele experimentasse o trabalho em toda a sua profundidade e plenitude” (FRIED, 1998, p.167).

Fig.5



1965, reconstruído 1971, Robert Morris, *Sem Título*.
Espelho e madeira. Cada cubo: 914 × 914 × 914 mm

Fig. 6



1965, Robert Morris, *Sem título*.
Aço inoxidável, dimensões variáveis. Whitney Museum of Art, Nova York, EUA.

A automanifestação integral da pintura e escultura moderna implicava uma completude imediata. A experiência da arte minimalista não continha em si mesma o horizonte de sua própria completude, uma vez que ela poderia persistir indefinidamente, como se não fosse possível para o observador determinar quando ela começa e quando ela termina; na verdade, a experiência em questão era caracterizada por uma desconcertante “inclusividade” (FRIED, 1998, p.166), na qual “tudo que ele observa conta como parte da situação” (idem). O modo de recepção proposto pelos artistas minimalistas se aproximava, curiosamente, do “ambientalismo” (HIGGINS, 1968, p.3) que era explorado no contexto da música experimental estadunidense, que pretendia solicitar do ouvinte uma forma de atenção afocada, na qual a música não era percebida como um objeto temporal, dotados de início e fins ideais, mas como um processo aberto, permeável necessariamente aos sons ambientes. O minimalismo reivindicava insidiosamente o tempo atual vivido pelo observador, mas ele também fomentava a imaginação de um tempo virtual, que se desprendia do modo como os seus constructos são situados no espaço. Uma parte considerável dos artistas minimalistas procuravam objetivar em seus trabalhos a própria ideia de uma obra interminável (*endless*) – a partir, por exemplo, da repetição de módulos equivalentes, que poderiam, de direito, ser multiplicados *ad infinitum*. A ideia de uma duração interminável era um elemento importante do discurso dos artistas minimalistas, como pode-se encontrar, por exemplo, no relato de Tony Smith sobre sua travessia de carro à noite na estrada inacabada de New Jersey Turnpike, que ocupa uma posição importante no argumento de Fried. A experiência de uma estrada virtualmente infinita não era “socialmente reconhecida” (SMITH apud FRIED, 1998, p.158): “você não tem como enquadrá-la (*frame*), você tem que experimentá-la” (idem). O artista relatava a experiência da estrada como uma epifania sobre a convencionalidade da arte, o seu modo de existência como objeto finito. A “maioria das pinturas tornam-se muito pictóricas depois dela”, dizia (idem). A serialidade do minimalismo parecia refletir, assim, o caráter temporalmente inacabado da experiência, que recusava a própria finitude constitutiva da obra de arte: “a apresentação da interminabilidade (*endlessness*) que (...) é central para a arte e para a teoria literalista [minimalista] é essencialmente a apresentação de uma interminável e indefinida *duração*” (FRIED, 1998, p.166).

O discurso de Fried desenhava um cenário apocalíptico, no qual era o próprio destino da arte que se tornava matéria de um juízo final. “A arte degenera quando se aproxima da

condição do teatro”, dizia (FRIED, 1998, p.164), e era apenas a presentidade da pintura e escultura modernista que permitia “derrotar o teatro” (idem, p.167). A transcendência da arte modernista em relação ao tempo consistia, assim, em uma promessa de salvação: “Presentidade é graça” (FRIED, 1998, p.169). Em uma carta de resposta a Fried publicada na *Artforum*, Robert Smithson desenvolve o tom apocalíptico do discurso do crítico. Na carta, o artista invocava a curiosa descrição do inferno dada por um autor de predileção de Fried, Jonathan Edwards, o teólogo protestante que era referenciado na epígrafe *Art and Objecthood*. O destino dos condenados é sofrer o curso infernal de uma duração interminável: “jamais haverá fim para essa horrível, perfeita miséria, quando você olhar adiante, você verá uma longa eternidade, uma duração ilimitada à sua frente, que vai engolir seus pensamentos” (EDWARDS apud SMITHSON, 1996, p.66). A imagem da condenação sem fim exposta no texto se contrasta com a concepção agostiniana da eternidade, na qual ela é descrita como um instante atemporal, sem duração, em que todas as categorias temporais perdem o sentido¹⁷; o castigo divino não dispõe da instantaneidade da verdadeira eternidade, ele é apenas o tempo prolongado indefinidamente, sem término possível. A “duração ilimitada” minimalista representava para Fried, sugeria Smithson, a danação perpétua.

A duração, de acordo com Sitney (2002b), tinha se tornado uma estratégia partilhada por uma constelação de artistas contemporâneos, pertencentes às artes tradicionalmente consideradas temporais, como os músicos La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich e Philip Glass, o dramaturgo Richard Foreman, as coreógrafas Yvonne Rainer, Meredith Monk e Deborah Hay e, claro, cineastas como Andy Warhol, Michael Snow, Paul Sharits, Hollis Frampton, George Landow e Ken Jacobs, que manifestavam pelo modo como faziam uso da repetição, estase e prolongamento temporal, uma consciência acentuada da temporalidade da experiência, que era similar à do minimalismo. A forma do tempo que se desprendia de boa parte das proposições minimalistas, que se manifestava pela serialização potencialmente infinita de módulos equivalentes, parecia igualmente se revelar nas obras dos artistas citados acima, cujos procedimentos de temporalização pareciam delinear o tempo na forma de uma duração contínua.

¹⁷ Ver, por exemplo, o texto clássico de Santo Agostinho (2017, Livro XI).

A forma-duração

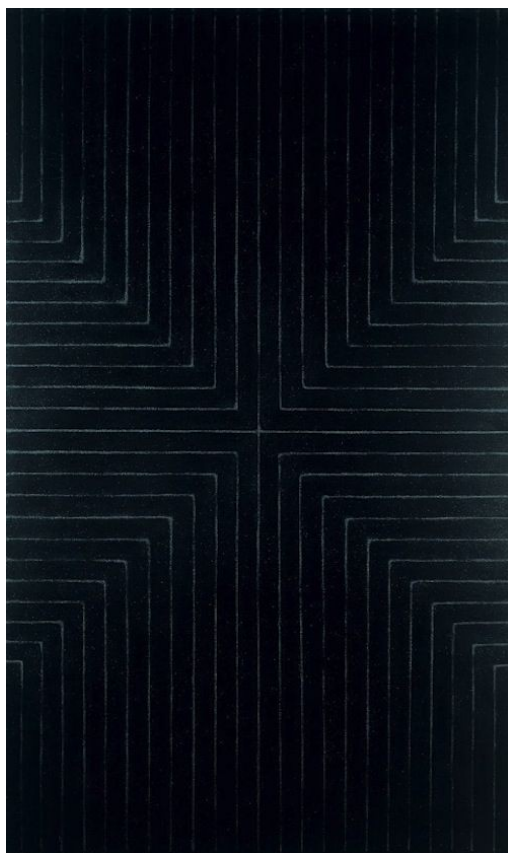
A teorização da duração como uma determinada forma temporal é obra de um dos cineastas mais importantes do cinema estrutural. O termo é discutido por Paul Sharits em uma palestra do início dos anos 1970, que recuperava a expressão provavelmente da segunda edição de *Structural Film*, quando Sitney utilizou o conceito pela primeira vez. O que Sharits pretendia descrever é o que chamou de “fator totalidade” (*wholeness*)¹⁸ do cinema de sua geração, que seria uma qualidade dominante do cinema quando ele privilegia o formato do todo (2015, p. 163). O fator totalidade criaria no espectador “uma sensação de forma-duração coerente no geral” (idem). A noção de forma-duração formulada por Sharits pretendia representar uma forma temporal constituída pelo efeito da inteireza (*wholeness*) do formato do todo. A compreensão da forma-duração depende, portanto, do entendimento do conceito de totalidade trabalhado por Sharits, que ele recupera da crítica de arte, especialmente a praticada por artistas relacionados ao minimalismo. A procura por um “formato totalizado (*over-all shape*)” (SITNEY, 2000, p.344) era compartilhada por muitos artistas dos anos 1960, trabalhando dentro e fora do cinema. O cinema estrutural compartilhava com o minimalismo um campo comum de problemas artísticos, que eles herdavam, sobretudo, da pintura modernista estadunidense, contexto em que a maior parte deles encontrou inspiração, quando não formação artística.

A gênese do “fator totalidade” dos filmes monomórficos se encontra no resgate da solução dada pelo minimalismo a certos problemas da pintura modernista. Em um ensaio intitulado *Shape as Form*, publicado em 1966 na *Artforum*, Michael Fried tinha colocado a noção de formato no centro da discussão da pintura de sua época. O que o crítico questionava era a viabilidade do “formato em si” como problema da pintura. O crítico identificava na obra de pintores abstratos como Kenneth Noland, Frank Stella e Jules Olitski, o surgimento de “um novo modo de estrutura pictórica, baseada no formato, antes que na planaridade do suporte” (FRIED, 1998, p.79). O contraste entre planaridade e formato questionava as condições gerais pelas quais uma pintura poderia ser considerada avançada, do ponto de vista da historiografia modernista. O conceito de planaridade tinha ocupado um papel preponderante no desenvolvimento da narrativa da arte moderna esposada pelo crítico mais influente da década,

¹⁸ O conceito de *wholeness* é de difícil tradução. Prefiro alternar “inteireza” e “totalidade”, dependendo de quando minha ênfase for, respectivamente, na ausência de segmentação interna ou na impressão imediata do todo.

Clement Greenberg. A concepção de Greenberg do modernismo como uma intensificação de um processo de “autocrítica” (GREENBERG, 2001) da arte é bastante conhecida. A noção de crítica em jogo é de matriz kantiana, como ele próprio reconhece: a crítica em um determinado campo é “o exame de seus próprios fundamentos”, a investigação das suas condições de possibilidade (idem). A sua tarefa não é subvertê-los, mas “entrincheirá-los” (idem), demarcar suas áreas de jurisdição. A pintura teria que criticar e definir a si mesma pelo reconhecimento de seus limites. A autocrítica da pintura de seu tempo tendia a significar o reconhecimento da planaridade da tela. O que a geração de pintores dos anos 1950 e 1960 representava para Fried era uma possível outra formulação do problema, na qual o formato do quadro poderia ocupar o lugar anteriormente reservada para a planaridade: a instância pela qual a pintura pode operar o reconhecimento (*acknowledgement*) de suas próprias condições materiais. O ensaio de Fried descortinava um conjunto na verdade bastante diverso de estratégias pictóricas que eram articuladas pela ênfase que depositavam no formato do quadro.

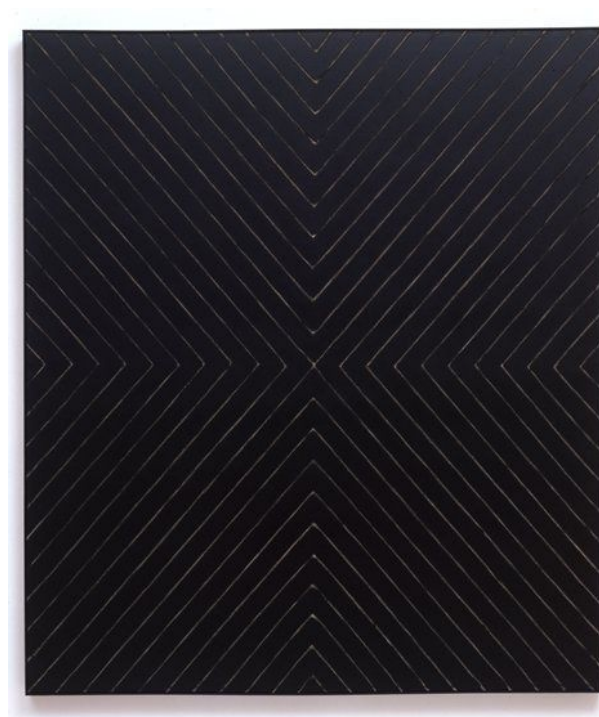
Fig. 7



1959, Frank Stella, *die Fahne Hoch!*
Dimensões: 308.6 cm × 185.4 cm. Whitney Museum of
American Art, Nova York, EUA

A questão do formato recebeu outro tratamento no ensaio célebre que teria dado início ao debate crítico do minimalismo em 1965, *Objetos Específicos*, de Donald Judd. O que caracterizava a arte de sua geração, defendia Judd, era a consciência da pintura e escultura como “formas particulares circunscritas”, “menos neutras” e “mais definidas” (JUDD, 2006, p.96). A pintura modernista teria passado por um processo de transformação no qual as bordas do quadro deixaram de ser concebidas como “uma fronteira, (...) o fim do quadro” (JUDD, 2006, p.98), que delimitava um espaço a ser organizado a partir de seu interior, para se tornarem o formato total da pintura, o retângulo que devia ser mostrado em sua singularidade (*singleness*). A obra paradigmática no debate era *Black Paintings*, de Frank Stella. Entre 1958 e 1960, Stella realizou uma série de pinturas monocromáticas a partir de listras de preto compacto e pincelada firme, equidistantes entre si, que se repetiam por toda a superfície da tela (fig.7). Michael Fried identificava na série um jogo de autorreferência entre o “formato retratado” e o “formato literal” do quadro (FRIED, 1998, p.77-99). A ressonância entre os contornos do que é pintado e os contornos do próprio suporte material se dava frequentemente a partir de um esquema dedutivo. Os contornos do quadro determinavam toda a estrutura da pintura, que era deduzida de seu formato literal. As listras começavam no limite da tela, marcando o formato do todo e reiterando-o continuamente até o preenchimento de toda a superfície do quadro. O que caracterizava a pintura era a sua “qualidade de simplicidade” (STELLA, 2006, p.137), que resultava em grande medida da impressão gestáltica do todo, oriunda da acentuação deliberada do formato (fig.8). As pinturas simétricas de Stella se apresentariam diante do observador em sua inteireza, antes que parte a parte, sendo um todo oferecido integralmente. A pintura estava se transformando em “uma entidade, uma coisa, e não a indefinível soma” de partes (JUDD, 2006, p.98). O pintor tinha aberto a via da procura da “objetividade” da obra de arte (FRIED, 1998), cujos “efeito de *presença*” (GREENBERG, 1995, p.185) seriam explorados posteriormente pelos artistas minimalistas.

Fig. 8



1959, Frank Stella, *Zambezi*.
Dimensões: 230.51 cm x 200.03 cm. Moma, Nova York,
EUA.

“O principal problema da pintura é”, contudo, “que ela é um plano retangular chapado contra uma parede” (JUDD, 2006, p.98). O retângulo sobre a parede é “um formato [*shape*] em si mesmo” (idem), que limita os possíveis arranjos dentro dele. O reconhecimento do caráter circunscrito da pintura teria levado os artistas da geração de Judd a abandoná-la. O abandono da pintura levou Judd a começar a construir objetos tridimensionais marcadamente simples, frequentemente organizados em série. A passagem para o tridimensional não era uma adesão à escultura, mas a realização dos problemas da pintura fora de toda compreensão de um meio específico, rompendo com o horizonte puramente pictórico em que Fried havia situado a questão. Os poliedros de metal, acrílico e compensado que Judd realizou a partir dos anos 1960 eram, tal como o plano sobre a parede, formatos específicos. A adoção de formatos marcadamente unitários manifestava a adesão aos princípios de singularidade (*singleness*), inteireza (*wholeness*) e indivisibilidade para qual tendiam a pintura modernista mais recente, mas cujas possibilidades pareciam se aproximar do esgotamento. O que levou Judd a abandonar a pintura foi a consciência da dificuldade de escapar da composição relacional diante do retângulo: a construção de um todo formado de partes diferenciadas, que se

relacionam entre si sob princípios composicionais. O observador da pintura tenderia a se perder, absorvido, na apreciação das relações internas entre os seus elementos. “Quando você começa a relacionar partes, em primeiro lugar, você está supondo que tem um todo vago - o retângulo da tela – e partes definidas”, quando “você deveria ter um *todo* definido e quem sabe nenhuma parte” (JUDD, 2006, p.126). “O grande problema”, dizia em uma entrevista, “é que qualquer coisa que não seja absolutamente simples começa, de algum modo, a ter partes. O importante é ser capaz de trabalhar e fazer coisas diferentes e, mesmo assim, não quebrar a inteireza que uma peça tem” (JUDD, 2006, p.128). A noção de formato pretendia descrever agora uma arte que dispensava a segmentação e articulação que caracterizavam historicamente a pintura, em nome de uma indiferenciação e saturação interna. “Não é necessário o trabalho ter um monte de coisas para olhar, para comparar, para analisar uma por uma, para contemplar. A coisa como um todo, sua qualidade como um todo, é o que é interessante” (JUDD, 2006, p.103).

O cinema estrutural herda os problemas da pintura modernista reformulando-os dentro do horizonte do cinema. A “impressão primordial” do “formato do todo” de que fala Sitney (2002, p.348) era uma resposta ao desafio de “manter o sentido do todo”, que Judd reconhecia tratar-se do seu “grande problema” (JUDD, 2006, p.126). As qualidades da singularidade, inteireza e indivisibilidade eram também características marcantes do cinema estrutural. A questão que se coloca agora é como uma categoria espacial como a de formato pode ser traduzida para um meio temporal como o cinema. Uma maneira de formular a pergunta é... como o todo pode se impor imediatamente em sua inteireza se ele nunca se manifesta inteiro em ato? A questão não é tão distinta do caso dos objetos tridimensionais minimalistas. O fato do todo do formato se apresentar integralmente na experiência não significa que é possível observá-lo de todos os ângulos simultaneamente, porque sempre se percebe um poliedro de um ponto de vista determinado, que necessariamente oculta um certo número de lados. O “efeito de todo” (idem) é uma função da *Gestalt*, a pregnância de uma forma definida e conhecida de antemão, que se impõe na experiência. O recurso à teoria da *Gestalt* era uma estratégia que Paul Sharits compartilhava com os artistas minimalistas. A manutenção da inteireza (*wholeness*) do formato no cinema estrutural é resultado do caráter uniforme e facilmente dedutível do modelo, a sua deliberada previsibilidade. O formato do todo não é apenas dedutível, mas se impõe diante de nós como uma presença obstinada, se sustentando em nossa mente durante toda a projeção: a “totalidade (*wholeness*) é pressentida como *Gestalt*

constantemente simultânea” (SHARITS, 2015, p.163). O espectador do cinema monomórfico encontra-se na duração de um processo, cuja totalidade ele pode inferir de cada uma de suas partes temporais.

O fator totalidade, a inteireza, era para Sharits uma dimensão propriamente inovadora do cinema estrutural. A ideia de constituir um todo consistente podia não ser propriamente nova, diz Sharits, mas “recentemente [ela] adquiriu um significado diferente do princípio de ‘unidade orgânica’ aceito” (2014, p. 367). A referência fundamental de Sharits no debate é a noção de todo orgânico elaborada por Eisenstein em um texto intitulado, justamente, *A Estrutura do Filme*. “Em uma obra de arte orgânica, os elementos que nutrem a obra como um todo impregnam cada aspecto que compõe a obra. Um princípio unificado trespassa não apenas o todo e cada uma de suas partes, mas também cada área que é convocada a participar do trabalho de composição” (EISENSTEIN, 1977, p. 160). “Um princípio único”, resume Sharits, “alimenta todo elemento, cada qual aparecendo de uma forma qualitativamente distinta” (SHARITS, 2014, p. 367). A passagem de um elemento para outro não devia ser, contudo, “meramente uma fórmula de crescimento”, mas “uma forma de desenvolvimento” (EISENSTEIN, 1977, p.172). A diferença entre uma forma de desenvolvimento e o “mero crescimento” pode ser expressa a partir de uma relação merológica, isto é, uma relação entre todo e partes: o crescimento é um processo autocontido, mas o mesmo não pode ser dito do desenvolvimento. O crescimento é um todo que está contido em cada uma de suas partes, uma vez que cada parte de um processo de crescimento é também crescimento. O desenvolvimento, contudo, não contém a si mesmo; ele exige a passagem de uma parte a outra para se realizar. A sua efetuação exige a travessia de momentos qualitativamente diferentes, organizados como uma série de etapas distintas.

A noção de desenvolvimento defendida por Eisenstein supõe uma série de etapas heterogêneas, cujas transições deveriam ser pontos de maior intensidade dramática. A ideia de estrutura orgânica do cineasta russo encontrava o seu princípio organizador na noção de *pathos*, que servia como princípio estrutural. A estrutura patética era aquela formada por uma distribuição de momentos de culminação, pontos críticos por onde as emoções do filme são moduladas. “Um momento de culminação significa aqueles pontos em um processo (...)”, em que “vemos a mesma coisa sair para fora de si, (...) passando de qualidade a qualidade” (EISENSTEIN, 1977, p. 173). O modelo da passagem de “qualidade a qualidade” era encontrado na física, concebida sob o modelo da *Dialética da Natureza* de Engels. Na

natureza, variações de intensidade produzem mudanças de fase, como os “instantes nos quais a água se torna uma nova substância (*sic*)” (idem). A natureza da modulação é dialética, uma vez que, nos pontos de culminação, as qualidades emotivas enfatizadas pelo filme transformam-se em suas qualidades opostas. A concepção do todo de Eisenstein é, portanto, dinâmica, encontrando na contradição o motor de seu movimento evolucionário. O princípio compositivo privilegiado é o da colisão de opostos. A montagem, escreve, “é conflito” (EISENSTEIN, 1977, p.38). “A montagem não é uma ideia composta de planos sucessivos, mas uma ideia que deriva da colisão entre planos que são independentes um do outro” (EISENSTEIN, 1988, p.163). O desenvolvimento dramático, portanto, é estruturado por um processo de temporalização cumulativo. Os pontos de maior intensidade constituem a instância que permite girar a roda da dialética, em que as coisas precipitam para fora de si mesmas.

A inteireza dos trabalhos mais recentes, defende Sharits, não se confunde, portanto, com o princípio de totalidade orgânica. A impressão do formato do todo era uma expressão da recusa à segmentação e diferenciação interna, e não de uma organização desigualada das partes sob um princípio comum. O cinema do formato se apresenta, frequentemente, como um “mero crescimento” e não como um desenvolvimento propriamente dito. O cinema estrutural não se desenvolve no tempo, fazendo com que uma parte passe para outra sob um princípio patético de movimento, a partir da distribuição hierárquica de pontos de intensidade diferenciada, mas ele apenas se estende no tempo, indiferentemente: uma duração contínua. O privilégio dado à impressão do todo, a inteireza do formato dos filmes do cinema estrutural, constitui uma forma temporal singular, em tudo distinta da forma dramática descrita por Eisenstein. A *forma-duração* é uma forma temporal contínua, e não descontínua; equivalente, e não cumulativa; estática, e não dinâmica.

A introdução da duração dentro do catálogo de procedimentos do cinema experimental teria sido obra de Andy Warhol. A duração era a “dádiva temporal” do artista pop (SITNEY, 2002, p. 368). Ele realizou, como se sabe, uma série de filmes silenciosos entre 1963 e 1964, como *Sleep* (1963), *Eat* (1964), *Kiss* (1964), *Blow Job* (1964) e *Empire* (1964), em que os planos parecem se prolongar sem motivo aparente. Apesar dos filmes silenciosos de Warhol revelarem um conjunto de estratégias bastante diverso, o seu cinema se tornaria conhecido, sobretudo, por um gesto característico: o ato de ligar uma câmera fixa e abandoná-la imóvel, deixando o rolo de filme se desenrolar impassivelmente por uma longa duração. A

duração seria uma dádiva do cinema de Warhol, de acordo com Sharits, porque ele teria rompido com “a ideia normativa de que um filme é composto por partes e sua escala temporal (sua duração) é a soma dessas partes heterogêneas” (SHARITS, 2015, p.163). O artista pop realizou filmes em que a “estrutura interna (...) (a duração natural de seu 'tema')” definia, era congruente a, ou era “paralela ao perímetro do filme” (idem), consistindo em “uma analogia temporal ao modo como Jasper Johns faz com que a borda dos seus trabalhos de ‘bandeira’ corresponda com a área da superfície da imagem” (idem). A aproximação do cinema de Warhol dos trabalhos de bandeira de Johns era curiosa, porque não haveria nada como uma “duração natural” para grande parte das atividades filmadas pelo artista, diferente da extensão natural da bandeira estadunidense. O cineasta pop filmou, na maioria dos filmes, atividades de modo a acentuar sua ausência de telicidade, isto é, tratam-se de atividades que não implicam uma completude e que, portanto, nunca chegam a um término, indicando um estado contínuo, antes que um evento pontiagudo. Os filmes de Warhol fazem as atividades durarem caprichosamente, prolongando indefinidamente o ato de comer, o de gozar, de posar para câmera.

A noção de forma-duração de Sharits não exprime apenas a suposta adequação do filme à “duração natural” do seu tema, mas a superposição entre o seu formato e os contornos temporais da projeção. “As bordas da forma-duração de um filme não são apenas as [suas] medidas iniciais e finais, mas estão igualmente ligadas à definição da(s) forma (s) do tempo após o início (...) do filme e durante toda a projeção, até que ele pare de ser projetado” (idem, p.163-164). O provável modelo de Sharits são as *Black Paintings* de Frank Stella, onde formato literal do quadro coincide inteiramente com o formato retratado, estabelecendo, assim, uma continuidade em que a distinção entre ambos parece se desfazer. As linhas de Stella não apenas parecem terem sido deduzidas do formato do quadro, mas os contornos do suporte parecem ter sido gerados de suas formas internas, como se movido pelo mesmo princípio dinâmico. A forma-duração consiste em “uma espécie de coesão em que o formato e a borda são indistinguíveis” (idem, p.164). O perímetro da estrutura interna de cada filme coincide e, portanto, se dissipa, nos limites temporais da projeção. A indistinção entre os dois tipos de contorno implica uma interminabilidade semelhante a que havíamos encontrado nas atividades dos filmes de Warhol. No cinema de formato, “não se pode falar de 'começo' e 'fim', pois isso sugeriria a fragmentação da forma filmica, e uma verdadeira forma temporal unilateral não pode ser apreendida como tal se a tomamos por (...) formas separadas”. A

impressão do formato do todo, ao mesmo tempo que acentua a percepção do filme como uma unidade distinta, impossibilita, paradoxalmente, a manifestação estrutural de um começo e um fim. A forma-duração apresenta um grande meio indiferenciado. O formato é uma unidade distinta cujo princípio de individuação não se encontra em seus limites temporais, mas em seus fatores gerativos. Uma grande parte dos filmes monomórficos podem ser concebidos como um fragmento de um processo interminável, que parece ignorar toda origem e todo fim, prolongando-se indefinidamente.

A crise da composição

O caráter monomórfico da forma da duração era expressão de uma profunda crise da ideia de composição. A compreensão da arte como uma atividade de composição deve ser compreendida como um paradigma, uma rede de princípios gerais que orientam a produção e validação de regras artísticas, cuja centralidade histórica foi questionada pela maioria dos artistas estadunidenses da segunda metade do século XX. Introduzido como conceito central por Alberti em *De pictura*, a composição era a “regra em processo de pintar pelo qual as partes se compõem na obra pintada” (ALBERTI, 1999, p.112). A atividade de compor um todo a partir da relação entre as partes era, naturalmente, uma prática partilhada por todas as artes – na pintura, paradigmaticamente, mas também na música, na literatura, no cinema – com a qual os artistas sempre estiveram ocupados. A arte moderna instituiu com a pintura abstrata, contudo, um lugar privilegiado para a composição. A ruptura com a figuração ao mesmo tempo que emancipou os artistas dos limites impostos pela representação da natureza, exigiu o desenvolvimento deliberado de regras compositivas particulares, que pudessem fornecer ao vazio instituído uma nova orientação de produção de artística. O “modelo compositivo” da pintura abstrata, adotado paradigmaticamente por pintores como Mondrian, concebia a pintura como uma “reunião altamente balanceada de elementos diversos, unificados através de um sistema extremamente complexo de pensamento” (BOIS et al., 2013, p.7). A composição entendida como paradigma não se confunde, contudo, com as regras de composição particulares, prescritas em determinado momento histórico. O paradigma compositivo representa a compreensão geral de que arte consiste, antes de tudo, na atividade intencional de articulação e ordenação de partes em um todo conduzida por um artista.

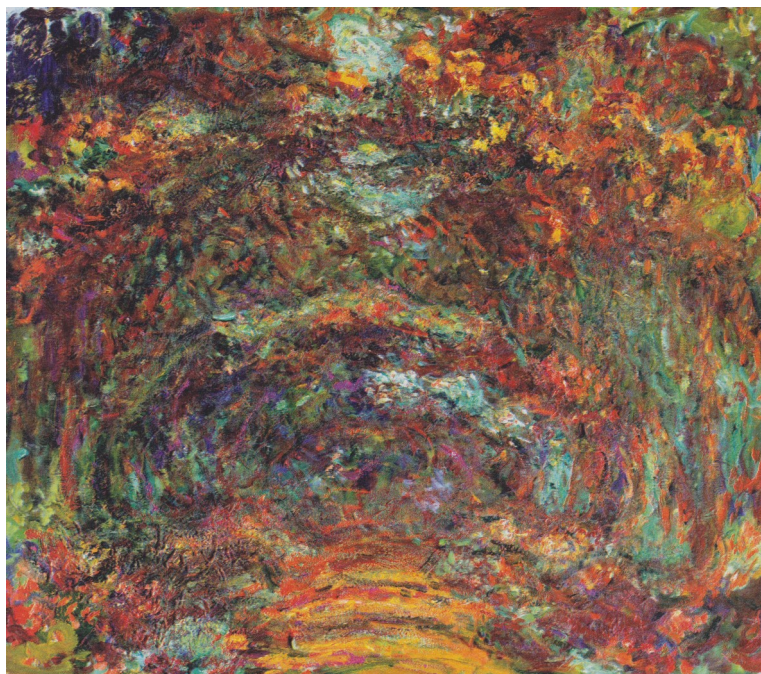
A crise da composição se manifesta, sobretudo, pela proliferação de obras de arte na segunda metade do século XX cujos procedimentos pretendem diminuir consideravelmente a relevância de decisões compositivas, quando não recusá-las por completo; o monomorfismo representa a redução da arte virtualmente a uma única decisão compositiva, cuja importância é também severamente questionada. Marcel Duchamp é uma figura paradigmática da crise, na medida em que inaugurou um conjunto bastante variado do que Yves Alain-Bois tem chamado de estratégias de não-composição: “métodos de suprimir a composição (...) e motivar a prática da arte por meio de algum princípio de ordenação que não dependeria da decisão subjetiva” (BOIS, 2007). A crise da composição se manifesta em sua obra, sobretudo, pela recusa da figura do artista enquanto *homem de gosto*, cujas preferências seriam expressas na forma do trabalho de arte.¹⁹ O ready-made rompe a continuidade natural entre o realizador e o artista, apresentando-se como um objeto cujas propriedades morfológicas não se explicam pelas escolhas compositivas de seu autor; o urinol, por exemplo, “não pode servir como externalização dos estados mentais do artista que o fez” (KRAUSS, 1997, p.259), nem pode ser compreendido pelo “tempo analítico, no qual o observador compreende a estrutura *a priori* do objeto, decifrando a relações entre suas partes e conectando tudo em uma lógica estrutural” (idem, p.107). Os ready-mades de Duchamp eram em grande medida monomórficos, como reconhece o próprio Donald Judd, quando diz que eles e “outros objetos dadá também são vistos de uma só vez e não parte por parte” (2006, p.101), constituindo, portanto, um todo integral.

As coordenadas em que o problema da crise da composição se desenvolveu para os artistas estadunidenses de sensibilidade minimalista da segunda metade do século XX, contudo, foram desenhadas no final da década de 1940. A despeito da oposição entre modernismo e neovanguarda dominar a historiografia da arte estadunidense dos anos 1960, a obra de artistas como Jackson Pollock representou para a geração posterior um conjunto particularmente urgente de questões com o qual seria preciso prestar contas. A noção sedutora de Pollock de um campo perceptivo intensamente integrado, no qual os sentidos tradicionais de organização e hierarquia da pintura se afundam em um caos indiferenciado, colocou sob suspeita a atividade de dar forma. A formulação da crise da composição na pintura foi dada de maneira particularmente aguda por Greenberg no artigo de 1948 *A Crise da Pintura de*

¹⁹ O modo como Duchamp define o que chamava de coeficiente artístico da obra de arte é revelador do deslocamento da subjetividade do artista como quadro de inteligibilidade da obra de arte: o coeficiente é a diferença entre “o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente” (DUCHAMP, 1975, p.73).

Cavelete. A pintura ocidental, desenvolvida na esteira do Renascimento, se diferenciaria radicalmente, de acordo com o crítico, de suas contrapartes orientais, como a miniatura persa e a pintura chinesa, na medida em que subordina “o decorativo a um efeito dramático” (GREENBERG, 1989, p.154). O drama é, antes de tudo, uma forma de coerência, um modo de manter juntos as partes de uma obra. O drama em pintura é a diferenciação contrastante da superfície pictórica pela qual se pode extrair uma coerência sensível, capaz de modular a atenção e a emoção do observador. A forma dramática é uma forma caracterizada pelo modo particular de equilíbrio dinâmico, que estabelece uma hierarquia de ênfases e intensidades na superfície plana do quadro: uma arte da composição.

Fig.9



1920-1924, Claude Monet, *Le Chemin de roses à Giverny*.
Óleo sobre tela. 89×100 cm. Musée Marmottan Monet, Paris, França.

A história da pintura modernista, contudo, se desenvolvia em direção ao avanço progressivo da planaridade do quadro. A tendência moderna de reduzir a profundidade ilusória da pintura não atacava necessariamente “os princípios tradicionais da composição” (GREENBERG, 1989, p.155). O aplanamento não ameaça a coerência climática da pintura de cavelete, caso suas “formas sejam suficientemente diferenciadas em termos de luz e escuridão, e mantidas em desequilíbrio dramático” (idem). Os impressionistas ortodoxos, especialmente o Monet tardio, aplicavam a tinta de maneira consistente por toda a superfície

do quadro, tratando cada parte com a mesma pincelada e ênfase manual, de maneira que a pintura parece ameaçar reduzir-se a “uma superfície relativamente indiferenciada” (idem, p. 154) (fig.9). A pintura impressionista ainda se apresenta, em grande medida, como um teatro de formas, antes que “um único, indivisível, pedaço de textura” (idem, p.155). A situação, no entanto, chegaria a um limite na pintura que considerava a mais “avançada” de sua época, que estava levando a tendência de indiferenciação identificada na obra tardia de Monet às suas últimas consequências. O crítico denominou a prática de seus contemporâneos de pintura *all-over*, em uma de suas criações conceituais mais conhecidas. A pintura madura de artistas como Mark Tobey, Jackson Pollock, Ralph Rosenborg e Janet Sobel se apresenta como uma distribuição descentralizada de elementos similares pela superfície do quadro. As pinceladas, manchas e borrões de tinta repetem a si mesmos sem variação demarcada de um limite ao outro do retângulo, “dispensando, aparentemente, início, meio e fim” (GREENBERG, 1989, p.155). Um observador que parasse diante de uma pintura de Pollock poderia sentir que os limites do quadro são uma restrição puramente arbitrária para uma pintura que é, na verdade, interminável, que deveria se expandir em todas as direções sem poder jamais distingui-las, repetindo a cada grão conquistado de espaço a sua “uniformidade alucinatória” (GREENBERG, 1989, p.257) (fig. 10). O retângulo seria “uma interrupção abrupta da atividade”, como escreve Allan Kaprow em um texto célebre, “que nossa imaginação faz seguir indefinidamente, como se nos recusássemos a aceitar a artificialidade de um 'final'” (KAPROW, 2006, p. 41). O pintor estadunidense parecia violar os princípios da composição da pintura de cavalete, tingindo o gênero com “uma fatal ambiguidade” (GREENBERG, 1989, p. 155). Embora Greenberg reconheça que se trata ainda de uma pintura em última instância dramática, a pintura *all-over* se aproxima perigosamente da plasmosidade da arte decorativa – como a encontrada em “padrões de papéis de parede, que podem ser repetidos indefinidamente” (GREENBERG, 1989, p.155).²⁰ A momentosa mudança de sensibilidade que ele sentia na pintura de seu tempo demandava do crítico ainda uma estranha especulação de ordem filosófica, mesmo quando, sabidamente, cultivava pouco apreço por questões de interpretação.

O *all-over* talvez responda ao sentimento de que todas as distinções hierárquicas foram literalmente esgotadas e invalidadas; que nenhuma área ou ordem da experiência é intrinsecamente superior, em qualquer

²⁰ Andy Warhol realizaria de maneira literal, inclusive, o terror de Clement Greenberg a respeito da crise da composição na pintura: a “fatal ambiguidade” que a ameaçava transformar a pintura de cavalete em um papel de parede, enfim, se resolve, atualizando-se no *Cow-Wallpaper*, o papel de parede concebido por Warhol em 1966.

escala de valores, a nenhuma outra área ou ordem da experiência. Ele talvez expresse um naturalismo monista para qual não existem coisas primeiras, nem últimas, e que reconhece como a única distinção final aquela entre o imediato e o não imediato.

GREENBERG, 1989, p.157

Fig. 10



1950, Jackson Pollock, *Number 1, 1950 (Lavender Mist)*

Óleo, esmalte e tinta de alumínio sobre tela. 221 x 299.7 cm. National Gallery, Washington, D.C., EUA

Allan Kaprow desenvolve a intuição do crítico de que a pintura de Pollock era o anúncio do esgotamento das distinções que poderiam estruturar o *continuum* da experiência; exaustão que colocava em crise o próprio “confinamento retangular” da superfície pictórica (KAPROW, 2006, p.41). O artista rompe, entretanto, com o privilégio dado por Greenberg à dimensão ótica da pintura. A ruptura com o modelo compositivo deve ser encontrada, insiste o artista, no automatismo da ação, no trabalho com a materialidade pictórica e na dimensão e disposição espacial da tela que caracteriza a técnica do *dripping*. A dança do *dripping* recusava a composição não apenas por ter liberado o gesto do corpo da forma intencionada, descobrindo seu próprio automatismo. “Com a tela enorme estendida no chão, o que tornava difícil para o artista ver o todo ou qualquer seção prolongada de 'partes', Pollock podia

verdadeiramente dizer que estava 'dentro' de sua obra” (KAPROW, 2006, p.40), negando, assim, “a visualidade frontal da pintura e a distância física e analítica que essa visualidade supõe, implícita na possibilidade de foco e de síntese das relações pictóricas” (CORRÊA, 2007, p.34). A pintura podia dispensar assim, não apenas as relações entre partes delineadas, mas entre as partes e um todo definido. A obra de Pollock, afirmava Kaprow, questionava “as considerações a respeito da composição” (KAPROW, 2006, p.40), de uma maneira que nem a pintura dadaísta se dispunha a realizar, uma vez que, as “relações da parte-ao-todo ou de parte-a-parte, por mais tensionadas que fossem” consistiam ainda uma parte significativa da feitura do quadro (idem). A crise da composição na pintura *all-over* teria, naturalmente, grandes desdobramentos na arte estadunidense. “O que temos, então, é uma arte que tende a se perder fora de seus limites” (idem, p.41), que prefigura a ruptura da separação entre arte e vida ambicionada de diferentes maneiras pelos artistas dos anos 1960, cuja paixão pelo ilimitado será definidor dos anos seguintes.

A passagem da crise da composição na pintura para o contexto das artes tradicionalmente consideradas temporais pode se mostrar reveladora para compreender a gênese da duração no cinema. A crise do tonalismo e a rejeição do serialismo pelos compositores de Nova York da mesma geração de Pollock, como John Cage, Morton Feldman, Earle Brown e Christian Wolf, foram as condições de possibilidade de uma crise mais geral que a atividade da composição tomou no contexto da música experimental. Os compositores dos anos 1950 encontravam também na pintura de seu tempo um modelo a seguir. A descoberta de Cage da série de pinturas *all-over* de Mark Tobey seria evocada, curiosamente, como um acontecimento decisivo, quando o artista teria percebido, nos termos de Greenberg, que “nenhuma área ou ordem da experiência é intrinsecamente superior, em qualquer escala de valores, a nenhuma área ou ordem da experiência”. Em uma anedota, Cage se lembra da saída de uma exposição do pintor quando percebeu, enquanto esperava seu ônibus na Madison Avenue, que não conseguia perceber a diferença entre a pintura que tinha acabado de o impressionar a calçada sob seus pés. O prazer era o mesmo. O compositor aprendeu da pintura de Tobey e, depois, do próprio pintor que “todo lugar para o qual você olha é a mesma coisa” (CAGE, 1996, p.54) (fig.11). O entusiasmo com a pintura de Tobey antecede a preocupação do músico em não estabelecer princípios subjetivos para a seleção e hierarquização dos sons que define sua produção artística sobretudo a partir dos anos 1950. O encanto ecoa a tendência em tratar sons como equivalentes em importância em suas primeiras

composições para percussão. Morton Feldman também cultivava uma relação íntima com a pintura estadunidense, identificando na “estase, encontrada em um Rothko ou Guston (...) os elementos mais significantes” que ele trouxe da pintura para sua música (FELDMAN, 1985). A estase exprimia a ausência de desequilíbrio dramático, que introduziria em suas composições. A música de Feldman é também um caso emblemático de uma forma nivelada, em particular em suas composições de tons esparsos sem variação de intensidade sonora – todos sons em *pianíssimo* – como se a música se apresentasse para o ouvinte como superfície lisa, antes que como o contínuo desnivelamento do drama.

Fig. 11



1944, Mark Tobey, *Crystallizations*.
Têmpera sobre prancha, 18 x 13 cm (Iris and B. Gerald
Cantor Centre for Visual Arts em Stanford University,
Palo Alto, EUA)

A estase constituía a característica mais marcante da música de vanguarda de meados do século XX no que diz respeito à experiência do tempo. A “consciência contemporânea da forma”, escreve Cage, “era estática, antes que progressiva em caráter” (CAGE, 1968, p.81). A

estase era uma das respostas possíveis à crise da música tonal. O sistema tonal é um sistema centralizado e hierárquico, composto de relações entre termos diferenciados. A música tonal apresenta uma progressão de acontecimentos, que se implicam mutuamente, antecipando e rememorando uns aos outros, em um movimento dotado de direção definida. A música da segunda metade do século XX, por sua vez, ocupava o tempo, sem mover-se no tempo. A estase não deve ser tomada como a ausência de mudança, ela é a ausência de movimento, entendido em sentido estrito: o movimento musical, o desenvolvimento de uma peça, é uma transformação vetorizada, movida a tensões e resoluções, em direção a um determinado *telos*. A música do passado já apresentava, naturalmente, “segmentos de tempo musical que são estacionários e não tem implicação de movimento” (KRAMER, 1988, p.44), como em Debussy e Stravinski, mas apenas em meados do século XX a estase tornou-se uma qualidade pervasiva da forma musical no Ocidente. O interesse pela estase temporal dos compositores estadunidenses parece ter se tornado possível não apenas em função da crise do tonalismo, mas a partir do surgimento de uma sensibilidade fundada no reconhecimento da ubiquidade da mudança. “A mudança ou o fluxo são inevitáveis”, escreveu La Monte Young, “a estase, ou conservar-se o mesmo, é impossível. Logo, alcançar o estado estático é o objetivo, enquanto o estado de fluxo, variação ou contraste, é inevitável e, deste modo, desnecessário como uma finalidade”. O crítico Leonard Meyer, em um artigo originalmente publicado em 1963, afirmava que a música de Cage e seus contemporâneos “apresentava uma sucessão antes que uma progressão de acontecimentos”, ela era “essencialmente estática” (1994, p.81). “Não existem pontos de culminação ou foco. Todos os acontecimentos se equivalem em importância e o tempo, como ordinariamente concebemos, se dissolve. Há apenas duração” (MEYER, 1994, p.81).

A gênese do cinema de duração depende em grande medida das transformações que estiveram em curso nas outras artes. A duração não é apenas uma forma que o cinema partilha com outras artes, mas pode apenas ser compreendida em um contexto transdisciplinar. A crise da composição na pintura estadunidense teria um impacto significativo para os artistas do filme que tiveram uma formação em Escolas de Arte, especialmente aqueles que também eram pintores. O cinema de duração responde, contudo, ao problema da composição no cinema. A composição cinematográfica não deve ser confundida com a composição do quadro fílmico, tampouco deve ser reduzida a uma atividade particular da produção do cinema, como a junção de planos. A vantagem da noção de composição é, justamente, o seu caráter abstrato,

que representa o jogo entre partes e todo, sem especificar necessariamente o que se entende sob a noção de parte e de todo. A despeito dos filmes de duração resultarem de um trabalho às vezes metucioso de edição, o cinema monomórfico em certo sentido não opera por *montagem*, nem por *decupagem*, uma vez que dispensa o trabalho de composição parte a parte. O formato total do filme é frequentemente decidido em um único ato, de modo que o trabalho de edição pode apenas ser compreendido a partir da singularidade desta decisão inicial, que se atualiza de maneira virtualmente automática. A ideia do todo antecede e determina o trabalho de edição, como uma forma imposta de fora. A recusa da composição no cinema monomórfico não deve ser tomada, contudo, de maneira estrita. O próprio Sharits reconheceria que a crítica e, ele próprio, “ao estabelecer a importância da qualidade do 'todo' nesses filmes, minimizou as articulações específicas dos seus elementos internos” (2006, p.422). A ênfase no formato, contudo, revelava “o que eram as estratégias estéticas mais gerais da realização desses filmes” (idem), que definiam o horizonte problemático em que os artistas procuravam se situar. O cinema monomórfico recusa a compreensão normativa de que o cinema é um todo composto de planos e que os planos se articulam pela montagem, entendida, ela própria, como atividade compositiva. O monomorfismo surge para uma parte dos artistas do final dos anos 1950 e início dos anos 1960, portanto, como uma estratégia para se desfazer da composição. A aposta em uma estética da singularidade (*singleness*) parece derivar, assim, menos do apreço particular pela unidade, do que pela crítica dos princípios que presidem a prática composicional, como a postulação de limites formais, a segmentação em partes discretas e a marcação de diferenças de valor. A experiência da duração no cinema experimental emerge de um campo de problemas transversal às artes experimentais dos anos 1950 e 1960, que exprime uma sensibilidade partilhada, a despeito da grande diferença de proposições, meios e poéticas em questão.

A duração pode ser tomada como uma forma, contudo, apenas em um sentido amplo do termo. A forma-duração nem sempre resulta do que tradicionalmente se compreende pelo ato compositivo de dar forma. O cinema de duração não se compreende a partir de um modelo hilemórfico (SIMONDON, 2020) da gênese do trabalho de arte, em que a forma consiste em uma representação mental que é aplicada parte a parte a uma matéria tomada como amorfa. O formato funciona como uma forma, no sentido estrito da palavra, apenas na dimensão mais superficial do conceito. O modo de operar do formato consiste, na verdade, no apagamento das articulações e segmentações internas do filme, constituindo-se, portanto, como uma certa

recusa ao ato de dar forma. A duração não era uma expressão de uma sensibilidade formalista, inclinada à organização e ao ordenamento, como aparentemente sugere a aparência cristalina do cinema estrutural, em relação a aparência orgânica do cinema experimental romântico; ao contrário, ela era manifestação de uma sensibilidade profundamente entrópica, que desejava se aproximar do estado máximo de desordem. A sensibilidade dos cineastas da duração é caracterizada pelo “temperamento entrópico” (SMITHSON, 1996, p.12), que Robert Smithson identificava nos artistas de seu tempo. O que caracteriza a duração é a precipitação do tempo “numa mesmice que tudo engloba” (idem, p.11), um tempo contínuo e uniforme que parece ter esquecido toda diferença de intensidade, no qual nada mais pode acontecer. A “mesmice” da arte dos anos 1960 trazia à memória, acreditava Smithson, a ideia de morte térmica do universo, o estado de máxima entropia para o qual ele tende inexoravelmente. O estado de máxima entropia é o momento da história cosmológica quando toda a energia livre do universo terá sido gasta e tudo terá mergulhado num estado ininterrupto de equivalência generalizada. A duração seria, caso queiramos sustentar a metáfora de Smithson até o fim, uma espécie de tempo entrópico, no qual todo ordenamento compositivo se desfez em uma massa indiferenciada de acontecimentos.

O PONTO E A LINHA: O cinema do Fluxus

O debate iniciado por Adams Sitney no ensaio *Structural Film* em grande medida determinou o sentido do conceito de duração na tradição do cinema experimental. O crítico retomou a noção das polêmicas em torno do minimalismo, reformulando-a para comentar uma estratégia comum a novas proposições nas artes temporais, partilhada por músicos como La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley e Philip Glass, coreógrafos como Yvonne Rainer e Meredith Monk, dramaturgos como Richard Foreman e, é claro, cineastas como Michael Snow, Joyce Wieland, Tony Conrad, George Landow, Ken Jacobs, Paul Sharits e Ernie Gehr. Este capítulo pretende ampliar tal quadro, mostrando a importância do procedimento da duração para um grupo de artistas em geral posto de lado nas historiografias canônicas do cinema experimental.²¹ O grupo Fluxus é uma rede internacional de artistas inicialmente articulada pelo designer lituano, residido em Nova York, George Maciunas. O grupo tomou forma em 1962, quando foram realizados os seus primeiros concertos e apresentações coletivos, em uma turnê na Europa, iniciada em Wiesbaden. O que aproximava o grupo era o desejo de esmaecer as fronteiras entre arte e vida, recuperando o espírito das vanguardas históricas, ao mesmo tempo que tentando responder às questões colocadas pela cena da música experimental estadunidense, da qual se originaram muitos dos seus integrantes. As práticas do Fluxus resultaram em um corpo disparatado de proposições artísticas, que abarcava e suturava meios distintos. O cinema tinha um papel importante dentro do programa de Maciunas, que atuou como produtor, distribuidor e realizador.

A arte-distração

A pretensão do Fluxus era retomar a promessa de “reconciliação entre arte e povo”²² da obra de Marcel Duchamp, conduzindo uma crítica sistemática das instituições artísticas, em particular do caráter distintivo da obra de arte, do estatuto profissional do artista e da dependência que dele tinha o público. O projeto de recriação institucional do campo levou o

²¹ O Fluxus não é citado, por exemplo, nas historiografias de RENAN, 1967; TYLER, 1995; SITNEY, 2002a; HANHARDT, 1976; VERRONE, 2012.

²² A frase é uma referência célebre de Apollinaire a Duchamp. Ver a análise de PAZ, 2019, p.61.

movimento a transgredir a distinção entre arte e entretenimento. O modelo dos concertos e festivais do Fluxus era em grande medida inspirado por formas de entretenimento populares, como o teatro de variedades, o *music hall* e o circo. A adoção do cinema como um meio era, portanto, um passo bastante natural para o projeto. O grande entusiasta do cinema dentro do Fluxus era o próprio Maciunas, que cultivava a cinefilia desde a Lituânia. Ele sentia-se à vontade, inclusive, em colocar as figuras de Charles Chaplin, Buster Keaton e Spike Jones como antecedentes e figuras de inspiração do Fluxus, ao lado de Marcel Duchamp e John Cage.²³ Maciunas realizou vários *fluxfilms*, ao mesmo tempo em que atuava como programador de antologias do grupo. O cinema era reivindicado principalmente pelas características que ainda conservava de sua história como entretenimento de feira, como as modalidades do *slapstick*, da piada e, sobretudo, da *gag*. A vinculação do cinema ao projeto de Maciunas não se dava, portanto, pelo cinema narrativo institucionalizado pelas salas de exibição, tampouco pelo desejo de dar continuidade aos grandes nomes do cinema experimental da época, que eram exibidos e lentamente canonizados na Film-Makers' Cinematheque, mas pela construção de uma outra relação com o cinema das origens. Os filmes do Fluxus se colocavam aberta e deliberadamente sob a lógica do cinema de atrações²⁴ (BOVIER, 2012, p.17), recuperando o espírito de práticas da imagem em movimento de uma época anterior à consolidação tanto do cinema narrativo quanto do cinema de vanguarda.

A concepção de cinema de Maciunas era revelada sobretudo pelas escolhas de formas de exibição e circulação dos filmes do Fluxus. A organização da primeira antologia do grupo aconteceu por ocasião da mostra competitiva do Arbor Film Festival em 1966, na Film-Makers' Cinematheque. A projeção sucessiva dos filmes compunha um programa que reforçava não apenas a identidade do conjunto, mas permitia tratar cada trabalho como um ato de *vaudeville* singular. A projeção em salas de cinema tradicionais não era necessariamente o meio de circulação privilegiado por Maciunas. O articulador do grupo planejou inicialmente distribuir os filmes dentro das *Fluxus Year Boxes*, conjunto de trabalhos de artistas do grupo vendidos a baixo custo no formato de caixotes colecionáveis, reminiscentes da caixa-valise de Duchamp e das caixas-assemblagens de Joseph Cornell (fig.12). Os filmes eram acompanhados de visores manuais, que traziam à memória toda uma série de dispositivos e brinquedos óticos históricos que, como o cinema, serviam como atração de feira. O *fluxfilm* de Mieko Shiomi, *Disappearing Music for Face*, seria, inclusive, comercializado para o público

²³ Ver os diagramas de MACIUNAS, 2016.

²⁴ Sobre o cinema das origens e a noção de atração, ver o texto clássico de GUNNING, 1990.

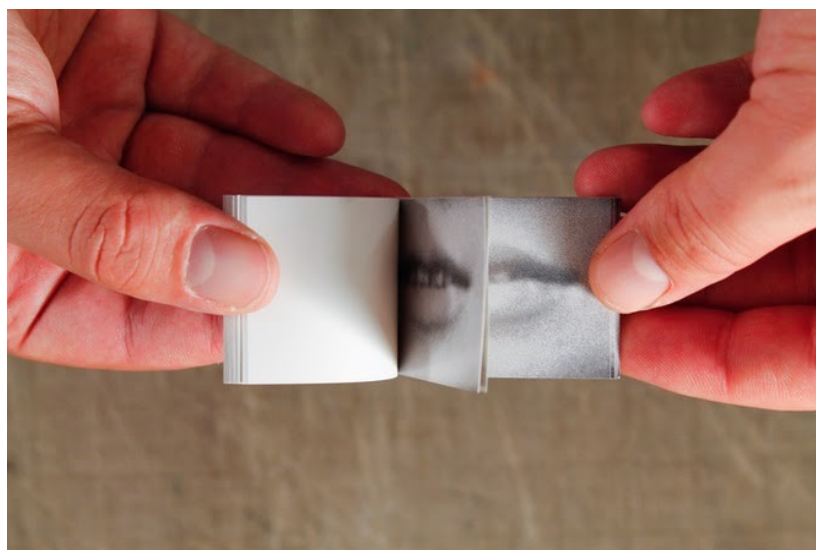
na forma de um pequeno *flip-book*, onde cada página conteria um fotograma impresso do filme, que poderia ser animado com o dedilhar do polegar (fig.13). Os *fluxfilms* também foram projetados em espaços de arte, em modalidades diversas, entre as quais se destaca, em particular, a projeção em *loop*. Eles também participaram dos primeiros festivais e eventos de cinema expandido, como o famoso Expanded Film Festival, de 1965. A variedade de modos de circulação e distribuição dos *fluxfilms* não apenas remetiam a práticas de imagem em movimento anteriores à institucionalização das salas de cinema, recuperando certo espírito de cinema de variedades, como antecipava práticas instalativas que se tornariam comuns durante a década. O cinema do Fluxus era, portanto, um cinema expandido *avant-la-lettre*. O espírito que o movia não estava baseado, contudo, em uma retórica de expansão, mas em um retorno a uma vocação originária do cinema como forma de distração popular.

Fig.12



1967, George Maciunas, *Fluxus Year Box 2*
Técnica mista, caixa fechada: 20 x 20 x 8.5 cm. Harvard University
Art Museum, Cambridge, EUA.

Fig.13



*1966, George Maciunas, Disappearing Music for Face
Flip-book, 4 x 6.2 cm.*

A noção de distração era cultivada por Maciunas como uma senha para uma arte do futuro. A “arte-diversão” se opunha no seu discurso à própria ideia de “arte” (MACIUNAS, 2002, p.109). A “arte-diversão” do Fluxus não tinha a pretensão de comercialização e legitimação da “arte”, construindo uma maneira muito particular de recuperar as formas populares de entretenimento, cuja experiência não se dava em um regime de contemplação, mas de distração. Maciunas propunha uma “fusão de Spike Jones, do *music-hall*, da *gag*, dos jogos infantis e de Duchamp” (idem). A obra de arte do Fluxus era um produto barato por excelência, realizável por qualquer um e, sobretudo, reproduzível, recuperando na forma de uma arte de vanguarda a promessa democratizante do entretenimento industrial de massa. A ideia de “arte-diversão” convocava a modalidade perceptiva, moderna por excelência, da distração. Walter Benjamin identificava a “recepção através da distração” (1985, p.194), constitutiva da experiência do cinema, como um regime de atenção distinto das práticas de contemplação, que investiam a obra de arte de valor de culto, pertencente a uma esfera separada. A fruição distraída era definida ao mesmo tempo pela descontinuidade do choque e pela continuidade do hábito. A distração retornava de forma prescritiva no discurso de Maciunas, que parecia encontrar nas formas perceptivas do entretenimento um modelo de uma experiência emancipada das categorias hierárquicas e valorativas da arte: a “arte-diversão deve ser simples, divertida, sem pretensão, tratando de coisas insignificantes, não

demandando nenhuma habilidade ou treinamento sem fim, nem nenhum valor comercial ou institucional” (MACIUNAS, 2002, p.109).

A distração é uma categoria especialmente importante para Maciunas no projeto do *fluxusfilms*. A realização máxima do modo de recepção distraído no Fluxus se deu por ocasião das projeções dos filmes como pano de fundo em situações diversas, quando eram denominados entusiasticamente de *film-wallpapers*. A ideia de filme-papel de parede sugere não apenas que se tratam de situações de cinema em que as projeções são apenas elementos decorativos secundários, virtualmente ignoráveis, mas insinua que as imagens, antes de assumir a função de espetáculo, assume a naturalidade de uma presença doméstica e cotidiana. A noção é remanescente do conceito de Erik Satie de música de mobiliário (*musique d'ameublement*), que havia sido divulgada entre os artistas estadunidenses por Cage. A música de mobiliário seria uma peça musical para ser ouvida, mas não escutada, ocupando o espaço com a discrição e a indiferença de uma mobília na sala de estar. Satie imaginava uma música que não se destacasse do som ao redor, como uma figura se destaca de um fundo, mas que fosse uma “parte dos ruídos do ambiente” (SATIE apud CAGE, 1973, p.76). A peça, escreve Satie em tom sardônico, “preencheria esses silêncios pesados que às vezes surgem entre amigos jantando juntos”, confundindo-se com o barulho das facas e dos garfos (idem). As primeiras performances de música de mobiliário foram em entreatos teatrais no começo do século XX, em que o público pareceu resistente à proposição conceitual de Satie (o compositor supostamente precisou sair de trás das coxias, gritando para a plateia parar de prestar atenção na música e começar conversar entre si). As peças de música de mobiliário de Satie, como diz Brian Eno a respeito da música ambiente, são “tão ignoráveis quanto são interessantes” (ENO, 1978), reivindicando uma forma de escuta em estado extremo de distração, em um espírito não muito distante de Maciunas.

A forma de distração preconizada por Maciunas se revelava como um dos avatares da postura de indiferença, cultivada tanto por Duchamp quanto defendida por Cage. A noção de *readymade* não apenas representava a ruptura com a oposição entre objeto de arte e objeto ordinário necessária ao desenvolvimento do Fluxus, mas supunha o modelo paradoxal de uma escolha sem preferência, “baseada em uma reação de indiferença visual com total ausência de bom e de mau gosto” (DUCHAMP, 1973, p.141). Duchamp concebia o artista em oposição ao “homem de gosto”, o indivíduo esteta nascido na Europa aristocrática do século XVII, caracterizado por uma curiosa “faculdade particular”, que permitia apreciar “o ponto de

perfeição (...) de cada trabalho de arte” (AGAMBEN, 1999, p.9). A adesão a uma postura de indiferença colocava sob suspeita a centralidade que a categoria de gosto assumiu desde então no discurso sobre a arte, reconhecendo o exercício do juízo estético como apenas uma limitação do ato criativo às preferências contingentes de um sujeito determinado pelo seu tempo histórico.²⁵ A diversão servia no discurso de Maciunas como modelo para uma experiência descentrada, emancipada das repartições do juízo estético, em que a ruptura da vanguarda europeia com o gosto se transformava em uma prática democrática de celebração da experiência ordinária. “Se o homem pudesse, da mesma maneira que sente a arte, fazer a experiência do mundo, do mundo concreto que o cerca (...), ele não teria necessidade alguma de arte” (MACIUNAS, 2006, p.81). “As distrações estão se tornando cada vez mais interessantes para mim”, escreve o artista *fluxus* Robert Watts (2002, p.114). “Isto sugere que seja produtivo se todos pensarem mais sobre o que os distrai. Aqueles sinais momentâneos: aquele cachorro que late, aqueles cheiros de óleo, um fragmento de palavras, uma descarga de privada, aquele cabelo engraçado. Como, enfim, podemos decidir o que é importante para a arte?” (WATTS, 2002, p.114).

A variedade de propostas que integraram as antologias de Maciunas é de uma vastidão desconcertante. O cinema do Fluxus constitui um dos *corpus* surpreendentemente mais complexos na história do cinema de artista. Um traço dominante, contudo, pode ser reconhecido no fato de que, em sua grande maioria, se tratam de obras monomórficas. Uma única ideia, um único acontecimento, em geral preside cada trabalho. Cada filme consiste de uma única proposição conceitual. A singularidade sublinhava o caráter cômico dos trabalhos. Os filmes do Fluxus consistiam, pode-se dizer, em uma série disparatada de *gags*. A principal característica formal da *gag*, seja ela de Chaplin ou de Keaton, era a de ser, justamente, em um acontecimento singular. O polimorfismo não é uma estrutura apropriada para o humor, como afirma Maciunas em uma entrevista com Larry Miller: “você não pode ter seis pessoas contando seis piadas simultaneamente. (...) Tem que ser uma piada de cada vez” (MILLER, 2002, p.107). “Tampouco você pode ter três *gags* de uma vez só. Observa a Buster Keaton” (idem). A interpretação dos *fluxfilms* como uma série de *gags* é, contudo, desconcertante. Os filmes do Fluxus não apenas manifestam uma forma bastante críptica de humor, dotada de um certo gosto pelo literal, pelo enigmático e pelo tautológico, como possuem um *timing* completamente distinto de uma *gag*. Trata-se de uma *gag* rebelde que, em vez de resolver-se

²⁵ Para a discussão de Duchamp sobre gosto e tempo histórico, ver a entrevista com CABANNE, 1979, p.48 e p.94.

no *timing* apropriado do humor, decide se arrastar no tempo. A experiência de se assistir aos *fluxfilms* monomórficos é a de acompanhar uma *gag* que absorveu uma dose desmedida de tempo, no qual permanecemos por uma longa duração focados em um acontecimento singular. John Cage reivindicava uma *atenção afocada* para a fruição de suas obras polimórficas,²⁶ que não possuíam linha melódica ou acontecimento privilegiado, constituindo-se como uma multiplicidade interpenetrável de acontecimentos; podemos afirmar que Maciunas reivindicava para experimentar os filmes do Fluxus, por sua vez, uma *distração focada*.

O monomorfismo é uma característica partilhada com o cinema de atrações, que frequentemente, como nos primeiros filmes produzidos por Thomas Edison e pelos irmãos Lumière, mostravam apenas um “único acontecimento, que é em si mesmo interessante” (GUNNING, 1990). As *gags* “tem a temporalidade típica das atrações, contendo uma interrupção que finaliza a história, sem permitir que a ação peça um desenrolar posterior do enredo” (COSTA, 2006, p.33). O cinema de atrações era definido por uma certa maneira de solicitar a atenção do espectador, por uma certa “confrontação exibicionista” do público (GUNNING, 1990). O espectador do final do século XIX e início do século XX ainda desconhecia a “absorção diegética” (idem), que se tornaria o traço dominante da experiência do cinema narrativo, na qual ele se deixaria assimilar à posição de um observador invisível descorporificado de um mundo que parece existir independente dele. O voyeurismo do espectador do cinema de narração, que olha o mundo sem que este demonstre a consciência de ser observado, se contrasta com o exibicionismo inicial do cinema de atrações, que colocava no próprio centro da experiência o “ato de mostrar e exhibir” (idem). O cinema do Fluxus partilhava o desejo de “solicitar diretamente a atenção do espectador” (idem) que caracteriza o primeiro cinema.

Os *fluxfilms* frequentemente parecem reformular gêneros caros ao primeiro cinema, como os *vaudeville acts*, os *trick films* e as esquetes cômicas. A maioria dos primeiros filmes realizados pela Edison Company mostravam uma única performance de *vaudeville*, filmada em estúdio com a câmera posicionada frontalmente para o espetáculo. A frontalidade é um signo da postura exibicionista do cinema de atrações. Os atos mostravam, um a um, uma profusão de corpos em movimento: bailarinas (*Butterfly Dance*, 1894; *Serpentine Dance*, 1895), dançarinas (*Carmencita*, 1885), boxeadores (*Men Boxing*, 1891), fisiculturistas

²⁶ O desejo de “desfocar a atenção” (CAGE, 1973, p.100) habita o projeto cageano de maneira explícita desde pelo menos seu texto sobre Rauschenberg, do início dos anos 1960. O apagamento do foco perceptivo na escuta musical esteve, naturalmente, presente na sua estética da simultaneidade desde os anos 1940: a partilha do tempo entre acontecimentos interpenetráveis.

(*Sandow*, 1894), acrobatas (*Newak Athlete*, 1891; *Athlete with Wand*, 1891) (fig.14). Uma parte dos filmes do Fluxus recuperam a estratégia da frontalidade, do exotismo e do exibicionismo do corpo reminiscetes de tais *vaudeville acts*. *Faire un Effort* (1969), de Ben Vautier, consiste em um único plano fixo, que mostra o artista de frente para a câmera, sustentando com os braços uma cômoda de roupas, que se encontra suspensa alguns centímetros acima do chão (fig.15). A proposição de Vautier recupera certos procedimentos de exibição próprios do primeiro cinema, reinscrevendo-os, agora, contudo, em um outro regime de performance: a execução de uma “tarefa” ordinária. O filme é uma espécie de ato de teatro de variedades em que noções concretas de esforço, peso e resistência substituem o caráter representacional do espetáculo.

Um dos filmes do Fluxus, *Invocations of Canyons and Boulders* (fig.16), de Dick Higgins, retoma o motivo central de uma das esquetes cômicas mais célebres do primeiro cinema. O filme nos mostra apenas a boca do artista em primeiro plano, mastigando insolentemente diante de nós. A imagem remete à *The Big Swallow* (1901) (fig.17), de James Williamson. No filme de 1901, vemos um homem de paletó, chapéu e bengala notadamente irritado, que parece esbravejar para o vento até o momento em que percebemos que ele se encontra incomodado pela presença do fotógrafo, que identificamos como o ponto de vista da câmera. Ele se dirige em direção a nós, se aproximando progressivamente até sua boca preencher todo o quadro. O homem termina por engolir o fotógrafo, que salta para dentro da escuridão de sua garganta, que abarca todo o campo. Em seguida, o homem se afasta e aparece novamente diante de nós, mastigando o que supomos tratar-se do fotógrafo. Os dois filmes partilham não apenas a fixação na boca, mas um certo modo comum de interpelar o espectador a partir do uso do primeiro plano: o papel do primeiro plano, em ambos os casos, não pode ser reduzido ao signo da proximidade do ponto de vista, que cumpriria as funções expressivas e narrativas que normalmente esperamos do *close-up*. O que vemos é uma espécie de engrandecimento extravagante e desmedido da boca, que ameaça engolir tudo em volta, cujo valor de exibição encontra-se no próprio procedimento de ampliação, que ressalta as suas conotações de vulgaridade, baixeza e deboche.²⁷

²⁷ Sobre o valor da ampliação no primeiro cinema, ver novamente GUNNING, 1990.

Fig.14



1894, William Kennedy Dickson, *Sandow*

Fig. 15



1969, Ben Vautier, *Faire un effort*

Fig. 16



1966, Dick Higgins, *Invocations of Canyons and Boulders*

Fig. 17



1901, James Williamson, *The Big Swallow*

O *trick film* também foi um gênero revitalizado pelos artistas do Fluxus. Os filmes de truque podem ter se tornado mais conhecidos pelo conteúdo férreo de suas histórias, mas eles se caracterizam antes pela disposição sucessiva de atrações, que pela construção de uma continuidade narrativa (idem). O *trick film* foi uma modalidade espetacular do primeiro cinema em que o próprio meio se exibia enquanto tal, em sua desconcertante novidade técnica. Os truques de prestidigitadores como George Meliès ou de George Albert Smith

apresentavam menos um mundo fantástico, do que revelavam a magia do próprio aparato. Os filmes do Fluxus redescobrem a objetividade do filme, exibindo-a em sua concretude. O *trick film* de John Cavanaugh, *Blink* (1966), por exemplo, atíça o espectador com o efeito *flicker*, projetando uma película composta apenas pela sucessão de fotogramas pretos e brancos, com exceção dos créditos. O título remete diretamente ao corpo do espectador, que pisca os olhos sob a ação intermitente da luz, sugerindo que o acontecimento verdadeiramente importante da sessão ocorre no seu corpo, antes que na tela. O filme, portanto, solicita o corpo irritável do espectador, se apropriando dos seus movimentos involuntários, minando “a autoridade do olhar desencarnado” (HIGGINS, 2002, p.22-23) pressuposta no modelo voyeurístico do cinema narrativo.

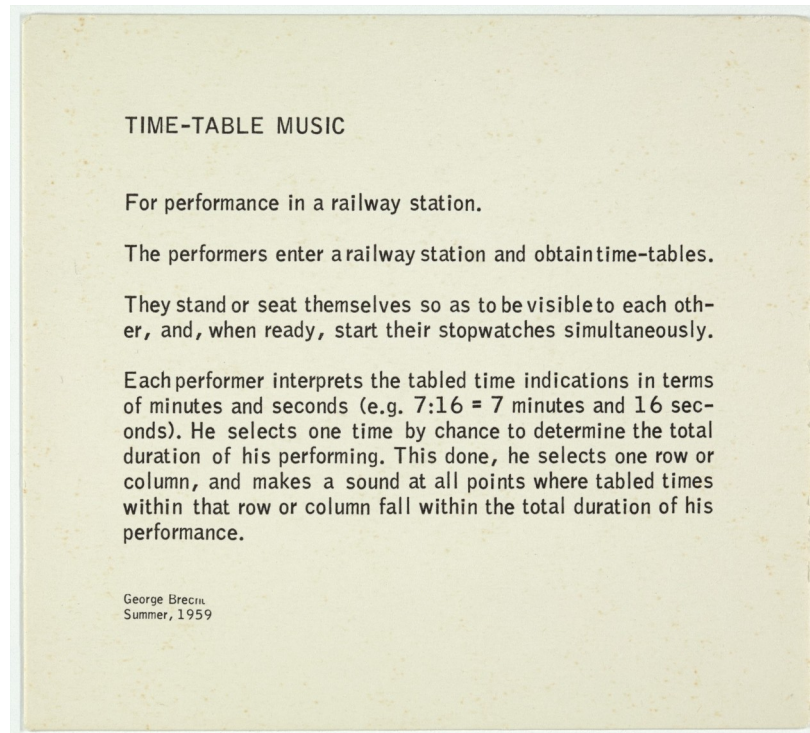
A concepção do cinema do Fluxus dada por Maciunas não pode ser tomada como uma ideia necessariamente compartilhada pelos artistas do movimento. A observação detida de cada trabalho singular, dentro da trajetória particular de cada artista, permite construir uma inteligibilidade muito mais multifacetada e ambivalente do empreendimento cinematográfico capitaneado por Maciunas. A posição de Maciunas exprime, contudo, o pensamento curatorial que antecedeu e possibilitou a existência dos *fluxfilms* como um conjunto articulado. A projeção contínua dos filmes consiste, certamente, em uma forma bastante particular de teatro de variedades, que nos instala em um modo perceptivo remanescente ao mesmo tempo das formas modernas de distração e dos exercícios de concentração Zen que, naquele momento, T.D. Suzuki havia tornado popular entre os artistas de Nova York. O regime de autoria dos *fluxfilms* é, em certa medida, também remanescente do primeiro cinema: o *exibidor como autor*.²⁸ A nossa proposta pretende se dedicar em particular aos trabalhos fílmicos que desenvolveram procedimentos duracionais relevantes para a história da arte, de modo que possamos estabelecer, genealogicamente, qual teria sido a centralidade do Fluxus na emergência da duração enquanto conceito, procedimento e experiência decisivos nas ditas vanguardas ou artes experimentais da segunda metade do século XX, especialmente no cinema independente.

²⁸ Sobre a importância do exibidor na delimitação da unidade e sentido dos filmes, vê, por exemplo, BORDWELL e THOMPSON, 2003, p.25.

As partituras de acontecimento

A duração é em grande medida a expressão do monomorfismo no tempo. A nossa investigação do cinema de Fluxus exige agora um entreato genealógico, pelo qual poderemos ver como a estética da simplicidade do grupo emergiu no contexto da crise da composição na música estadunidense. A singularidade dos acontecimentos nos filmes do movimento é, certamente, remanescente do primeiro cinema, mas remete de maneira mais direta ao contexto da música experimental estadunidense, em que a noção de evento singular imprimiu, no início da década, um desconcertante fascínio. A origem dos filmes monomórficos do Fluxus deve ser encontrada no procedimento da partitura de acontecimento. A noção de partitura de acontecimento foi elaborada por George Brecht no final dos anos 1950, por ocasião de sua participação no curso de Composição Experimental, ministrado por John Cage na New School for Social Research entre 1956 e 1961, em Nova York. A forma seria experimentada por grande parte dos alunos e ouvintes do curso, que incluía vários artistas que, no começo dos anos 1960, se reuniram em torno de Maciunas e formariam o Fluxus, como o próprio Brecht, Dick Higgins, Jackson Mac Low, Al Hansen, Allan Kaprow, Toshi Ichihyanagi e La Monte Young. Como define Hannah Higgins, o procedimento foi “a mais durável inovação que emergiu da [aula de Cage] (...), uma técnica de performance que tem sido usada extensivamente por virtualmente todos os artistas do Fluxus” (HIGGINS, 2002, p.21). As partituras de acontecimento eram instruções verbais para performance, feitas sob a inspiração da partitura musical. As instruções tomadas em conjunto constituem um *corpus* bastante singular, marcados por desconcertante simplicidade e concisão poética. Os textos pretendem instruir a realização de performances em geral bastante simples, feitas com gestos e objetos cotidianos, como acender e apagar uma lâmpada, acelerar e parar um carro, sentar e se levantar da cadeira, mas poderiam se tratar também de ações disparatadas, impossíveis e imaginárias. Inspirada pelo modo como a partitura musical estrutura a experiência do som para o ouvinte, as partituras de acontecimento pretendiam aplicar o mesmo procedimento para o campo expandido da experiência, que integra e transcende o fenômeno sonoro.

Fig.18



1959, George Brecht, *Time-Table Music*, retirado de *Water Yam*, 1963.
10.8 x 12 cm. Moma, Nova York, EUA.

A ambiguidade das partituras de acontecimento reside em sua natureza dupla do texto, “inseparavelmente escrita/objeto impresso e performance/realização”, como defende Liz Kotz (2010, p.57). Inicialmente, Brecht escreveu as partituras como uma instrução para performance a ser realizada por outros, enviando por correio para amigos, compartilhando de mão em mão entre colegas. O meio de circulação privado sublinhava o caráter a princípio heteronômico dos textos, dependentes, portanto, de sua realização performática. As partituras, contudo, se mostraram rapidamente flexíveis a formas de exposição e circulação bastante variadas, que revelavam o seu estatuto ambíguo de objeto heteronômico/autônomo. A exposição em galerias e espaços de arte valorizavam as próprias instruções como trabalho de arte, enquanto palavras não apenas para serem lidas, mas, sobretudo, serem vistas: matéria impressa. Em 1963, George Maciunas reúne uma série de partituras verbais de Brecht na primeira publicação do Fluxus, *Water Yam*. Cerca de cinquenta textos foram agrupados em uma pequena caixa desenhada pelo próprio Maciunas, na forma de pequenos cartões impressos vendidos a baixo custo para consumo individual, deslocando a atividade da performance pública para o ato privado da leitura. A partitura de acontecimento se constitui,

assim, como um gênero indeterminado enquanto meio artístico. Os textos instrucionais do Fluxus, escritos em sua grande maioria em linguagem verbal, eram designados nominalmente como partitura, em um gesto que reivindicava a pertença dos textos à tradição da escrita notacional e das performances, respectivamente, à tradição da música. O modo de circulação dos textos valorizava, contudo, os seus aspectos literários e visuais, revelando o caráter propriamente *intermídia*²⁹ da produção.

A primeira partitura de acontecimento de Brecht, *Time Table Music*, de 1959 (fig.18), era ainda designada como música. A atividade inicial da performance é, curiosamente, a própria determinação de sua duração total. O gesto remete ao método de composição de Cage dos anos 1930 e 1940, quando o primeiro ato composicional era o estabelecimento de estruturas cronométricas, organizadas em geral em torno de relações de proporção de duração entre partes e todo predeterminadas. Embora tais estruturas duracionais não representem o que tradicionalmente se entende por ritmo, porque elas não se dão na escala do pulso, mas na da frase e da seção, Cage costuma chamá-las de *estruturas rítmicas*.³⁰ As estruturas rítmicas constituem no início de sua carreira a grade geral de sua criação musical, como se o gesto primordial da composição fosse o de elaborar uma arquitetura das durações. A ideia de Brecht de trabalhar com o horário de uma estação de trem remete à maneira que Cage lidava inicialmente com o tempo métrico: uma estrutura de simultaneidade para acontecimentos heteróclitos. O que Cage defendia era a completa autonomia da estrutura relativa ao seu conteúdo, isto é, aos materiais sonoros da peça. A autonomia é revelada por uma analogia cultivada por Cage com o tempo medido do calendário. “No caso do ano, a estrutura rítmica é matéria das estações, meses, semanas e dias. Outras extensões de tempo, como aquela que é tomada por um incêndio ou pela performance de uma música de piano ocorrem acidentalmente ou livremente sem reconhecimento explícito de uma ordem totalizante” (CAGE, 1973, p.65). A estrutura rítmica, escreve posteriormente, “era hospitaleira a sons não-musicais, ruídos, assim como o era para as escalas e instrumentos tradicionais” (idem, p. 19). “Qualquer som de qualquer qualidade e altura (conhecida ou desconhecida, definida ou indefinida) (...) são naturais e concebíveis dentro da estrutura rítmica que igualmente abraça o silêncio” (idem, p.65). As estruturas rítmicas seriam definidas, sobretudo, pela sua

²⁹ Com o conceito de intermídia, o artista do Fluxus Dick Higgins pretendia definir certas práticas artísticas de sua época que, rejeitando o preceito modernista de separação e autonomia dos meios artísticos, se situavam “entre meios” (HIGGINS, 1966), não podendo ser reduzida propriamente a nenhum deles. Ver o seu ensaio célebre sobre o tema, *Intermedia* (idem, 1966).

³⁰ A discussão dos seus princípios de composição desse primeiro momento de sua obra encontra-se em sua forma mais bem-acabada na palestra *Defense of Satie* (CAGE, 1968).

permeabilidade, de modo que Cage poderia conceber a escolha dos seus materiais, como, por exemplo, por ocasião dos seus trabalhos para Piano Preparado, sob uma lógica do encontro e do acolhimento: “os materiais, as preparações do piano, foram escolhidas como se escolhe conchas enquanto caminha pela praia” (idem, p. 19).

A estrutura duracional de Cage se constitui, assim, como uma estrutura “fundamentalmente vazia e esvaziada de implicações formais” (PRITCHETT, 1996, p.47). As estruturas rítmicas são como uma casa de vidro, capaz de se deixar atravessar por toda multiplicidade sonora.³¹ O conceito de estrutura rítmica de Cage preside, portanto, a construção de uma figura bastante singular de tempo musical. As estruturas rítmicas de Cage tendem a dispensar as relações funcionais e articulatórias entre os acontecimentos sonoros, de modo que não se estabelece relações temporais tradicionais entre os sons, como de causa e consequência, direção ou tensão e resolução. O caráter que Pritchett chamou de “esvaziado de implicações formais” da estrutura rítmica se manifesta, portanto, como uma rebelião dos acontecimentos sonoros contra toda sintaxe temporal. A noção de *hospitalidade* da estrutura se conjuga, assim, com a *contingência* do acontecimento. O tempo da música de Cage não se expressa a partir do estabelecimento de relações de filiação temporais entre os eventos sonoros. O problema das relações de filiação é que são *relações de interioridade*: a identidade dos componentes de uma relação é constituída pelas próprias relações que eles estabelecem uns com os outros³² (uma consequência pressupõe e determina uma causa, a tensão pressupõe e determina uma resolução, e vice-versa). As relações de interioridade traem o som em sua integridade múltipla, submetendo-os a uma forma estabelecida a partir do seu exterior. Os sons se interpenetram, fala Cage, “de maneira mais rica e com mais complexidade quando eu não estabeleço nenhuma conexão” (CAGE, 2000, p.78). As estruturas duracionais forneciam, assim, uma grade vazia onde o ouvinte poderia ocupar o tempo sem remeter as formas narrativas, causais e dramáticas tradicionais do tempo musical.

A obra de Cage é em quase sua totalidade uma obra de tendências polimórficas. O que o compositor privilegiava era a simultaneidade dos acontecimentos, o que revelava sua dívida com a noção de colagem. A contingência e a liberdade do acontecimento no interior da estrutura rítmica antecipam, entretanto, a sua emancipação final, enquanto foco único na obra. Quem trouxe a noção de acontecimento de uma estética da simultaneidade para uma estética

³¹ Para uma discussão sobre a noção de transparência na obra de Cage, ver o capítulo “The Architecture of Silence” em Joseph, 2016.

³² Para uma teoria das relações de interioridade, ver Delanda, 2006, p.19.

da singularidade foi Brecht. *Time Table Music* consiste, contudo, ainda em uma partitura de acontecimento tímida, na medida em que se trata ainda de uma obra polimórfica, cujo elemento fundamental é de natureza sonora. As primeiras partituras de Brecht eram, assim, remissivas dos *happenings* – que naquele momento já eram bastante conhecidos entre o círculo de artistas ao redor de Cage –, uma vez que envolviam a performance de várias atividades distintas. Os *happenings* são profundamente “polimórficos”, como dizia Maciunas (MILLER, 2002, p.107); restava a Brecht, ainda, isolar o acontecimento em sua simplicidade. No final dos anos 1950 e início dos 1960, as partituras de Brecht se tornam mais concisas, ao mesmo tempo que as instruções demandam a realização de uma única ação singular, inexpressiva e insignificante.

Fig.19



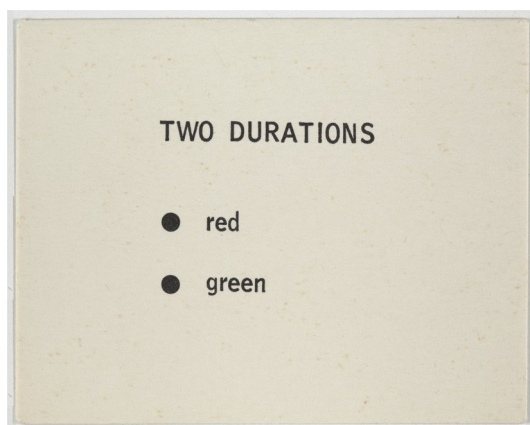
1959, George Brecht, *Drip Music (Drip Event)*
28 x 21.5 cm. Fondazione Bonotto, Colceresa, Itália.

A primeira performance de *Drip Music* (fig.19) ocorreu no *Festum Fluxorum*, em Düsseldorf, em 1963. Do alto de uma escadaria, Maciunas derramou delicadamente a água contida em um jarro, que segurava com uma das mãos, de modo que a água escorresse lentamente, em pequenas gotas, na vasilha depositada logo abaixo no chão. Um microfone havia sido colocado na vasilha, de modo que o som era amplificado e espacializado por toda a sala, envolvendo a todos no tintilar da água em queda. O que caracteriza primeiramente uma obra como *Drip Music* é o foco. A singularidade do acontecimento implica uma unidade bem marcada, revela no gotejar da água um espectro de variabilidade perceptível. A experiência de *Drip Music* é, contudo, a da duração de um único acontecimento, a sua permanência no

tempo. A duração do acontecimento Brecht chama, curiosamente, de “mudança estática” (BRECHT, 2002, p.96). A compreensão de estase por Brecht é musical: a estase é a ausência de movimento, entendido como progressão em direção a um fim. A mudança é estática uma vez que não se vai a lugar nenhum, “nenhum ir, nenhum vir” (idem). Trata-se de uma variabilidade imóvel: “nenhum progresso, nenhum regresso, mudança estática, pontualidade completa” (idem). O esvaziamento de direção e finalidade liberta a escuta das rememorações e expectativas, das predisposições e antecipações do ouvinte: o tintilar da água será apenas o tintilar da água, que se desvela lentamente em suas variações inexpressivas. A escolha do barulho da água por Brecht sublinha o caráter monomórfico da peça, uma vez que o som do gotejamento pode ser um *stacatto*: uma sucessão de acontecimentos sonoros separados, individualizados, que se sucedem, rapidamente, um depois do outro.

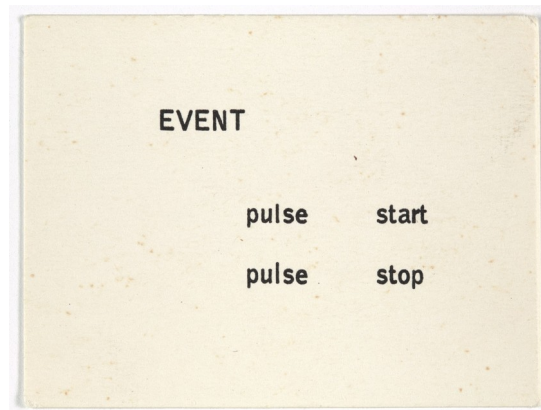
O título duplo da peça, ao mesmo tempo *Drip Music* e *Drip Event*, sugere o estatuto ambíguo que, no início, os acontecimentos de Brecht tinham. A performance era designada como música, mas também com o termo mais neutro de acontecimento. A interpretação dada por Maciunas ao texto valoriza os seus aspectos visuais, criando uma situação cênica de certos ares circenses para uma obra que, originalmente, parece prezar por certa literalidade, quietude e discrição. As partituras de acontecimento de Brecht serão marcadas, em seguida, pelo abandono do quadro referencial da música, reivindicando a noção de acontecimento como termo propriamente intermídia, multidimensional.

Fig. 20



1963, George Brecht, *Two Durations*.
5.2 x 6.6 cm. MoMA, Nova York, EUA.

Fig. 21



1962-1963, George Brecht, *Event*.
5 x 6.5 cm. Fondazione Bonotto, Colseresa.

As partituras acima (fig. 20 e 21) são exemplares da passagem da música para o acontecimento na obra de Brecht, na medida em que ambas abandonam o privilégio dado anteriormente à experiência sonora, mantendo, contudo, um certo quadro conceitual originário da música ocidental, no modo como organizam a experiência temporal (a duração, o pulso). A musicalidade da peça se exprime, antes que pelo som, pela maneira como se partilha o tempo. *Event* é uma obra particularmente interessante nesse sentido. A partitura prescreve uma performance definida por uma grande margem de indeterminação. A única dimensão determinada é o seu caráter monomórfico: um início, um fim. O processo de emancipação do acontecimento do paradigma sonoro na obra de Brecht levaria os artistas do Fluxus a realizarem o que Natasha Lushetich denominou como um trabalho de “musicalização temporal pervasiva” (Lushetich, 2011, p.80). A ideia de uma musicalização geral da experiência é compartilhada por vários artistas do Fluxus, como por George Brecht e Dick Higgins. “Se a parte essencial da música é o tempo, então todas as coisas que tem lugar no tempo podem ser música” (BRECHT apud MARTIN, 1978, p.81). A “atividade musical tem lugar no tempo, e (...) qualquer coisa que parte o tempo, acontecendo nele, o absorvendo, é musical” (HIGGINS, 1964, p.42). A ideia de que a música “torna o tempo audível” se generaliza a ponto que o modo de temporalização de todos sentidos é concebido musicalmente. O acontecimento não apenas tem lugar no tempo, mas ele absorve o tempo, performa o tempo, torna o tempo exprimível. A redução da música a uma pura marcação temporal em Cage muda de direção, tornando-se, agora, a redução da temporalização à música. A desapareição da dimensão musical nos títulos de Brecht era, portanto, um sinal de

que “o paradigma musical foi totalmente integrado na proposição artística” (ROBINSON, 2009, p.86).

A designação dos textos instrucionais de Brecht e dos artistas do Fluxus como partitura tem a função não apenas de estabelecer para performance a referência musical subjacente, mas de definir a própria natureza da relação entre a partitura e a sua realização. As partituras de Brecht surgem depois de uma grande mudança de paradigma a respeito da relação entre música e performance, cuja obra de referência é *4'33"*. A peça silenciosa de Cage quebra totalmente com o antigo modelo representacional da partitura para assumir uma nova função, que Kotz chama de 'operacional' (2010, p.17). A partitura deixa de descrever o que se escuta para descrever o que se faz. A partitura, declara Cage, “se tornou uma maneira de produzir algo” (CAGE, 2000, p.160). A performance é pensada agora como processo de atualização diferenciante de uma *matriz* virtual estabelecida pela partitura.³³ Inspirado em Cage, Brecht desenvolve a sua própria concepção de partitura de acontecimento como “uma direção para ação”, que teria uma definição “operacional”, antes que representacional (BRECHT apud DEZEUZE, 2002, p.86). A partitura ofereceu, assim, para os artistas do Fluxus, uma maneira de inscrever, registrar e transmitir matrizes virtuais que se realizavam na forma de performances artísticas não-musicais, que vagueiam entre as fronteiras entre arte e vida e entre os meios artísticos.

A concepção operacional da partitura se aplica, sobretudo, a proposições indeterminadas. O conceito de indeterminação foi elaborado por Cage nos anos 1950. Ele é comparável à ideia de acaso, mas se distingue dela em seus escritos. O que Cage chamava de “operações de acaso” era um conjunto variado de procedimentos de composição aleatórios, que passou a desenvolver a partir do começo da década de 1950. A adoção de operações de acaso respondia ao desejo de não apenas emancipar o processo de composição da subjetividade do criador, mas de libertar a relação do som com o ouvinte da imagem reificada de uma subjetividade expressiva. A maioria das obras de Cage que se utilizaram de operações do acaso são, contudo, composições tradicionais em um sentido rigoroso, na medida em que possuem uma forma determinada, mesmo que tenha sido por obra de um sistema aleatório. A noção de indeterminação, por sua vez, se aplicava a outro conjunto de projetos, no qual parte das escolhas composicionais eram delegadas à situação da performance. A ideia de

³³ Em seus escritos sobre arte, Dick Higgins faria vários usos do termo *matriz*, para se referir ao caráter virtual dos trabalhos de arte. “A obra se torna a matriz (...) O artista te dá a estrutura: você pode preenchê-la. (...) A visão do artista é a matriz, e é quase arbitrário com o que ele a preenche” (HIGGINS, 1978, p.8).

indeterminação pretendia, portanto, descentrar o lugar da subjetividade do compositor por uma outra via, que solicitava à música uma abertura radical em relação à situação concreta de sua realização. O conceito pretendia contribuir para o processo de autonomização da performance em curso no contexto da música experimental, no qual o ato de performar deixa de ser uma representação do pensamento composicional produzido outrora para se tornar uma situação de atualização diferenciante, de uma partitura concebida como instrução operacional parcialmente indeterminada.³⁴

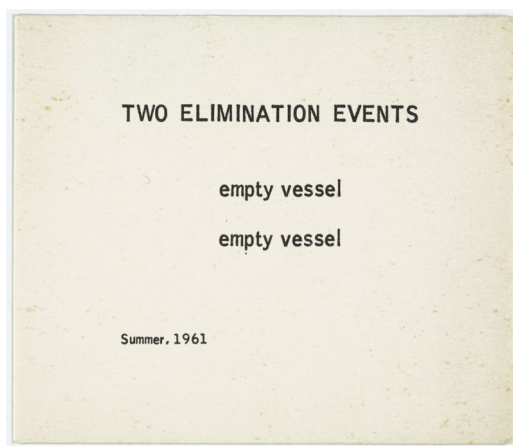
A relação estabelecida entre partitura e acontecimento não é apenas de ordem operacional. A partitura prepara o acontecimento, estrutura a situação em que o acontecimento vem a ser. Como escreveu Brecht, em uma anotação nunca publicada, presente no acervo do Arquivo Brecht de Hermann Braun:

Na composição musical, o compositor permite uma experiência arranjando a situação na qual o som vai aparecer. Se a partitura musical (...) prepara uma situação de som musical, a partitura de acontecimento prepara para acontecimentos em todas as dimensões. (...) Antes que uma imagem de um momento concreto na vida, ela é um sinal que prepara para o momento em si.

BRECHT apud ROBINSON, 2002, p.113)

A ideia de que partitura poderia funcionar como uma preparação para “o momento em si”, antes de uma instrução para performance, é o que justifica a existência de partituras de acontecimento não prescritivas (fig. 22 e 23).

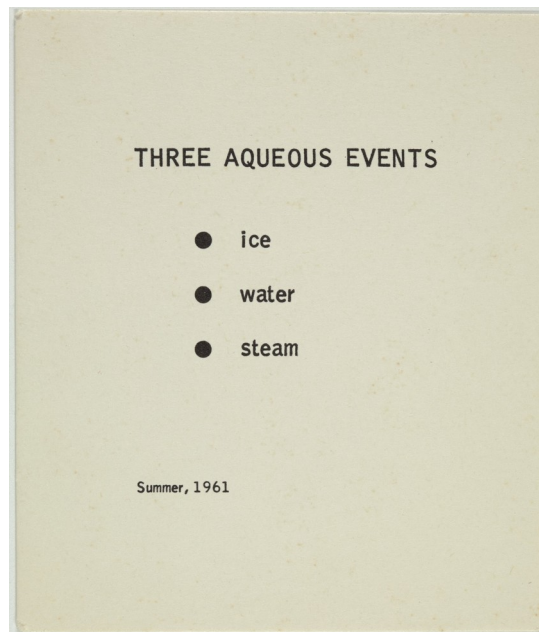
Fig.22



1961, George Brecht, *Two elimination events*
6.6 x 7.7 cm. MoMA, Nova York, EUA.

³⁴ Para uma discussão sobre a concepção operacional da escrita musical, ver KOTZ, 2001.

Fig. 23



1961, George Brecht, *Three Aqueous Events*
8.9 x 7.6 cm. MoMA, Nova York, EUA.

A ambiguidade dos seus dois enunciados é o que caracteriza *Two elimination events*. O intérprete não tem condições de decidir se se trata, na verdade, de proposições prescritivas e/ou descritivas. A obra reivindica ao mesmo tempo o ato de esvaziamento de uma vasilha e a designação de uma vasilha vazia, trazendo à mente “os desenhos de figuras reversíveis” (LUSHETICH, 2012, p.14). A primeira característica capaz de chamar a atenção em *Three Aqueous Events*, por sua vez, é a sua forma tripartite, remanescente de um *haikai*. O texto de Brecht é baseado apenas na sugestão de três imagens concretas, como demanda a forma poética japonesa. A passagem do modelo descritivo do *haikai* para o modelo preparatório da partitura de acontecimento ofereceria a seus leitores, contudo, “a oportunidade de encontrar esses ‘momentos na vida’ no presente e no futuro, antes que revivendo uma experiência do passado do autor” (DEZEUZE, 2002, p.91). As partituras de Brecht são, assim, uma prática de preparação subjetiva para se estar presente quando os acontecimentos tiverem lugar. As partituras de acontecimento são, acima de tudo, um convite a dedicar uma atenção verdadeiramente musical aos acontecimentos ao redor. Como escreveu Brecht a respeito da criação de partituras, “você não criou os acontecimentos – eles existem o tempo inteiro. Você chamou atenção para eles” (BRECHT apud KOTZE, 2010, p.83). A arte de Brecht se revela, portanto, como “uma exploração da experiência” (BRECHT, 2012, p.385): uma disciplina de

atenção diante dos acontecimentos que não param de se individuar no campo contínuo da arte/vida.

A primeira obra de cinema do Fluxus foi uma partitura de acontecimento, escrita em 1961 pelo compositor e poeta Jackson Mac Low. A obra intitula-se *Tree Movie*. O texto instrucional do filme foi publicado três anos depois na revista *Fluxus ccV Tre*, editada por Brecht. A partitura *Tree Movie* não apenas pode ser considerada a primeira obra filmica, em sentido expandido, realizada por um artista do Fluxus, como se trata de um trabalho de duração inaugural. A instrução para performance teria inventado um procedimento duracional que viria a se tornar muito conhecido pelas mãos de outros artistas, especialmente de Andy Warhol: o ato de posicionar fixamente uma câmera, ligar o aparelho, e abandoná-lo imóvel por um longo intervalo de tempo, enquanto o rolo de película se desdobra automaticamente, indiferente à presença ou ausência de acontecimento que poderia ter lugar diante da câmera.

Select a tree*. Set up and focus a movie camera so that the tree fills most of the picture. Turn on the camera and leave it on without moving it for any number of hours. If the camera is about to run out of film, substitute a camera with fresh film. The two cameras may be altered in this way any number of times. Sound recording equipment may be turned on simultaneously with the movie cameras. Beginning at any point in the film, any length of it may be projected at a showing.

**for the word 'tree', one may substitute "mountain", sea", "flower", "lake", etc.*
January 1961, The Bronx.

(MAC LOW apud BOVIER, 2012,1961)

Tree Movie fez uma breve aparição em um texto publicado por Maciunas em 1969, em resposta ao artigo *Structural Film*, de Adams Sitney. O texto questionava os termos e a genealogia proposta pelo crítico, reivindicando, justamente, a centralidade do Fluxus no desenvolvimento das estratégias artísticas que caracterizavam o cinema estrutural. O articulador do Fluxus situa o filme como um antecedente importante do cinema monomórfico, afirmando que Warhol teria plagiado a obra de Mac Low em *Sleep* (MACIUNAS, 2015). A possibilidade de Warhol estar a par do projeto *Tree Movie* quando realizou os seus primeiros filmes é, contudo, bastante insignificante, uma vez que a primeira publicação da partitura foi um ano depois da realização dos seus primeiros filmes. A polêmica era, na verdade, muito pouco relevante, no tocante a questões de originalidade. A entrada de *Tree Movie*, no debate, ainda assim, coloca em questão a genealogia da duração proposta por Sitney. A historiografia de Sitney não foi colocada em xeque simplesmente por uma querela a respeito das verdadeiras origens de um procedimento, como se se tratasse de estabelecer finalmente qual teria sido a

primeira concepção de um filme de duração. *Tree Movie* questiona, na verdade, as próprias coordenadas em que a genealogia de Sitney pretende proceder. O crítico modernista pretendia realizar a genealogia do cinema estrutural investigando o desenvolvimento do cinema como um campo autônomo. *Tree Movie* é, por sua vez, uma obra indeterminada no que diz respeito ao meio artístico. Jackson Mac Low fez uma obra intermídia, concebida inseparavelmente como texto, performance e filme.

A história da concepção de *Tree Movie* pode ser considerada exemplar. O poeta participou da disciplina de Composição Experimental ministrada por Cage junto com Brecht, com quem experimentou a escrita de partituras verbais. O que caracteriza o procedimento de *Tree Movie*, em um primeiro momento, diz respeito menos à permanência no tempo de uma imagem, que ao fato de que uma câmera fixa quando disparada se transforma em uma máquina de produção de imagens indeterminadas. Como escreveu em uma carta para Maciunas, “a ideia de aceitar tudo que poderia advir em frente à câmera, uma vez que está focalizada sobre uma árvore ou qualquer outro objeto durante um longo intervalo de tempo, foi, certamente, influenciada por John [Cage]” (MAC LOW apud BOVIER, 2012, p.23). A identificação do olhar da câmera de cinema com a disciplina de indiferença de Cage surge como uma proposta conceitual forte do projeto de Mac Low. A sua intuição é mais surpreendente do que poderia parecer, uma vez que a indiferença do compositor sempre foi exercida em oposição à gravação fonográfica. O compositor sempre cultivou uma profunda rejeição à produção e comercialização de gravações de música, uma vez que elas reificavam uma performance singular enquanto um objeto, tornando-a uma reprodução a ser repetida, supostamente, sem produção de diferença. O registro enfraqueceria, de acordo com Cage, o poder de atualização diferenciante que a performance, sempre renovada, colocava em jogo.³⁵ A discussão pode revelar a resistência de Cage aos processos de comodificação da música que hoje se tornaram ubíquos, mas parece obscurecer o fato de que tanto a postura de indiferença à seleção dos sons quanto o abandono da expressão subjetiva em detrimento de operações de acaso e indeterminação são reminiscências de uma concepção de automatismo que o compositor herda das vanguardas históricas, que possui, por sua vez, uma estreita relação com o surgimento das máquinas de inscrição modernas, como a máquina de escrever, o fonógrafo e o cinematógrafo.³⁶ *Tree Movie* recupera a lógica do automatismo que as noções do compositor se inspiram.

³⁵ Sobre o tema de Cage e a gravação fonográfica, ver JOSEPH, 2005.

³⁶ Ver KOTZ, 2010.

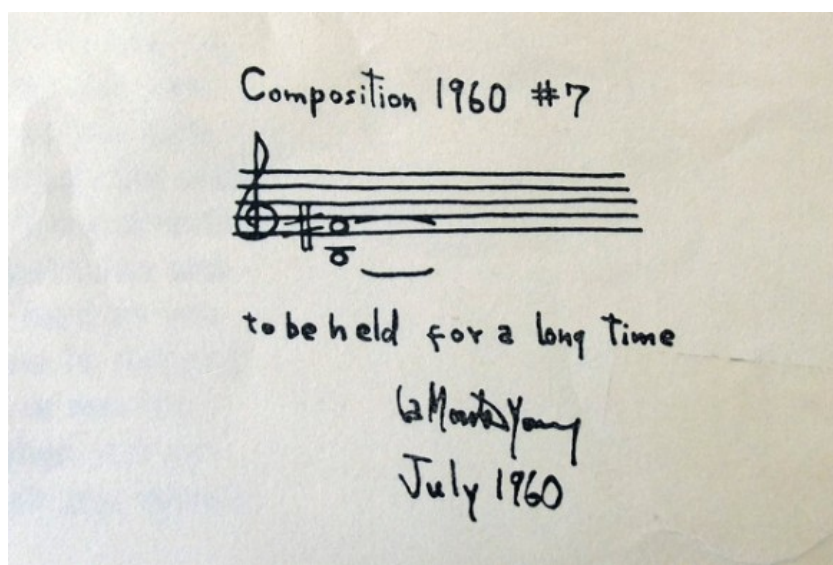
O procedimento instruído por *Tree Movie* se aproxima desta maneira do gesto de instauração de um enquadramento temporal. O gesto inaugural do filme é o de instalar um receptáculo de uma série indeterminada de acontecimentos, remetendo, assim à peça silenciosa de John Cage. A partitura, contudo, denomina um foco, que embora permaneça relativamente indeterminado quanto ao conteúdo (“a palavra árvore, pode-se substituir por 'montanha', 'mar', 'flor', 'lago', etc.”), se mantém completamente determinado *enquanto foco*. A preferência por uma única imagem concreta, de um objeto perceptivo fortemente individualizável, como uma árvore, remete ao caráter discreto dos acontecimentos de Brecht. O fato de se tratar de elementos paisagísticos pode não ter sido em um primeiro momento um dado necessariamente decisivo, mas se tornou relevante *a posteriori*, uma vez que o gesto antecipa filmes como *Empire* (1964), de Andy Warhol, e *Fog Line* (1970), de Larry Gottheim, quando não outros filmes monomórficos de paisagem, que abdicaram da câmera fixa, como *All my Life* (1966), de Bruce Baillie, e *Barn Rushes* (1971), de Gottheim. Os filmes seriais de James Benning *Ten Skies* (2004) e *Thirteen Lakes* (2004) também descendem diretamente do conceito de Mac Low. O enquadramento temporal do filme, contudo, é indeterminado, na medida em que qualquer extensão do filme poderia ser projetada em uma exibição. As bordas do filme não são apenas contingentes de fato, como indistintas de direito: o projeto de Mac Low concebia um longo meio indiferenciado, em que os limites do filme se confundem inteiramente com os limites materiais da projeção. O filme tinha, portanto, a própria forma da duração.³⁷ A continuidade virtual interminável o diferencia dos acontecimentos de Brecht, que eram concebidos como eventos discretos. *Three Movie* não é um ponto, mas uma linha infinita.

A noção de persistência de uma única imagem por uma longa duração de Mac Low foi inspirada diretamente na obra de La Monte Young. A ideia para *Tree Movie*, escreve o poeta em carta para Maciunas, foi “diretamente derivada de composições como *Composition 1960 #7* de La Monte” (MAC LOW apud BOVIER, p.23). A trajetória como músico de La Monte se baseia, justamente, na exploração de estases harmônicas e sons contínuos desde sua obra inaugural, *Trio for Strings*, de 1958, conhecida como a primeira peça musical minimalista. A peça foi sua primeira composição com a técnica de sustentação de acordes por longos intervalos de tempo, sendo formada por tons contínuos, sucedidos por longos silêncios. A descoberta da música de Cage e a participação como ouvinte nas aulas de Composição

³⁷ Para uma discussão da noção de “forma-duração”, ver o primeiro capítulo desse trabalho.

Experimental levariam La Monte a compor uma série de dez peças conceituais intituladas *Composition 1960*, cujas estruturas verbais e prescritivas eram reminiscentes das partituras de acontecimento. Na composição número sete (fig. 24), o compositor instruía o intérprete a sustentar um intervalo de quinta justa por “um longo tempo”, sem determinar a duração. *Composition 1960 #7* foi performada pela primeira vez em 1961 em Nova York, com uma duração de 45 minutos, convidando os ouvintes a habitarem durante um longo tempo o interior de um único som contínuo.

Fig. 24



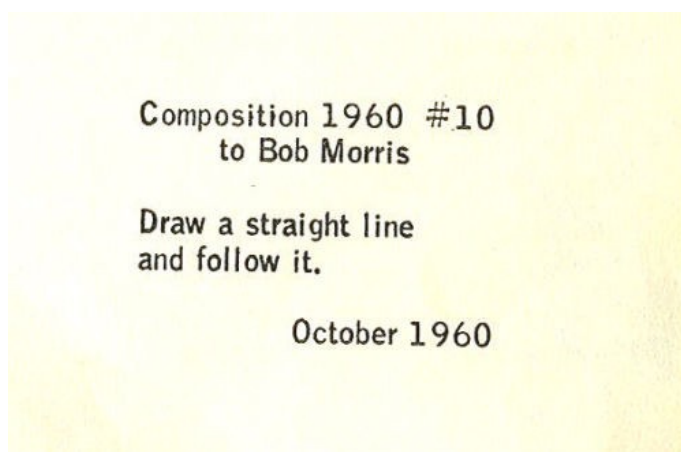
1960, La Monte Young, *Composition 1960 #7*
MoMA, Nova York, EUA.

A estética da multiplicidade de John Cage transformou-se a partir da ação de George Brecht em uma estética da singularidade. La Monte Young, que dialogava com Brecht antes mesmo de participar brevemente do Fluxus, levaria o interesse estético pelo acontecimento singular para um outro patamar de radicalidade. A estratégia de La Monte Young é a “saturação da uniformidade” (FLYNT, 1996, p.68): isolar um acontecimento e saturar todo o campo perceptivo com sua presença. Uma peça como *Composition 1960 #7* é, de certo modo, a demonstração de uma ontologia: uma singularidade não é, propriamente, simples, uma vez que toda singularidade já é em si mesma uma multiplicidade. A simplicidade é uma abstração e a experiência toda é, em si mesma, complexa, em todos os seus níveis e escalas. A peça convida o ouvinte a “entrar no som” e a “ver como cada som era seu próprio mundo” (YOUNG, 1965, p.74). A composição é indeterminada a respeito da instrumentação,

contendo, virtualmente, uma grande variabilidade de timbres, mas não se trata apenas disso: o próprio tom de uma única fonte sonora se transforma no tempo, a despeito de se manter na mesma nota, em razão do próprio processo de decaimento do som: a frequência fundamental permanece a mesma, mas a ênfase dada aos harmônicos que a acompanham se alteram, uma vez que eles decaem e crescem em proporções variadas, alterando gradualmente a qualidade mesma do som. Um único acontecimento sonoro pode conter uma grande variabilidade acústica. A peça também propõe uma experiência espacializada do fenômeno sonoro, convidando os ouvintes circularem pelo espaço e explorarem o modo que o som se transforma relativamente a sua posição. Um ouvido atento poderá perceber que a uniformidade do som não deixa se apagar na distribuição de ondas sonoras de amplitude e frequência variadas, que reverberam na sala diferencialmente.

A estética da singularidade de La Monte Young, não por acaso, encontra o seu avatar privilegiado na *linha*, antes que no *ponto*, como havíamos encontrado em George Brecht. A peça possivelmente mais conhecida da série *Composition 1960* contém a seguinte instrução para performance (fig. 25):

Fig. 25



1960, La Monte Young, *Composition 1960 #10*
MoMA, Nova York, EUA.

O texto, com concisão poética desconcertante, reivindicava o gesto simples, mas sugestivo, de traçar uma linha. A obra foi performada por Nam June Paik em um dos primeiros concertos Fluxus, quando foi rebatizada de *Zen for Head*. A linha aparece no pensamento de La Monte Young como figura privilegiada, que parece remeter tanto à

singularidade quanto ao infinito, mas que, sobretudo, manifesta uma certa imagem da continuidade. Em uma entrevista com Richard Kostelanetz, La Monte reconhece o seu caráter propriamente duracional: a linha é um potencial para existir no tempo.

Como notamos, eu estive interessado no estudo de um acontecimento singular, em termos de tom e de outras situações sensoriais. Eu senti que a linha era uma das expressões da unitariedade mais esparsas, singulares, embora ela não seja certamente a expressão final. Pode-se escolher um ponto. No entanto, a linha era interessante porque era contínua – ela existia no tempo. A linha é um potencial de existência temporal. Em gráficos e partituras, designa-se o tempo como uma dimensão. Entretanto, o desenho da linha envolveu tempo de fato, e envolveu de fato um acontecimento singular.

YOUNG, 2004, p.44

Composition 1960 #7 se revela como uma linha sonora de extensão virtualmente infinita. Uma linha que sempre começamos a traçar do meio e sempre paramos antes do fim. A atividade de ocupar um único som por uma longa duração transforma profundamente o nosso corpo. Uma transformação que La Monte Young procurava sugerir pela ideia de “entrar no som”, mas que ele talvez tenha explicitado de maneira mais afiada por uma ideia análoga, mas distinta: produzir uma experiência “do ponto de vista do som em vez de escutar o som de alguma posição na sala” (YOUNG, 1965, p.74). O compositor retomava, assim, a retirada do ponto de vista antropocêntrico e antropomórfico historicamente defendida por Cage em nome dos próprios sons, deslocando a postura do ouvinte, contudo, da escuta para a imersão. O gesto sugerido por La Monte Young é, curiosamente, o de uma dádiva: trata-se de “nos doarmos” aos sons para que, talvez, nesse movimento, possamos “aprender uma coisa nova” (YOUNG, 1965, p.74).

A proposição conceitual de Mac Low em *Tree Movie* parece se apropriar das preocupações de La Monte, deslocando-as do som para a imagem. A partitura parece imaginar uma situação na qual deixaríamos de observar uma imagem para passar a ocupá-la, assumir o seu ponto de vista. A natureza do filme dependeria, contudo, da interpretação que seria dada por quem resolvesse atualizá-lo. A intuição de Mac Low, no entanto, parece convocar uma prática de imersão no interior de uma “mudança estática”, como diz Brecht. Uma interpretação das instruções de Mac Low sempre será contrariada, contudo, pela sua concisão e literalidade, de modo que é difícil estabelecer de antemão um sentido para o filme, antes de sua realização concreta. A importância de *Tree Movie* terá sido a de ter imaginado que procedimentos inventados no campo da música experimental poderiam ser deslocados para o

cinema, conduzindo à “musicalização pervasiva da experiência” que estava em curso na arte do Fluxus.

A redução afirmativa

O *fluxfilm* No.1 recupera anos depois certas diretrizes conceituais de *Tree Movie*. *Zen For Film*, de Nam June Paik, teve a sua *premiere* no FluxHall em maio de 1964, como parte de uma série de doze concertos do Fluxus. A obra de Paik dispensa apresentações, sendo de longe o *fluxfilm* que recebeu maior atenção crítica. O filme é, como se sabe, uma fita virgem. A projeção do filme numa tela resulta em uma imagem monocromática: um quadrilátero luminoso branco. As referências fundamentais de Paik são *4'33"* e as *White Paintings* de Rauschenberg. A obra foi em geral resgatada a partir do tema do “vazio” na herança crítica, mas pode muito também ser recuperada pela tema da duração, uma vez que se trata não apenas da projeção do nada, mas de “um nada que *continua* e *continua*” (UROSKE, 2014, p.29). A duração do filme é de cerca de vinte minutos, mas a obra frequentemente se projeta em *loop*, sugerindo uma duração virtualmente inacabável. O filme instaura o que Paik denominou de “tempo abstrato: um tempo sem conteúdo” (PAIK apud KAYE, 2007, p.42). A apresentação de uma estrutura vazia em *Zen For Film* cumpre uma função semelhante à da peça silenciosa de Cage. A performance de *4'33"* em uma sala de concerto opera como um ato de fala declarativo, que assume a forma implícita de uma proposição ontológica: “isto é música”.³⁸ O ato performático redefine o conceito de música de modo a rejeitar a produção intencional de sons como sua condição necessária. A proposta de Cage era a de se apropriar na própria tessitura da obra musical dos sons inintencionais, produzidos no ambiente durante a performance. A música passa ser definida, em linhas gerais, como um acontecimento social, determinada por um recorte da duração, um enquadramento temporal que convida o ouvinte a uma escuta atenta, sob determinados protocolos comportamentais. A ideia de experiência musical defendida em *4'33"* dispensa as repartições instituídas por uma determinada instância valorativa: as distinções de música, silêncio e ruído deixam de operar como as categoriais estéticas capazes de repartir e administrar o *continuum* sonoro em regiões ontologicamente

³⁸ Sobre atos de fala performativos, ver o texto clássico de Austin (1962). Atos de fala produzem transformações incorpóreas, alteram a capacidade de afetar e de ser afetado de um determinado corpo. No caso de *4'33"*, trata-se das capacidades do silêncio de uma sala de concerto, quando transformado em música. Sobre atos de fala e transformações incorpóreas, ver DELEUZE e GUATARRI, 2008, p.18-19.

qualificadas, nos restituindo desse modo a integralidade do som. O *continuum* da experiência é afirmado em sua totalidade, sem o estabelecimento de uma instância de juízo transcendente. A compreensão do vazio de Cage oferece as coordenadas conceituais de *Zen for film*. Em seus primeiros escritos sobre o silêncio, trata-se ainda um conceito negativo, isto é, definido em oposição ao som, como simples ausência.³⁹ Em *4'33"*, o silêncio acede a uma desconcertante positividade. O conceito de vazio de Cage é remanescente da crítica de Henri Bergson do conceito de nada, que, como argumentou Branden Joseph (2000), o compositor possivelmente estava familiarizado por ocasião da concepção da peça. A crítica de Bergson tinha como objetivo a refutação da pergunta metafísica clássica: porque existe algo em vez de nada? A tentativa de responder à pergunta força o pensador a entrar necessariamente em um processo de regressão infinita. A questão seria na verdade um falso problema. O esforço de Bergson será o de se desfazer “da ideia de que o pleno é um bordado no bastidor do vazio” (BERGSON, 1979, p.241), de modo que o ser passa a ser entendido como um suplemento acrescentado ao nada. O mistério se dissipa quando se abandona a pressuposição básica em jogo, a de que “na representação do nada há *menos* que alguma coisa” (idem, p.241). O caráter absurdo da ideia de nada absoluto advém do gesto de aplicar ao todo o que se aplica apenas a uma parte. O vazio não pode ser absoluto, na medida em a ausência é sempre a ausência de alguma coisa “para um ser capaz de lembrar e esperar” (idem, p.246). O vazio, digamos assim, é alguma coisa a *mais* e não a *menos*, na medida em que pressupõe um ser dotado de expectativa e memória que, em um ato de experiência, possa reconhecer alguma coisa como nada, quando esperava outra: a “representação do vazio é sempre uma representação plena, que se resume na análise a dois elementos positivos: a ideia, distinta ou confusa, de uma substituição, e o sentimento, vivido ou imaginado, de um desejo e de um pesar” (idem, p.247).

O que se desprende da performance de Cage é a crença de que o universo do som é um contínuo pleno. Em *4'33"*, “Cage importou a crítica de Bergson da negação da filosofia para a música” (BRANDEN, 2000, p.106). A apropriação do silêncio não seria, assim uma “questão de perder, mas de ganhar” (CAGE, 2000, p.40). O vazio não era menos, era *mais*. O que se ganhava era todo o campo da experiência sonora que não cabia na forma da expressão musical e que não merecia, portanto, a atenção do ouvinte. O método de Cage é a *redução afirmativa*, que viria a servir de modelo para várias práticas artísticas redutivas dos anos 1960. A redução

³⁹ Ver, por exemplo, as afirmações sobre o tema em *Defense of Satie* (CAGE, 1968), palestra dos anos 1940.

deixa de ser uma instância da negatividade para se torna uma prática de produção de multiplicidade: uma subtração disseminante. Em *Zen for film*, Paik partilha do mesmo método, importando a crítica da negação da música para o cinema. A duração prolongada da projeção possibilita um lento processo de inversão de figura e fundo, no qual o que antes era ruído vem, progressivamente, ao primeiro plano, uma vez que não teria sobrado nada mais para ver: o ruído imanente ao próprio canal do filme, com seus arranhões, cintilações e flicagens em movimento incessante. As marcas temporais da película tremulam diante de nós turbulentamente, sem centro, nem direção, flutuando sobre a claridade sem fundo do branco, que recua em direção ao infinito. O filme advoga em nome de uma miríade de acontecimentos singulares que escapam aos regimes de expressão e significação, mas que insistem em sua presença sensível, solicitando nossa participação perceptiva e afetiva na intensidade de suas existências transitórias. O monocromo de Paik é um desfazer e refazer contínuo de uma multidão desalinhada de acontecimentos, sem ordem, nem foco: uma imagem da pletora, antes que da falta.

Zen for film retoma o problema da relação entre composição e performance que tinha sido decisivo no desenvolvimento da música experimental. A projeção do filme sempre resulta para o espectador em uma experiência diferente, na medida em que a situação concreta em que ele se encontra é variável. No entanto, a ontologia implícita da experiência cinematográfica não reconhece a diferença entre duas performances de um mesmo filme como um dado constitutivo da obra, mas como uma contingência exterior, que não coloca em questão os critérios de identidade mobilizados no campo: vemos sempre, em cada projeção, o *mesmo* filme, cuja identidade é assegurada pelo processo compositivo. *Zen for film*, contudo, recusa a composição. A performance de uma película virgem traz para o centro da experiência o que jamais poderia ter sido decidido compositivamente, mas que resulta de cada projeção singular: o desgaste infinitamente variável da película, que apresenta, a cada vez, uma distribuição de ruído distinta. A proposição de Paik produz, assim, uma consciência acentuada da experiência da sala de cinema como uma situação performática. A projeção revela-se como um processo de atualização a cada vez único da obra, concebida agora, portanto, como uma matriz virtual, delimitada por regras operacionais. A matriz de *Zen for film* pode ser expressa na forma de uma instrução para sua realização, que conserva indeterminados os principais acontecimentos fílmicos da performance. A proposição de Paik convida a uma experiência cuja unidade não se encontra assegurada pela forma compositiva, revelando-se permeável às

sensações contingentes da situação concreta em que se encontra o espectador, como um agente corporificado em um espaço e tempo físicos. A proposta é definida, portanto, pelo que Dick Higgins chamava de “ambientalismo” (1968, p.3): uma espécie de permeabilidade constitutiva da obra ao mundo ao redor, que dispensa a distinção entre dentro e fora garantidora dos limites a partir dos quais a obra termina e a vida começa, em nome de uma penetrabilidade generalizada da experiência.

A proposição de Nam June Paik de um tempo sem conteúdo é retomada em, pelo menos, quatro *fluxfilms*: *1000 Frames* (1966), *10 feet* (1966), *End after 9* (1966), *9 Minutes* (1966). Os quatro títulos são autoexplicativos. *1000 Frames*, realizado por Maciunas, consiste em uma fita de filme com cada fotograma numerado com os algarismos de 1 a 100, dez vezes seguidas. A realização literal do título funciona como uma *gag*. O fotograma havia sido transformado anos antes por cineastas como Peter Kubelka na unidade elementar do cinema, a partir de uma retórica essencialista que inflava a posição de controle do artista sobre o seu material: “sei que o filme é feito de 24 imagens fixas” – dizia ele, “então não deve haver nenhum fotograma no filme que seja absolutamente desnecessário à obra inteira” (KUBELKA apud ADRIANO e VOROBOW, 2002, p.15). O papel do cineasta em filmes como *Arnulf Rainer* (1960) era estruturar a disposição das “unidades elementares no tempo” (idem, p.22), formando unidades cada vez maiores, por um método de composição derivado da música serial. Em *1000 Frames*, o fotograma deixa de ser concebido como o elemento manipulável com precisão da linguagem do cinema para se tornar uma certa figura do desperdício, um puro gasto de película. A diferença entre a redução do cinema ao fotograma praticada pelos dois artistas é ilustrativa de duas maneiras muito distintas de designar a própria materialidade do filme. A autorreferência modernista de Kubelka reconhece os limites materiais do cinema de modo a estabelecer as suas condições essenciais: o desfile de imagens estáticas sob um pulso uniforme. A sua ambição, contudo, é de transcendência: a produção de uma experiência “extática” (idem, p.26), realizada pelo trabalho de composição. O gesto de Maciunas, por sua vez, não é de autoreferência, mas de identificação,⁴⁰ no qual o recurso à redução promove a assimilação do filme à sua própria objetualidade concreta.⁴¹ O resultado disparatado do trabalho assume certos ares de comicidade.

⁴⁰ A diferença entre autorreferência e literalidade é comentada por Michael Fried a respeito do modo como diferentes artistas lidam com a noção de formato, no ensaio *Shape as Form*. No texto, o crítico afirma que, enquanto as pinturas de Stella, Noland e Olitski constroem um jogo de autorreferência entre o formato literal do suporte e o formato retratado, os trabalhos de Judd “são simplesmente *literais*” (FRIED, 1998, p.88).

⁴¹ Sobre a noção de concretismo de Maciunas, ver MACIUNAS, 2006, p.78 – 81.

A redução do filme a um simples objeto torna-se literal em outros dois trabalhos, *10 feet* (1966), de Maciunas, e *9 Minutes* (1966), de James Riddle. O título do primeiro designa simplesmente o comprimento do próprio suporte. O gesto de designação de uma medida estandardizada, que poderia ser a de uma fita métrica, sugere, ironicamente, que a película também pode funcionar como um instrumento de medida. O filme se transforma então em “uma régua” (JENKINS, 2002, p.116). A projeção promove de uma maneira desconcertantemente literal a temporalização do espaço: a duração de 10 pés de película. O título de *9 Minutes* mais uma vez é tautológico: o filme mostra apenas o mero curso do tempo, marcando a passagem dos segundos e reiniciando a contagem a cada minuto. Se *10 feet* é uma régua, *9 minutes* é um relógio. O filme antecipa, assim, trabalhos posteriores conceitualmente mais elaborados como *The Clock* (2010), de Christian Marclay. O título autoexplicativo permite que o espectador infira o desenvolvimento inteiro do filme, intuindo imediatamente para onde e por onde ele vai. O tempo não se move, a despeito de o vermos passar. A experiência do tédio é um mecanismo de devolver o espectador à sua experiência concreta. Como escreveu Dick Higgins, é pelo tédio que “o ambiente se tornaria parte da urdidura da peça e vice-versa” (1968, p.3). A experiência de *9 minutes* é o desvelamento do caráter situacional da experiência do cinema, em que nosso corpo se vê submetido a uma duração que ele não escolheu e é incapaz de acelerar, como quem se encontra preso em uma piada interminável.

A forma da *gag* é central em *End after 9*, que também é assinado por Maciunas. O filme se apresenta da seguinte maneira: o título surge em letras garrafais brancas sob o fundo preto, prolongando-se na tela por um minuto, nos incomodando com sua persistência (fig. 26); ele é imediatamente sucedido pelo conteúdo que, ele próprio, descreve: nove imagens, numeradas de 1 a 9, se seguem rápidas como um estalo de dedos, até que a palavra END se irrompa e preencha a tela, permanecendo na nossa frente ainda por uma duração suficientemente longa. O “filme mesmo” dura apenas um segundo. O humor advém da literalidade do título, mas também da desmedida das durações. A obra também subverte as divisões instituídas entre o título, o filme propriamente dito e a cartela do fim, na medida em que tanto o tempo das seções quanto seu conteúdo eliminam o privilégio do miolo. As letras do título e o do fim não funcionam aqui como a fronteira neutra que regula a passagem entre o filme e o não-filme, mas são momentos constitutivos da obra, que ironiza a pretensão da arte de designar no tempo um momento privilegiado, distinto do curso natural das coisas,

instituído pela designação dos termos da obra. O curioso é que um filme intitulado *End after 9* resolva zombar justamente da própria ideia de fim. A cartela final não interrompe, nem finaliza nada. Ela faz o filme continuar, como se, assim, ele recusasse a separação entre obra e não-obra, que é pressuposta na ideia de final.

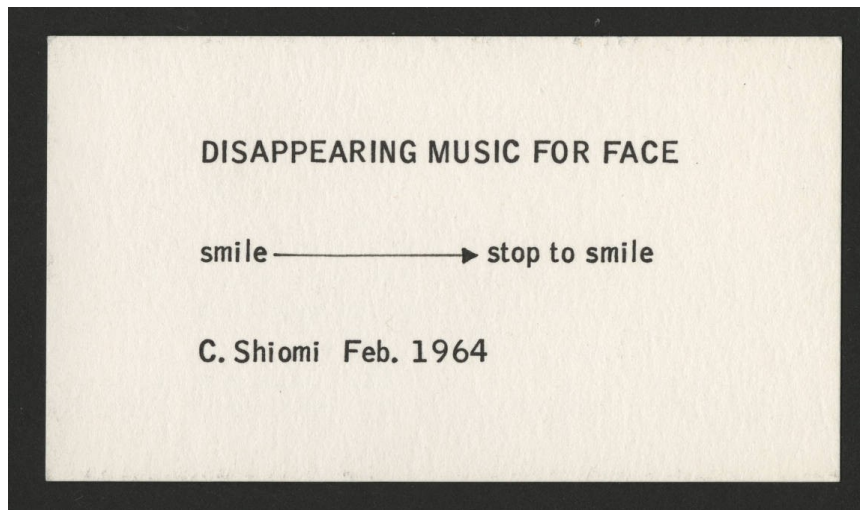
Fig. 26



1966, George Maciunas, *End after 9*

A principal característica da experiência do tempo de *1000 Frames*, *10 feet*, *End after 9* e *9 Minutes* é a literalidade. Nos encontramos diante de “um tempo que é apenas tempo”, como diria John Cage, em um outro contexto (1973, p.81). A proposta de construção temporal dos filmes, anunciada de diferentes formas em seus próprios títulos, parece se esquivar da distinção entre o tempo que os filmes de fato duram e o tempo que eles poderiam evocar. O gesto da literalidade enfraquece a identificação empática com o tempo virtual que é consubstancial ao cinema narrativo. Os quatro filmes remetem, assim, ao tempo concreto do corpo do espectador, no aqui e agora da projeção. A questão do tempo atual é igualmente importante nos filmes de Ben Vautier, como *Le Traversee du port de Nice a la nage* e *Faire un effort*, que estão interessados em acentuar a percepção do tempo necessário para cumprir uma determinada tarefa, apresentando-o em sua concretude. Os quatro filmes anteriores, contudo, apresentam a duração concreta como um tempo aparentemente sem qualidades, cujo valor de experiência não estão asseguradas pelo trabalho de composição do artista, mantendo-se como problema a ser resolvido pelo espectador em sua capacidade de descobrir no tédio, no ambiente e no material fílmico razões para sustentar o interesse.

Fig. 27



1964, Mieko Shiomi, *Disappearing Music for Face*

Os filmes duracionais mais eloquentes do Fluxus são aqueles que foram atualizações de partituras de acontecimentos, especialmente *Disappearing Music for Face* (1966) e *Entrance to Exit* (1966). *Disappearing Music for Face* (fig.27) é um filme creditado à compositora japonesa Mieko Shiomi. O filme foi realizado, na verdade, por Maciunas em Nova York, a partir de uma instrução para performance escrita pela artista japonesa, que se encontrava na ocasião no Japão. Mieko Shiomi chegou à forma da partitura de acontecimento de maneira independente tanto de John Cage quanto de George Brecht. Instruída academicamente como compositora, a trajetória artística de Shiomi se iniciou com uma pesquisa de expansão do vocabulário musical com o grupo de música experimental e improvisação Ongaku Group. O caminho trilhado por Shiomi é análogo à trajetória dos músicos estadunidenses ligados ao Fluxus. Em um primeiro momento, a preocupação central de Shiomi era a inclusão do ruído na música, seguindo os passos da música de vanguarda europeia, de Luigi Russolo e, sobretudo, de Pierre Schaeffer, mas sem ter tomado conhecimento da música de Cage. O desejo de inclusão do ruído se deslocou progressivamente para a inclusão da ação performática como matéria musical. As primeiras partituras de acontecimento de Shiomi, realizadas antes do contato com Fluxus, eram chamadas de *poemas-ação*, terminologia que abandonaria posteriormente, se apropriando da expressão de Brecht, por ocasião de sua entrada no Fluxus, em 1964, quando residiu em Nova York. A passagem do som para o acontecimento também foi acompanhada de um interesse marcadamente teórico, que reconhecia a escrita de partituras como um ato de fala declarativo,

capaz de estabelecer uma outra ontologia da música. “Qualquer duração concentrada de atividade”, afirma, pode ser considerada música (SHIOMI apud YOSHIMOTO, 2005 p.146). *Disappearing Music for Face* é uma obra musical antes de ser uma obra filmica.

A redução da música a uma “duração concentrada de atividade” por Shiomi não conduz a uma duração vazia, como em Cage. “A duração ou fluxo do tempo que substitui a música” o faz por uma “certa tensão” (SHIOMI apud YOSHIMOTO, 2005, p.141), que reconhecemos como pertencente à tradição musical. Desse modo, a atividade prescrita por *Disappearing Music for Face* conserva certa forma temporal originária da música: trata-se de um *diminuendo*, o enfraquecimento gradual de um som. A desapareção de um sorriso revelaria, assim, uma discreta musicalidade. O *diminuendo* é uma forma temporal que podemos encontrar em outros trabalhos de Shiomi. *Endless box* (1963) consiste em 34 caixas de papel, feitas manualmente pela artista, que, como uma *matrioska* russa, se encontram uma dentro das outras. A experiência de abrir a *Endless box* é a de descobrir uma nova caixa, sempre no interior da primeira, e assim, sucessivamente, da maior para menor. Como sugere o título, a atividade poderia, ao menos virtualmente, se desdobrar interminavelmente. *Endless box* manifesta, assim, um dos segredos guardados pelo *diminuendo*: o convite a deixar a percepção progredir, calma e regularmente, ao infinitesimal. Como defende Kawamura (2009), o fascínio de Shiomi pelo *diminuendo* se originou de seu treinamento como instrumentista. O exercício de sustentar a escuta até o decaimento do som foi parte de seu treino musical. A jovem Shiomi teria percebido ainda como estudante que o *diminuendo* era um processo pervasivo na natureza, que se manifestava em fenômenos naturais visíveis como o desfazimento das nuvens e a dispersão da fumaça. A percepção do *diminuendo* guarda um pouco da liturgia de uma disciplina, uma vez que se trata de tensionar os limites da sua capacidade de percepção, ir mais longe e mais do fundo que seu corpo consegue ouvir e ver, em direção ao limiar do imperceptível, ao infinitamente pequeno.

A interpretação dada por Maciunas à partitura de *Disappearing Music for Face* provavelmente esteve baseada na noção de *diminuendo* visual presentificada em *Endless box*. A caixa de Shiomi encontrou em Maciunas um dos seus primeiros e maiores entusiastas. A apresentação tipográfica do título do filme se constitui uma das primeiras intervenções de Maciunas, introduzindo certo humor em uma obra a princípio bastante séria: o título, que de início ocupa quase toda a tela, lentamente diminui de tamanho, desaparecendo no infinito negro. Com o trabalho de câmera de Peter Moore, que havia adquirido recentemente uma

câmera de alta velocidade, Maciunas filmou o desaparecer do sorriso de Yoko Ono. Projetado em 24 quadros por segundo, o filme atinge a duração de cerca de dez minutos. O sorriso de Ono, filmado em primeiro plano, parece a princípio imóvel, exceto pela instabilidade da película, que revela a passagem do tempo. O apagar do sorriso escapa misteriosamente da nossa percepção, uma vez que se realiza em uma escala temporal superior à da nossa acuidade visual. O movimento se realiza durante um intervalo de tempo grande demais para ser percebido em ato, sendo recuperado pelo espectador apenas pelo jogo entre rememoração e expectativa. O esvanecimento do sorriso não se deixa ser capturado enquanto um objeto dado aos sentidos, como um líquido que nos escapa pelos dedos. A experiência no presente é, sempre, a de um sorriso imóvel. Como notou Scott Mac Donald, “os espectadores nunca realmente veem a boca de Ono mover-se; eles apenas veem que ela se moveu” (1993, p.23). O filme forma um par interessante com *Eye Blink* (1966), um dos *fluxfilms* de Yoko Ono, também realizado com a câmera de alta velocidade de Peter Moore. *Eye Blink* mostra um único olho da artista, fechado em primeiro plano, que levanta a pálpebra lentamente. O momento do piscar dos olhos, que, em tantas línguas, confunde-se com a própria ideia de instante, ganha aqui a espessura da duração. A dilatação temporal tem uma função oposta em cada filme: enquanto o trabalho de Shiomí distende a duração de modo a ultrapassar o limiar de nossa percepção, o de Ono retarda o acontecimento de modo a transpor as fronteiras do imperceptível.

A escolha de enquadramento de Maciunas foi criticada posteriormente por Shiomí, que acreditava que “a boca não é a única parte do corpo que sorri” (SHIOMI apud REMES, 2015, p.65). A diferença entre as concepções dos dois artistas é significativa. O que a escolha de Maciunas supõe é que o sorriso é um acontecimento local, isolável na boca, que se segrega do todo para poder aparecer; Shiomí, ao contrário, concebe o sorriso como processo global, que envolve o corpo todo. O artista lituano, contudo, parece ter capturado com precisão ainda assim a intuição de Shiomí sobre a natureza do desaparecimento: o desaparecimento é um *diminuendo* gradual, que nos conduz a um território perceptivo bastante volátil, entre rememoração e expectativa, entre presença e ausência. A experiência de se assistir *Disappearing Music for Face* se aproxima do treino auditivo que teria levado a artista japonesa a encontrar nos processos de desaparecimento uma certa promessa do infinito: uma atenção redobrada em tentar recuperar pela memória, a diferença extraída da percepção. A escolha da câmera lenta por Maciunas parece, assim, dar continuidade às preocupações de

Shiomi. A lentidão permite que se atente para o limiar que separa o perceptível do imperceptível, a região pela qual a mudança avança. Atentar para a fronteira, mas, a cada vez, deixá-la escapar. *Disappearing Music for Face* move-se em direção aos limites da percepção, para encontrar, ali onde se postulava uma fronteira ideal, a espessura de uma presença.

A principal função da lentidão é a de trazer à evidência o caráter processual da mudança. A partitura instrui a passagem gradual de dois polos opostos, o “sorriso” e o “não-sorriso”. O que vemos, contudo, não é a passagem entre dois estados discretos, mas uma transição contínua, cuja fronteira parece se esmaecer gradualmente durante o filme, apagando em última instância a distinção entre os dois termos. A mudança é a comunicação entre o sorriso e o não-sorriso, o seu processo de interpenetração. A lentidão deixa escapar o movimento no ato perceptivo, para recuperá-lo na cognição, com uma consciência redobrada: podemos não ver a mudança em ato, no entanto, sabemos que ela está sempre em curso, que ela nunca deixou de transicionar. A cintilação da fita do filme na projeção nos assegura de sua ubiquidade. A lentidão permite que o espectador desenvolva uma consciência acentuada da dificuldade em localizar a mudança a partir da postulação de um conjunto de posições sucessivas, uma vez que passamos a reconhecer que, a cada tomada de posição do rosto de Ono, temos apenas o resultado de nossa percepção finita, limitada diante da variação contínua do processo. O intervalo entre uma posição e outra parece guardar, como uma das caixas de *Endless box*, infinitas outras posições, que por sua vez, também conteriam enumeráveis outras, *ad infinitum*. Maciunas encontra na lentidão o que Shiomi havia intuído do *diminuendo*: uma disciplina para se abrir para a multiplicidade.

A sensibilidade do Fluxus tomou forma em um contexto em que tanto a música de Cage quanto a arte de Duchamp se desfaziam da imagem do artista decalcada do trabalho de composição. O papel do artista no Fluxus era o de prescrever matrizes operatórias, cuja atualização era um exercício contingente de produção de diferença. A recusa da “predeterminação da forma final” (MACIUNAS, 2006, p.80), redistribuía os papéis entre artista e audiência e esmaecia a fronteira entre o artificial e o natural. A postura do grupo resultou de início em uma miríade de propostas polimórficas, construídas por métodos de criação aleatórios e indeterminados, mas logo deu lugar a uma inclinação geral em direção à singularidade, que resolvia em outros termos a crise da composição. A compreensão nominalista da música cultivada por vários artistas do Fluxus facilitou o tráfico de procedimentos musicais para as outras artes, especialmente para o cinema, que integrou

dentro do seu vocabulário formas temporais, procedimentos e problemas originalmente desenvolvidas no contexto da música experimental. A duração surge como forma a partir do desdobramento do monomorfismo, que resultou em trabalhos “pontuais” e “lineares” em que a distensão temporal descobria uma nova relevância.

A LIBERDADE DA INDIFERENÇA: Os primeiros filmes de Andy Warhol

No início dos anos 1960, Andy Warhol começou a frequentar a Film-Maker's Cinematheque. Fundada por Jonas Mekas em 1962, a cinemateca era a principal instituição de exibição do cinema experimental estadunidense em Nova York. No verão de 1963, o artista comprou a sua primeira câmera de cinema, uma Bolex 16mm, com a qual realizou o que se costuma chamar de seus primeiros filmes, por um período de três anos bastante produtivos. O primeiro cinema de Warhol consiste em uma série de filmes silenciosos, que são em geral conhecidos pelo seu estatuto conceitual: “filmes que podem ser transmitidos instantaneamente como ideia, sem tê-los visto de fato” (ANGELL apud CRIMP, 2012, p.3). A maioria dos seus filmes do período podem facilmente ser comprimidos em um único enunciado trivial, cuja simplicidade poderia ser tida como ultrajante. O enunciado descreveria cada trabalho da mesma maneira: trata-se de um filme em que nada acontece, exceto uma única atividade cotidiana qualquer, como dormir, comer ou beijar. O seu primeiro longa-metragem seria conhecido, por exemplo, como “um filme de oito horas que mostra nada exceto um homem dormindo” (MEKAS, 2016). As descrições podem não ser precisas, mas a possibilidade de compreensão do filme em um único enunciado é uma característica distintiva dos seus primeiros trabalhos. Os títulos dos filmes do período são deliberadamente tautológicos, condensando a matéria de cada um deles em uma única palavra, como se assim pudessem esgotá-los, exauri-los de todo significado pela simples constatação de seus temas: *Sleep, Kiss, Eat, Blow Job, Haircut, Empire*. O primeiro cinema de Warhol se contrasta com os filmes realizados nos anos seguintes, quando ele passa a partilhar de preocupações narrativas e dramáticas que eram virtualmente inexistentes no início.

A simplicidade dos seus primeiros filmes era remanescente do caráter constatativo de sua pintura. As suas telas também poderiam ser encapsuladas em um único enunciado particular, como “uma pintura de uma garrafa de Coca-Cola” ou “uma pintura de uma lata de sopa Campbell”. A grande diferença, contudo, era que seus filmes se distendem no tempo – eles *duram*. A importância da experiência da duração foi defendida desde o início da recepção crítica de sua obra. “Um envolvimento real e total nessa nova arte de filmar parece ser efetuado somente por uma 'longa sentada' durante o filme” (BATTCOCK, 1975, p.42 – 43). A “longa sentada” é a forma apropriada para se instalar no “durante o filme”. A experiência

proporcionada pelo primeiro cinema de Warhol é a de nos encontrarmos no curso de uma atividade banal, que parece prosseguir repetidamente, em seu prolongamento interminável. A velocidade da projeção dos seus filmes (16 fps) era duas vezes mais lenta que a das filmagens (24fps), resultando em uma fluência lânguida, um ritmo vagaroso, em que o decurso do acontecimento parece estar sempre em defasagem em relação à nossa percepção, sempre adiantada. A nossa capacidade de perceber e antecipar seu desdobramento estaciona o acontecimento no tempo, nos retendo em sua cursividade sem fim. A simplicidade da proposta de cada um dos seus filmes se contrasta, no entanto, com a complexidade da experiência que se pode recolher quando se senta longamente diante da tela. A maneira como nos instalamos na sua duração é o que pode nos permite descobrir, ali onde parece imperar redundância, a incompressibilidade da experiência. O primeiro cinema de Warhol se tornaria, assim, o paradigma do cinema de duração, tanto na tradição crítica do cinema experimental⁴² quanto na do cinema de narração.⁴³

Ocupar o tempo

A sessão inaugural do primeiro longa-metragem de Warhol ocorreu na Film-Makers' Cinematheque, em 17 de janeiro de 1964. Anunciado oficialmente como “o filme de oito horas de Andy Warhol” (FILM-MAKERS' CINEMATHEQUE, 1964), *Sleep* prometia “enfurecer o [espectador] impaciente” (GELDZAHLER apud FILM-MAKERS' CINEMATHEQUE, 1964). O espectador deveria se sentar e suportar em silêncio as supostas oito horas de duração do filme? O próprio artista parecia colocar a permanência na sala em questão. Em *Popismo*, ele conta a história de um espectador desavisado, que tinha resolvido fugir antes do início do filme, quando descobriu o que veria pela frente. Antes de conseguir abandonar a sala, ele foi surpreendido por Jonas Mekas, que resolveu amarrá-lo com uma

⁴² O conceito de duração, contudo, não é significativo no primeiro momento da sua recepção crítica nos Estados Unidos. Uma parte considerável dos primeiros escritos sobre seus filmes não mencionam o conceito em nenhum momento. Ver, por exemplo, textos importantes dos anos 1960 e início dos anos 1970, como GIDAL, 1971; GELDZAHLER, 2000; MEKAS, 1965; BRAINARD, 1964; PADGETT, 1964; BATTCOCK, 1965; idem, 1966. O estatuto de cinema de duração tornou-se explícito apenas posteriormente, depois do ensaio de Sitney sobre o cinema estrutural.

⁴³ Para um documento histórico importante da recepção crítica do seu cinema na Europa, ver, por exemplo, o dossiê sobre cinema estadunidense de 1968 da Cahiers du Cinéma. Na revista, Warhol é situado entre aqueles cineastas que escolhem privilegiar “entre os problemas da forma aquele da duração” (CAHIERS DU CINÉMA, 1968, p.19). Ver a entrevista com Shirley Clark na mesma edição, em que ela debate a questão da duração no cinema de Warhol (DELAHAYA, RIVETTE, 1968, p. 21-32). A obra de Warhol teria um grande impacto no cinema europeu dos anos 1960 e 1970, sendo tomado como referência para autores como Chantal Akerman, Phillippe Garrel, Jackie Raynal, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet.

corda na poltrona do cinema, usando-o como exemplo para que ninguém resolvesse escapar antes da hora. “Acho que Jonas percebeu que quem ele deveria ter amarrado era eu, porque ele não conseguiu lidar quando eu mesmo me levantei e saí da sessão em poucos minutos” (WARHOL, HACKETT, 2007, p.64). A veracidade da anedota pode ser questionável, mas ela é ainda assim reveladora das preocupações de Warhol. A longa duração de *Sleep* questionava a situação social da sala de cinema. As sessões dos filmes de Warhol são situações experimentais, em que o comportamento do público se transformava em um de seus problemas mais importantes.

Os primeiros filmes de Warhol foram projetados inauguralmente em salas de cinema, em sessões programadas. A forma-sessão é definida por uma estrutura temporal fechada, dotada de um início e fim definidos.⁴⁴ A longa duração dos filmes, contudo, colocava em questão as normas comportamentais que fundamentam a própria instituição da sessão de cinema. O artista acreditava que os espectadores do filme “poderiam chegar a qualquer momento” (WARHOL, 2004, p.41): “quando as pessoas dizem 'de que horas o filme começa?' você pode dizer 'a qualquer hora'” (idem, p.44). A sua inspiração era provavelmente a performance de longa duração de *Vexations*, produzida por John Cage e Lewis Lloyd em Nova Iorque, no Pocket Theatre. A peça, composta por Erik Satie, consiste apenas de quatro frases musicais, tendo permanecido inédita até a publicação póstuma pelo próprio John Cage em meados dos anos 1940. O que singulariza o trabalho e lhe rendeu sua fama foi uma anotação de Satie na lateral da partitura original: “Para tocar esse tema 840 vezes seguidas, deve-se preparar-se com antecedência, em profundo silêncio, em grave imobilidade”.⁴⁵ O sentido da instrução nunca antes realizada de Satie é um tema controverso na herança crítica sobre o compositor, que em grande medida tende a duvidar de que o músico francês, de fato, ambicionava a sua realização literal.⁴⁶ Doze músicos revezaram o piano durante a apresentação de 1963, que chegou a durar cerca de 18 horas. Acompanhado de seus amigos e colaboradores Gerard Malanga e Naomi Levine, Warhol assistiu ao concerto no Pocket Theatre, e conservou na memória como uma experiência particularmente excitante (STEIN, PLIMPTON, 2006). Em uma conversa com o jornalista George Plimpton, o artista teria afirmado, inclusive, o fato historicamente duvidoso de que ele teria permanecido as 18 horas

⁴⁴ Sobre a definição de temporalidade fechada e aberta, ver REBENTISCH, 2012.

⁴⁵ A citação de Satie pode ser consultada em ORLEDGE, 1998, p.386.

⁴⁶ O musicólogo especialista na obra de Satie Robert Orledge argumenta que “não há nenhuma evidência de que Satie tinha a intenção de publicar *Vexations*, e nunca a mencionou em suas cartas que sobreviveram” (ORLEDGE, 1998, 391).

inteiras do concerto no teatro (idem). O artista mantinha com Cage, de todo modo, uma relação de admiração profunda e de longa data.⁴⁷ A performance tinha uma estrutura temporal aberta, que autorizava a entrada e a saída dos ouvintes durante o concerto. A defesa de uma forma de temporalidade aberta por Warhol não deve ser interpretada, contudo, como a afirmação de que os seus primeiros filmes não foram feitos para serem vistos integralmente, em uma longa sentada, mas como um questionamento do regime da sala de cinema como uma das condições problemáticas da obra. A longa duração era uma forma de solicitar um outro modo de relação com a imagem projetada na tela, que rompia com o quadro normativo da sala escura. A duração “deve ser compreendida como uma transformação do espaço teatral, antes que como uma característica formal do trabalho” (UROSKE, 2014, p.48)

As sessões históricas dos filmes de Warhol consistiam em uma “experiência profundamente social” (LEE, 2004, p.284). A sala de cinema passava a abrigar uma ampla interação entre o público, regada a bebida, drogas e cigarro, como se as sessões tivessem como modelo a festa, antes que o espetáculo. O próprio artista dizia que seus filmes eram “também feitos para o público conhecer melhor a si mesmo” (WARHOL, 2004, p.92). “Você poderia fazer mais coisas vendo meus filmes que outros tipos de filme: você poderia comer e beber e fumar e tossir e olhar pro lado” e, quando olhasse de volta para tela, “eles ainda estariam ali” (idem). As projeções dos filmes de Warhol rompiam, assim, com uma série de protocolos constitutivos da forma-sessão: a concentração necessária dos olhares na tela, a imobilidade dos corpos e o silêncio da plateia. O que seus filmes rompiam era com o esquecimento da presença do corpo do espectador em um espaço social compartilhado, que é constitutivo do dispositivo do cinema. Os protocolos da forma-sessão pareciam, portanto, um modo inapropriado de ver os primeiros filmes de Warhol. As suas proposições cinematográficas antecipariam, na verdade, a “teatralidade” (FRIED, 1999) própria tanto da tradição do cinema expandido⁴⁸ quanto da videoinstalação.⁴⁹ O que as sessões dos filmes de Warhol proporiam seria uma experiência de uma situação, em que as condições sociais, temporais e espaciais concretas da sessão tornam-se fatores constitutivos da experiência do cinema, antes que dados contingentes externos.

⁴⁷ Em uma entrevista para o rádio em 1963, Warhol insistiria em seu fascínio pela obra de Cage, de maneira pouco usual para as suas entrevistas, em geral muito elusivas e lacônicas (WARHOL, 2004, p.42). Na entrevista com Benjamin Buchloh, o artista declara que conheceu o compositor ainda na adolescência (BUCHLOH, 2001, p.121).

⁴⁸ Um bom estudo que situa Warhol na tradição do cinema expandido é UROSKE, 2014.

⁴⁹ A relação entre Warhol e a estética da instalação é comentada em REMES 2015.

A recepção crítica tem tendido, portanto, a recusar o cinema de sala como paradigma da experiência dos seus filmes, desenvolvendo uma genealogia do seu cinema que toma a experiência social da televisão como o seu modelo de espetatorialidade privilegiado.⁵⁰ Os filmes de Warhol solicitariam, assim, uma forma de recepção remanescente da experiência televisual. O artista, como se sabe, amava a televisão; ele orgulhava-se de dizer que adorava brincar com seus quatro aparelhos ligados em seu quarto (WARHOL, 2008). A televisão em seu modelo clássico (*broadcasting*), ao contrário do cinema, tem uma estrutura temporal aberta: a programação é um fluxo interminável, antes que um acontecimento discreto. “O tempo televisual pode ser caracterizado primeiramente como uma experiência de infinitude” (UHLIN, 2010, p.6). O espectador, como se sabe, é quem decide quando começar e terminar de assistir. A televisão é, antes de tudo, um móvel; ela se situa no espaço do lar, participando dos ritmos da vida doméstica. A sua experiência é, em geral, partilhada com outras atividades: assiste-se televisão enquanto se conversa, se come, se cozinha, se bebe, se exercita, se estuda, se convive com os outros ao redor. O espectador de TV dirige o olhar “de relance (*glances*) antes que atentivamente (*gazes*); a atenção é esporádica antes que sustentada continuamente” (ELLIS, 1992, p.25). O modo de recepção da televisão é, portanto, fundado em uma forma particular de distração, que não solicita nem a imobilidade, nem o silêncio, mas, ao contrário, deixa-se contaminar por tudo ao redor. A sala de cinema, por sua vez, desloca o espectador para um lugar reservado, retirando-o do curso natural do seu cotidiano. Como colocou certa vez Robert Smithson, “passar o tempo num cinema é fazer um furo na própria vida” (SMITHSON, 1996, p.17). A sala escura solicita um olhar focado, que induz uma experiência da absorção. A ida ao cinema é uma ocasião especial, que é regulada pelas regras sociais do espetáculo, que suspendem, provisoriamente, os ritmos da vida ordinária. O cinema segrega-se do cotidiano, enquanto a televisão é uma parte dele. O tempo da televisão confunde-se, assim, com o tempo da vida.

Os filmes de Warhol solicitariam um modo de recepção marcado pela distração, convidando o espectador “a uma série de olhadas de relance (*glances*) distraídas, antes que um olhar (*gaze*) focado e exaustivo” (REMES, 2015, p.34). A tese do “modo de espetatorialidade distraído”, contudo, não parece responder quais teriam sido as razões de Warhol ter escolhido projetar seus filmes na maioria das vezes na sala escura, caso a função primordial de filmes como *Empire* e *Sleep* fosse de fato “dirigir a atenção para outro lugar”

⁵⁰ Para a relação entre o cinema de Warhol e a televisão, ver UHLIN, 2010; REMES, 2015.

(REMES, 2015, p.39). A herança crítica parece ter compreendido o questionamento das condições coercitivas da sala de cinema unicamente em termos de sua transgressão, sem explorar a possibilidade de que Warhol também estivesse interessado em seu valor comportamental próprio. Em 1963, quando realizou seus primeiros filmes, Warhol tinha viajado para a Califórnia e visitado a retrospectiva de Marcel Duchamp do Pasadena Museum of Arts. O cinema de Warhol parece recuperar do artista francês certas preocupações a respeito do modo de funcionamento dos dispositivos ópticos, que leva em consideração, justamente, a fixação do espectador em condições constrictas de observação. A obra paradigmática de Duchamp nesse sentido é o pequeno vidro, cujo título, *A regarder d'un oeil, de près, pendant presque une heure*, articula justamente duas condições constitutivas da experiência do cinema: a fixação do corpo do observador e a duração programada. A escolha de projetar seus filmes em salas de cinema não ambiciona apenas a dissociar suas normas, mas de dar a elas um outro significado.

A função da sala escura no cinema de Warhol consiste em criar um regime comportamental que solicite que a nossa atenção se dirija à tela, ainda que, no fim, a solicitação não seja atendida devidamente. Os protocolos comportamentais da sala de cinema demandam o nosso tempo, eles não nos convidam a ocupar o tempo como bem entendemos. A primeira questão que surge diante do filme é de onde podemos extrair interesse na imagem que temos na nossa frente. A nossa resposta pode, naturalmente, ser a de se levantar e pegar uma cerveja, olhar para a pessoa ao lado e puxar uma conversa ou, até mesmo, abandonar a sala, mas antes que qualquer resposta torne-se efetiva, somos interpelados pela questão, que pousa no nosso colo sem que saibamos muito bem o que fazer com ela. A tese de que os filmes reivindicam um modo de recepção distraído parece não dar a devida importância ao momento em que o filme solicita nossa atenção, mas a nossa atenção vacila em encontrar na tela um objeto de interesse: somos conduzidos a experimentar um momento de tédio, portanto. O tédio é, certamente, um dos temas mais debatidos na herança crítica de Warhol, o que não significa que ele seja sempre compreendido.⁵¹ Nesse primeiro momento, ele se apresenta na forma do desassossego, com que nos interrogamos a respeito do nosso próprio interesse na situação em que nos encontramos, como a criança entediada descrita por Adam Phillips, que, com “persistente regularidade” pergunta a seus pais “a grande questão existencial, 'o que podemos fazer agora?'” (1993, p.68).

⁵¹ O problema do tédio em Warhol recebe um excelente tratamento em FLATLEY, 2017, p.137-177.

O cinema de Warhol solicita esse momento em que nos interrogamos a respeito do nosso interesse. O que acontece com o mundo quando nos colocamos do ponto de vista do tédio? O filme que enfrenta a questão de maneira mais frontal é *Henry Geldzahler* (fig. 28), um dos longas-metragens silenciosos menos comentados de Warhol. O filme consiste em um retrato do crítico de arte, curador e amigo do artista Henry Geldzahler, figura pública célebre na cena artística de Nova York. O filme é remanescente dos *Screen tests*, que é a série de 472 retratos em 16mm de quatro minutos de amigos, celebridades e frequentadores da Factory que realizou entre os anos de 1964 e 1966. A grande diferença, contudo, reside em sua duração, que é incomparavelmente mais longa. Vemos por quase duas horas o curador sentado no sofá, filmado da cintura para cima, com o rosto centralizado no quadro.

O filme começa com o personagem fumando um charuto, esparramado no sofá. O seu olhar é vago, como se absorto em pensamentos. De repente, ele resolve encarar a câmera, distendendo o pulso esquerdo para o lado, deixando a mão pousar no ar delicadamente. O seu olhar agora é de sedução, dirigido para nós. “Czar da cultura de Nova York”, diria Warhol (WARHOL e HACKETT, 2009, p.9), Geldzahler representava ao mesmo tempo um amigo e uma figura de poder no mundo da arte. A sua efígie sedutora solicita a princípio uma espécie de fascinação, como sugere Warhol: “eu fiz meus primeiros filmes usando por várias horas apenas um ator na tela fazendo a mesma coisa (...), porque as pessoas geralmente vão no cinema apenas para ver a estrela, para devorá-la, então aqui você tem, pelo menos, a chance de olhar para a estrela por quanto tempo você quiser, não importa o que ela faça” (WARHOL, 2004, p.90). O filme de início não quer “dirigir a atenção para fora da tela”, mas fixá-la diante de um objeto de fascínio. Em seguida, no entanto, o curador se acomoda desajeitadamente no assento e se deita no sofá, virando-se contra o espectador, permanecendo assim por longo momento. O modelo está muito longe, na verdade, de ter o *glamour* de uma estrela. O gesto de virar-se contra nós demonstra que ele não está tão preocupado assim em nos seduzir, que aquela situação também não está lá muito confortável para ele. O gesto também é uma citação de *Sleep*, que demonstra a autoconsciência do ator do jogo em curso. O andamento do filme desenvolve a tensão inicial entre a consciência performática e o desconforto crescente, alternando os dois regimes até sua exaustão final.

Fig. 28



1964, Andy Warhol, *Henry Geldzahler*

A situação em que se encontra Geldzahler espelha a nossa. Nos encontramos como ele, sentados, imobilizados, retidos em uma duração que foi delimitada pelo outro. A sessão de cinema estaciona o tempo – sabemos que, por duas horas, estaremos ainda na mesma situação, que não temos muito o que fazer. O que é entediante não é o filme em si, mas é a situação toda em que nos vemos instalados. O mesmo se passa com o homem na nossa frente. Ele também sabe que deverá ficar sentado, no mesmo sofá, por horas, posando para um aparelho inerte. O tédio do personagem cresce continuamente durante o filme, espelhando o nosso desassossego. Assistimos ao curador tentar ocupar seu tempo, como uma forma de ocupar o nosso. Às vezes, ele procura distrair-se com a câmera. Põe uns óculos escuros, faz pose, performa, pintoso, para o aparelho. Deixa-se escorregar no sofá, relaxa, brincando de soltar fumaça para cima com o charuto, displicentemente. Mexe os cabelos ralos, pomposo, a careca aparecendo. Em certo momento, deita o rosto sobre a mão, encostando a cabeça no punho, com o cotovelo apoiado no braço do sofá, como se procurasse uma pose elegante. O filme descortina o drama da autorrepresentação,⁵² com toda as suas ambiguidades, suas ansiedades, suas vacilações. Outras vezes, Geldzahler parece esquecer a câmera. O peso do corpo o incomoda. Estica a coluna, como se a estalasse, ajeita-se, encolhe-se todo. Angustia-se. Distrai-se, olhando as próprias unhas, e permanece em silêncio, como se por um momento

⁵² Um bom comentário sobre o tema da autorrepresentação no cinema de Warhol pode ser encontrado em JAMES, 1989, p.92.

tivesse se ausentado. Não sabemos no que está pensando – talvez, nem ele se dê conta. No final do filme, o tédio parece tê-lo tomado completamente: o vemos brincar de passar repetidamente a mão sobre a ponta do charuto, experimentando o calor, como uma criança entediada que não tivesse mais nada pra fazer. O gesto estúpido revela uma inquietação difusa, mal dissimulada por seu rosto inerte, como o de quem tivesse sido sugado pelo seu próprio desinteresse.

As circunstâncias que nos encontramos são similares à situação em que se encontra o personagem, mas não teremos o seu triste fim necessariamente. O que nós em geral descrevemos como um estado de tédio não consiste em um humor definido, que poderia ser exaustivamente descrito em um conjunto de características coerente. O tédio é, na verdade, uma constelação de humores, cuja descrição é variável, em que o estado anteriormente descrito de contínuo desassossego é apenas um deles.⁵³ A duração prolongada do filme pode nos entediar de outra maneira, quando ela afrouxa as nossas expectativas, aquieta a mente e deixa com que, aos poucos, a nossa atenção flutue pela tela. O tédio é uma experiência interessante no cinema de Warhol porque ele induz justamente a um estado em que o espectador não sabe mais o que pode lhe interessar. O tédio era um modo de relação privilegiado com o mundo para Warhol porque ele produzia um “efeito de nivelamento dramático” (FLATLEY, 2017, p.164), desarticulando os objetos da experiência da significância variável que eles possuem para o indivíduo entediado, que se aproxima agora, progressivamente, de um estado no qual todos os acontecimentos ameaçam tornar-se equivalentes. O que os filmes de Warhol nos convidam a cultivar é o *tédio indiferente*,⁵⁴ cuja tonalidade afetiva é antes um “relaxamento e fadiga alegre” (GOETZ et al., 2013, p.403), que uma inquietação difusa. O que caracteriza o tédio de Warhol é, antes de tudo, uma postura de indiferença generalizada, em que o mundo se revela para o sujeito como esvaziado de toda e qualquer diferença de intensidade. A indiferença, contudo, não deve ser confundida com o desinteresse; ela é, ao contrário, a condição para uma invenção de um novo interesse, que não seria mais constrangido pelas nossas preferências, nossas inclinações e nosso gosto. “Tudo e todo mundo é interessante”, dizia Warhol, antes de comentar a respeito do hábito antigo e provinciano de perder tempo diante da janela: “anos atrás, as pessoas sentavam e olhavam a rua pela janela (...) elas ficavam horas sem nunca se entediar embora quase nada estivesse

⁵³ Os estudos do tédio contemporâneos em psicologia empírica em geral resultam em uma classificação do tédio em quatro ou cinco estados diferentes. O estado experimentado por Henry Geldzahler remete ao é chamado *searching boredom*, que é marcado por grande excitação e desassossego. Ver GOETZ et al., 2013.

⁵⁴ Ver, novamente, GOETZ et al., 2013.

acontecendo” (WARHOL, 2004, p.187). O que seus filmes procuram é tal estado de tédio, no qual as nossas próprias inclinações e preferências se dispersam, e aceitamos assistir “apenas alguma coisa acontecendo” (idem).

Os primeiros filmes de Warhol solicitam o nosso tempo para que observemos *qualquer coisa, não importa muito bem o quê*. O que os filmes nos questionam a cada vez é como podemos extrair interesse do que aparentemente não tem interesse nenhum. A própria escolha das atividades a serem filmadas pelo artista sugeria que ele estava à procura de uma imagem destituída de características salientes. O artista manifestava a “nova consciência do vápido e do maçante” desenvolvida pelos artistas dos anos 1960 (SMITHSON, 1996, p.13) pelo gesto de filmar despretensiosamente seus modelos ocupando-se com suas atividades insípidas.⁵⁵ A naturalidade das imagens de Warhol, contudo, era uma “*normalidade artificial*” (idem, p.349), em que o modo como as atividades prolongavam-se no tempo, repetidamente, transformava sua trivialidade em teatralidade, seu naturalismo em maneirismo. A qualidade de *indiferença afetada* de suas imagens fornecia uma certa imagem do estado de espírito que seus filmes pareciam solicitar. O discurso do artista é permeado pela afirmação de uma indiferença interessada em relação a tudo e a todos, como se ele recusasse a enunciar qualquer de preferência e acreditasse que tudo e qualquer coisa pode tornar-se interessante.⁵⁶ A indiferença revela-se como o princípio de coerência mais abrangente da primeira parte de sua obra cinematográfica, na medida em que caracteriza os atributos da imagem, o modo de relação que seus filmes solicitam dos espectadores e, sobretudo, a própria postura do cineasta, pois o gesto de fixar a câmera e abandoná-la imóvel era o signo de uma abertura indiscriminada ao tempo, no qual as preferências do artista foram ironicamente suspensas.

A liberdade da indiferença

A compreensão da indiferença de Warhol exige a genealogia de uma atitude artística particular, antes que de uma forma. O “culto de uma indiferença positiva” (ROTH, 2013, p.46) era uma postura partilhada por um grupo de artistas bastante influentes nos Estados Unidos dos anos 1950, como Marcel Duchamp, John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg e Jasper Johns, que teriam um papel formador para a geração da arte pop, da

⁵⁵ Um dos temas mais comuns na herança crítica da obra de Warhol não por acaso é o tema da “imagem sem qualidade”. Ver BAUDRILLARD, 1997, p.180.

⁵⁶ Quem melhor cartografou o projeto de apreciação indiscriminada de tudo e todos de Warhol foi Jonathan Flatley (2017, p.1-3).

arte conceitual, do minimalismo e da arte processual. A indiferença era, em primeiro lugar, uma noção importante no pensamento de Duchamp, que atribuía a ela um papel decisivo. A atitude de indiferença pretendia superar o lugar fundacional atribuído ao juízo de gosto no mundo da arte. O artista não poderia ser um “homem de gosto” (AGAMBEN, 1999, p.9), porque o gosto é um efeito do “hábito” (DUCHAMP apud CABANNE, 1979, p.48), do “passado que torna difícil olhar” o novo (idem, p.94). A principal expressão da indiferença na obra de Duchamp são os ready-mades. A crítica do juízo de gosto não teria se consumado de fato, contudo, caso o artista tivesse simplesmente se contentado em transferir a atividade de julgamento da esfera do fazer manual para a da escolha do objeto. Era preciso que “a escolha desses ready-mades nunca fossem pelo deleite estético”, mas “baseada em uma reação de indiferença visual com total ausência de bom e de mau gosto” (DUCHAMP, 1973, p.141). O procedimento de escolha de Duchamp faz, portanto, com que todo ready-made revele-se como uma função da indiferença.

O ready-made é sempre um objeto particular, dotado de propriedades específicas – um urinol, um porta-garrafas, uma roda de bicicleta –, mas, ao mesmo tempo, trata-se de um trabalho assinalado pela indiferença, que atribui ao objeto selecionado o estatuto indeterminado de um objeto qualquer: os ready-mades são, antes que uma coisa determinada, “qualquer coisa não importa o quê”, como defendeu Thierry de Duve (2007). Eles representam sua própria indeterminação. Em uma de suas anotações, Duchamp escreveu a seguinte instrução: “em um momento por vir (em tal hora, em tal data, em tal minuto), inscrever um ready-made” (DUCHAMP, 1973, p.32). A nota sugere que Duchamp imaginava um modo de escolha dos ready-mades que não mais se baseasse idealmente em suas qualidades próprias, mas no simples acaso de estarem diante do artista em um momento previamente especificado. “O que é importante é apenas uma questão de *timing*”, escrevia (idem). A indiferença não deve ser tomada, contudo, como uma forma de niilismo, mas consiste, na verdade, em uma forma de experimentalismo: um exercício de abertura ao que advém, que se pretende não mais restrito pelo sujeito histórico, o seu gosto, os seus hábitos discriminatórios, o seu repertório de valores. “Um niilismo que gira em torno de si mesmo e se refuta”, escreveria mais tarde Octavio Paz (2019, p.29). A indiferença não é, assim, um mero exercício de negatividade, mas, antes, um “ironismo de afirmação” (DUCHAMP, 1973, p.30). A ironia, diz Duchamp, “é uma forma lúdica de aceitar alguma coisa”. A aceitação de

qualquer coisa, não importa o que, se torna, no pensamento de Duchamp, curiosamente o signo da mais alta liberdade: a liberdade de indiferença.

A “liberdade de indiferença” é um problema filosófico clássico, com o qual artista era familiarizado na forma do dilema do burro de Buridan (DUVE, 2007, p.357), o paradoxo sobre o problema da escolha falsamente atribuído ao filósofo francês do século XIV Jean Buridan. O dilema em geral é enunciado da seguinte maneira.⁵⁷ Um burro com fome encontra-se no meio do caminho entre duas pilhas de feno absolutamente idênticas: como poderia ele escolher uma das duas, se elas são absolutamente iguais? A suposta conclusão do dilema seria a de que, sem poder encontrar nenhum motivo para preferir um em relação ao outro, uma vez que tanto as distâncias quanto propriedades são equivalentes, não resta alternativa ao burro senão permanecer parado e morrer de fome. A liberdade da indiferença é a capacidade de tomar uma decisão diante de uma preferência simétrica – em outras palavras, a possibilidade de escolher quando não se dispõe de causas e razões determinadas para tal. A possibilidade de uma escolha sem preferência foi reivindicada historicamente para definir uma concepção forte de livre-arbítrio, na qual o sujeito da liberdade – humano ou divino – poderia ser dito livre se, e somente se, fosse capaz de tomar uma decisão absolutamente indiferente, que não poderia ser justificada por qualquer razão. A questão parece retornar no pensamento de Duchamp como forma de abrir uma região de ação artística emancipada do juízo de gosto, em que somente uma escolha indiferente deveria ser tida como verdadeiramente livre, porque apenas ela rompe com o poder coercitivo das inclinações individuais, historicamente formadas. Os marcos conceituais da liberdade de indiferença constituem o horizonte de inteligibilidade dos procedimentos do artista que rompem com a prática compositiva, pelos quais ele procura atualizar, tentativamente, a possibilidade paradoxal de fazer uma escolha sem admitir preferência.

A indiferença pode se apresentar como o grau mais elevado da liberdade para os artistas estadunidenses da segunda metade do século XX, porque ela era uma resposta possível ao seu esforço de ruptura com o paradigma expressivo dominante ainda nos anos 1950 nos Estados Unidos, em virtude do prestígio do Expressionismo abstrato. A influência de Duchamp não teria se exercido, contudo, sem a mediação operada por John Cage, que conduziu em grande medida a sua recepção na cena artística estadunidense, fornecendo as coordenadas gerais da interpretação de sua obra. O compositor seria amplamente creditado

⁵⁷ Me baseio na reconstrução da história do dilema de RESCHER, 1960.

como responsável pela “libertação de outros artistas” (WARHOL, 2004, p.42), porque teria oferecido, pela indiferença, uma certa imagem da liberdade. O momento em que Cage descobre sua atitude de indiferença data do início dos anos 1950, quando sua prática composicional passa a ser orientada pela procura de uma concepção da música verdadeiramente inexpressiva. O problema central de sua obra torna-se, nesse momento, como desenvolver meios de deixar que “os sons sejam apenas eles mesmos”, antes que veículos da expressão humana (CAGE, 1973, p.10). O que procurava era um modo de dar a ouvir o som sem que ele assumisse as funções significativas e expressivas que, inevitavelmente, são levadas a assumir dentro de uma estrutura compositiva: um modo de criação musical em que os sons conquistassem a inexpressividade do ruído ambiente. O projeto de Cage era verdadeiramente desafiante, porque ele questionava a própria natureza da distinção entre sons intencionais e sons inintencionais, recusando justamente as propriedades que constituem a música como artefato, em oposição ao mero barulho. A diferença entre som natural e som artefactual se baseia nos modos de inferência distintos que são socialmente mobilizados para cada um dos dois casos, pois o que caracteriza um artefato é a possibilidade de abduzir uma agência, atribuindo uma finalidade como causa de sua existência.⁵⁸ O que movia o projeto de Cage era justamente a procura de uma indiferenciação entre natureza e artefato. O problema é remanescente dos escritos de Marcel Duchamp, na medida em que Cage oferece uma nova formulação para o célebre questionamento do artista francês: como seria possível fazer obras que não sejam obras de arte? (DUCHAMP, 1973, p.74).

A resposta de Cage manifesta-se na reformulação de sua prática composicional nos anos 1950, quando passa a incorporar uma série de escolhas sem preferência, que eram concebidas a partir do recurso a procedimentos de acaso e indeterminação. As escolhas permitiam construir o som sem que ele fosse determinado pelas vontades particulares do músico, que era agora antes um ouvinte, que um compositor. O que Cage tinha descoberto era a sua própria liberdade de indiferença. O ouvinte de suas peças aleatórias e indeterminadas não pode reconstruir a unidade de um sujeito da expressão a partir dos acontecimentos sonoros que escuta, porque sabe-se de antemão que a morfologia da peça é em grande medida um desdobramento do acaso. A prática musical de Cage torna-se, então, uma disciplina de abertura a toda matéria sonora em sua inexpressividade própria: “uma disciplina que, quando

⁵⁸ A diferença entre arte e natureza apresentada aqui remete à distinção de Kant, apresentada na *Crítica da faculdade de julgar* (KANT, 2016, p.200). A fundação da diferença entre natureza e artefato a partir da distinção entre modos de inferência encontra-se em GELL, 2018, p.41.

aceita [pelo compositor], aceita, em retorno, qualquer coisa, não importa o quê” – “mesmo aqueles momentos raros de êxtase” (CAGE, 1973, p.111). A disciplina recusa constituir a forma musical a partir da ação formadora do artista, mas tal disciplina não deve por isso ser entendida em termos negativos; ela não é uma forma de ascese, movida por um espírito da renúncia, mas consiste antes, se quisermos usar a expressão célebre de Mário Pedrosa, em um “exercício experimental da liberdade”: “a questão não é não querer, mas ser livre em relação à própria vontade” (CAGE, 2009, p.90).

A liberdade da indiferença torna-se, nas mãos do compositor, uma afirmação do processo do mundo. A aceitação torna-se em seu discurso uma curiosa figura da liberdade. A descoberta da tradução de Richard Wilhelm do *I Ching*, publicada pela primeira vez nos Estados Unidos pelo pai de seu amigo e colega da Escola de Nova York, Christian Wolf, facilitaria pôr em discurso a forma de vida que estava experimentando. A aceitação era “a primeira coisa que o *I Ching* nos ensina” (CAGE, 2009, p.94), dizia. O músico não era apenas um leitor do livro, mas um usuário sistemático, que o empregava para tomar decisões, dentro e fora da sua prática composicional. A liberdade de indiferença de Cage é remanescente da célebre fórmula de Lao Zi, que recomenda agir o não-agir, “atuar o não-atuar” (LAO, 2014, p.45). O não-agir da tradição taoísta não deve ser entendido como uma renúncia ao mundo, mas como uma forma de afirmá-lo. O sábio não age, porque sabe o momento oportuno de retirar-se, acompanhando o curso do mundo para melhor deixar surgir o efeito desejado: “ficando para trás, sobressai, ficando fora, persiste” (LAO, 2014, p.53). O *I Ching* apresenta o todo do mundo como um processo contínuo e interminável, que não é regulado pela ação dos homens, mas por dois fatores impessoais constitutivos (*Yin/Yang*), representados pelos traços contínuo e descontínuo que formam seus 64 hexagramas. Como guia de conduta, o livro exprime uma ética situacional, que orienta o usuário a se envolver com as tendências da situação para, apoiando-se na propensão do momento, melhor recolher o resultado. A aceitação que o *Clássico da Mutação* ensina não é nenhuma forma de abstinência, nem de renúncia, mas apresenta uma forma de condução da vida que não se baseia na noção de ação teleológica, fundando-se em outra compreensão da eficácia. “O pensamento chinês quase não desenvolveu uma ideia de finalidade” e “o conceito de objetivo (*telos*) foi traduzido para o chinês moderno como resposta ao Ocidente” (JULLIEN, 2007, 108-109).

O diálogo de Cage com o pensamento chinês não é despido inicialmente de certo orientalismo politicamente suspeito, mas se desenvolve com o tempo de maneira cada vez

profunda. Em um momento da história da arte estadunidense em que os artistas procuravam se desfazer da ação compositiva do artista como matriz de inteligibilidade da arte, um pensamento que deslocava a centralidade da ação e prescindia da noção de finalidade apresentava-se de maneira bastante sedutora. Enquanto as obras fundacionais da cultura ocidental tomaram a forma da narrativa, como o mito grego e o bíblico, o *I Ching* é um puro jogo combinatório. Como diz o sinólogo François Jullien, “o mito coloca em cena um drama, (...) o diagrama do *I Ching* representa uma evolução (por transformação); enquanto o primeiro apela para 'actantes' (atores); o segundo faz intervir fatores (...); enquanto o primeiro (...) remete para uma causa (...), o segundo é indicativo de uma tendência” (1997, p.17). A tradição ocidental, ao menos como a recebemos dos gregos, pensam a atuação no mundo a partir da “abstração de formas ideais, edificadas em modelos, que se projetariam no mundo e que a vontade fixaria como fim a realizar” (JULLIEN, 1996, p.7). O pensamento chinês, por sua vez, apresenta “uma concepção de eficácia que aprende a deixar surgir o efeito: não para o visar (diretamente), mas para o envolver (como consequência); isto é, não para o procurar, mas para o recolher – para o deixar resultar” (idem, p.8). A sedução de Cage pela tradição de pensamento chinês explica-se em grande medida por ela ter permitido articular discursivamente um outro modelo de criação musical, em que o modelo compositivo, no qual uma forma musical ideal é imposta sobre o material sonoro, cede lugar para um exercício de aceitação, por meio do qual o papel do músico é o de recolher os efeitos imprevistos de um dado processo, que ocorre independente dele.

A sensibilidade de Warhol se desenvolveu seguindo o caminho aberto por Cage. A relação entre os dois artistas era profunda, mesmo que nem sempre tenha sido destacada na herança crítica.⁵⁹ O artista mantinha com o músico uma relação de admiração de longa data.⁶⁰ A trajetória de Warhol como pintor se iniciou em um contexto cultural em que o debate da arte era dominado pela categoria da ação, representado pelos discursos em torno da *action painting*, que ainda conservava uma concepção bastante tradicional da vinculação entre artista e obra, concebida como uma relação de expressão. Em um ensaio célebre, Harold Rosenberg afirmava que o que definia a sensibilidade da geração dos pintores expressionistas abstratos era o reconhecimento da tela como “uma arena para ação” (1952, p.22). A tela não era a

⁵⁹ Na herança crítica, a relação de Warhol e Cage ganha especial importância, por exemplo, em JOSEPH, 2005; WOLLEN, 1989.

⁶⁰ Em uma entrevista para rádio em 1963, Warhol insistiria em seu fascínio pela obra de Cage, de maneira pouco usual para as suas entrevistas, em geral muito elusivas e lacônicas (WARHOL, 2004, p.42). Na entrevista com Benjamin Buchloh, o artista declara que conheceu o compositor ainda na adolescência (BUCHLOH, 2001, p.121).

superfície onde se reproduzia uma imagem mental, mas um campo onde se produzia um “acontecimento” (ROSENBERG, 1952, p.22), único e irreduzível. A pintura de ação representava uma ruptura com o paradigma compositivo, uma vez que resgatava o ato de pintar da distância analítica e do planejamento formal da atividade de composição, mas tratava-se, ainda, de uma ruptura limitada, dado que conservava uma concepção expressionista da arte, na qual as propriedades formais da pintura poderiam ser reconduzidas à vida interior do artista. O início da maturidade artística de Warhol é comumente localizado em 1962, quando realiza uma de suas pinturas de garrafa de Coca-cola mais famosas (*Coca-Cola* [3]) (fig.29). A tela daria início ao processo de apagamento progressivo das marcas da ação manual, que definiria o desenvolvimento de sua obra posterior.⁶¹ O que singulariza o quadro não é exatamente a escolha do motivo da garrafa de refrigerante, tema com o qual o artista já tinha se ocupado em outra pintura, mas o emprego uniforme de tinta e os contornos maquinalmente precisos da figura, que sugerem aplicação mecânica, em vez de trabalho manual. A adoção de uma pincelada mecânica sinalizava uma procura por uma arte inexpressiva. O gesto de apagar as marcas da manualidade, portanto, é uma maneira de dar continuidade à crítica da composição, radicalizando-a, recusando vincular arte e artista pela categoria da expressão.

A *Pop Art*, dizia Warhol, “deixou o interior de fora e botou o exterior pra dentro” (WARHOL; HACKETT 2009, p.9). O que estava em jogo era a procura por modos de deixar o mundo aparecer, antes que maneiras de se expressar. O modo de proceder de Cage apresentou-se então como um modelo, oferecendo a atitude de indiferença e a correlativa prática do não-agir como o caminho de emancipação, que dispensa as coerções constitutivas da subjetividade em nome do aparecimento do mundo. A primeira manifestação significativa da atitude de indiferença na obra de Warhol é adoção de procedimentos artísticos automáticos. A introdução da técnica serigráfica a partir de seus primeiros retratos de estrelas de cinema atualiza pela primeira vez a recusa do gesto que era ainda uma virtualidade em suas pinturas anteriores. O gesto manual não é, agora, apenas dissimulado, mas substituído por um procedimento mecânico, que desenhava uma outra figura do artista, em ruptura com o modelo dominante. O artista da indiferença deseja tornar sua obra imperceptível; ele era em tudo oposto ao artista heroico do Expressionismo Abstrato. O artista heroico é definido por uma certa *hubris*, ele está sempre defasado em relação ao curso do mundo. O gesto largo e

⁶¹ Para uma análise do quadro e de sua importância para formação da poética de Warhol, ver DANTO, 2012, p. 38-40.

desmedido da *action painting* era também a performance de uma certa masculinidade, que tão facilmente se deixava contaminar com as normas de gênero e sexualidade conservadoras dos anos 1950⁶². A performance do artista da indiferença era também o modo como a identidade sexual dissidente de Warhol encontrava uma maneira de se manifestar.

Fig. 29



1962, Andy Warhol, *Coca-cola* [3]
Caseína sobre algodão, 176.2 x 137.2 cm.

A obra de Warhol reativa o imaginário da automação da arte que teria presidido a própria crise do paradigma compositivo. O que acontece com o fazer artístico, quando delegado a um procedimento automático? A questão tinha ocupado a mente dos artistas dadaístas e surrealistas do início do século, que interrogavam o lugar da arte na era da automação do trabalho. O questionamento exprimia, sobretudo, uma total descrença no papel da consciência do artista como fundamento do sentido de um trabalho de arte (KRAUSS, 1977, p.72-73). A obra de Warhol recupera o fascínio pela máquina automatizada das vanguardas históricas, escolhendo-a como modelo. “Quero ser uma máquina e sinto que, o que quer que eu faça, quero fazê-lo como uma” (WARHOL, 2004, p.18), repetiu tantas vezes.

⁶² A atmosfera machista e homofóbica em torno do Expressionismo Abstrato é um dado relevante nas filiações artísticas de Warhol. Ver WARHOL e HACKETT, 2009.

O desejo de se tornar uma máquina sinaliza, antes de tudo, a recusa da ação teleológica do artista como matriz significativa da forma. A máquina torna-se, assim, o modelo da liberdade da indiferença. O maquinismo de Warhol, no entanto, o conduz para um território muito distante do ocupado tanto por Cage quanto por Duchamp: sua obra se transforma agora em um elogio da nova sociedade industrial estadunidense, nascida com fim da Segunda Guerra Mundial. Os princípios da produção industrial da serialidade, estandardização e repetição tornavam-se, assim, as suas categorias estéticas privilegiadas. Filho de imigrantes do Leste Europeu, oriundos da classe trabalhadora, o artista tornou-se, ele próprio, um exemplo da mobilidade social promovida pelo crescimento econômico dos Estados Unidos dos anos 1950. Uma sociedade organizada em torno da produção em massa de bens de consumo baratos e acessíveis podia se apresentar, então, como uma forma de vida a ser exaltada. A repetição serial tornava-se assim uma forma de afirmar a cultura comercial das classes trabalhadoras, que saturava a paisagem urbana estadunidense: a mesma cultura ordinária que os pintores expressionistas abstratos “se esforçavam tanto para não perceber” (WARHOL e HACKETT 2009, p.3). O gesto artístico da arte pop foi ter reconhecido a equivalência generalizada admirada como uma propriedade formal da pintura modernista como uma categoria estruturante da forma de vida da América industrial. O motor da arte de Warhol era uma espécie de “desejo paranoico-reverso” (WOLLEN, 1989, p.22): na contramão das fantasias paranoicas que buscam, ansiosamente, uma zona protegida do controle do outro, o desejo de Warhol conduzia a um estado de total receptividade, no qual o artista ameaçava se confundir com o próprio mundo: “o mundo me fascina. É tão bom, não importa o quê. Eu aprovo o que todo mundo faz (...) Eu sou muito passivo. Eu aceito as coisas” (WARHOL, 2004, p.93).

O cinema de Warhol representou uma ruptura decisiva na tradição do cinema experimental. O que fascinava o artista era o próprio estatuto do cinema como arte industrial, que era rejeitado pela tradição da vanguarda, que preferia conceber a nova arte sob o modelo tradicional da pintura e da poesia modernistas. A defesa de um modo de produção artesanal era parte do processo de legitimação como campo artístico, justamente porque ela permitia ainda conservar a imagem do artista autônomo, que trabalha solitariamente, em exílio voluntário da cultura massiva – tudo que Warhol não queria ser. O cinema representava agora precisamente a possibilidade de remover a centralidade da subjetividade expressiva do artista do processo de criação. O gesto fundador do cinema de Warhol é justamente um de indiferença: o gesto de ligar a câmera e abandoná-la fixa, deixando o rolo de filme rodar por

inteiro. A câmera era, assim, valorizada antes de tudo pelos seus aspectos automáticos. “É tão fácil fazer filmes, basta você filmar e tudo sai bom” (WARHOL, 2004, p.96). O gesto revela-se como particularmente significativo na tradição do cinema experimental. A imaginação dos artistas do cinema também tinha sido cativada pela ideia de ação, cujo modelo encontravam no próprio Expressionismo Abstrato. Os filmes de Brakhage, por exemplo, frequentemente concebem o ponto de vista da câmera “como a primeira pessoa protagonista do filme” (SITNEY, 2002, p.160), que representa o próprio artista. A identidade do ponto de vista em um filme como *Anticipation of the night* é fundado na construção de um espaço fílmico proprioceptivo, antes que ótico, cuja instabilidade remete a um corpo virtual em movimento, agindo e reagindo ao mundo, que passamos a ocupar enquanto vemos o filme. A fixidez da câmera de Warhol torna presente a impassibilidade da máquina, que não sabe como reagir ao que vê, para a qual tudo o que acontece importa em igual medida. O caráter automático da câmera não era sublimado por um trabalho de composição, mas, ao contrário, potencializado pela recusa sistemática da montagem: os rolos de película frequentemente eram agrupados e ordenados sem passarem antes por um processo de edição propriamente dito, por meio do qual as intenções do artista poderiam reivindicar um território. A duração em seu primeiro cinema é, em um primeiro momento, uma forma de temporalização da imagem gerida pelo automatismo da câmera.

A câmera de Warhol era posicionada diante de atividades banais, cuja característica mais notável é a ausência de desenvolvimento dramático. A estagnação das imagens é um espelho da indiferença do cineasta. Os atos que filma não podem se constituir como uma ação dramática porque não são individuados pelos seus objetivos em uma trama, nem exprimem suas motivações; os gestos lânguidos, repetitivos, estúpidos dos personagens giram em torno de si mesmos, exibindo antes o comportamento distraído dos modelos, a troça que fazem diante da câmera e o cansaço dos seus corpos, que a vida interior de um personagem. Os atores dos filmes de Warhol se ocupam quase sempre de atividades que não possuem um ponto culminante; ao contrário, o filme esforça-se em sugerir sua interminabilidade. Em *Eat*, a ordem de filmagem dos rolos foi trocada, de modo que vemos o modelo, Robert Indiana distraído-se comendo um cogumelo – um minúsculo cogumelo! - sem nunca conseguir terminá-lo. O cogumelo aumenta e diminui de tamanho caprichosamente, sem que nunca cheguemos a ver a ação progredir. O último rolo mostra o personagem balançando-se lentamente na cadeira, o olhar vago, mastigando vagarosamente. A nossa expectativa é de vê-

lo, enfim, engolir o restinho que falta, mas o personagem insiste em mastigar e continua mastigando incessantemente, até a imagem evanescer no clarão cintilante do fim do rolo. As ações dos personagens de Warhol não se dirigem a lugar nenhum, nem nada produzem exceto seu próprio prolongamento.

A desconfiança de Cage contra as ações dirigidas a uma finalidade se transformou nas mãos de Warhol, portanto, em uma certa concepção de jogo de cena. A inatividade dos modelos aproxima-se às vezes dos limites da idiotia. A fixação oral dos personagens, entretidos pelo uso da boca que mastiga, fuma, come, beija e chupa, incansável e repetitivamente, sugere uma regressão a um estado infantil. O protagonista de *Sleep* também sugere um processo de involução, em seu estado de sono, que às vezes sugere a prostração de um cadáver: o regresso à matéria inanimada. A inação dos personagens, portanto, é bastante ambivalente, nela se cruzam tanto a luxúria quanto a morbidez, tanto o sossego quanto o torpor. O que é que torna a inatividade interessante? Os filmes em que “nada acontece”, diz Warhol, podem ser vistos “de novo e de novo sem se ficar entediado” (WARHOL, 2004, p.187). “Você fica envolvido – você deixa coisas escaparem – depois você retorna e então vê coisas novas” que você não tinha reparado antes (idem). No entanto, “você não pode ver o mesmo filme de novo se ele tem um *plot*, porque você já sabe o final” (idem). O cinema dramático é definido, portanto, pela falta, e não o contrário. “Henry, qual o sentido da ação?”, pergunta Warhol a Geldzahler durante as filmagens de *Empire* (MEKAS, 2016). “A ação é a ausência de inação”, responde o crítico (idem). Nas filmagens de seu filme mais radicalmente inativo, o artista e seu amigo se divertem imaginando a inversão da precedência lógica da ação em relação à inação. O que significa tal inversão de negativo e positivo se não o reconhecimento que a ação dramática é, antes de tudo, falta, enquanto a inação sobeja presença? A ação perderia o interesse enquanto tal, conhecido o “fim” para o qual a narrativa se dirige, mas o mesmo não se passa com a inação, que, curiosamente, veríamos sem nunca cansar. O saber que recolhemos vendo os filmes de Warhol é o de que quanto mais a nossa expectativa se esvazia, mais o mundo nos é devolvido pleno, quanto mais não sabemos discriminar para onde dirigir nossa atenção, mais nos é dado ver.

A série infinita

Os primeiros filmes de Warhol têm como ponto de partida o reconhecimento da serialidade constitutiva do cinema. A estrutura serial se manifesta na própria materialidade da película, que é formada pela repetição de fotogramas equidistantes e equivalentes. A projeção de um filme é, na verdade, a transformação da repetição no espaço em duração no tempo. Os seus primeiros filmes exibidos publicamente foram segmentos de *Kiss*, que foram projetados separadamente em sessões semanais na Film-Makers' Cinematheque, programados, justamente, como “um serial” (KOCH, 2015). A série consistia em uma sequência de filmes curtos de um único plano, que mostravam, cada um, um casal se beijando por alguns minutos. Os segmentos de *Kiss* seriam reunidos apenas posteriormente em um único filme, que somaria ao todo treze planos. O serial foi uma forma cinematográfica popular na primeira metade do século XX, cuja estrutura consistia de uma série de episódios consecutivos, que iteravam sempre os mesmos personagens, mundos ficcionais e estruturas narrativas, antecipando a forma das séries televisivas. Apresentado como um serial, os filmes de Warhol incorporavam um certo imaginário do entretenimento barato e popular. O gosto pelas séries seria retomado em filmes seguintes, quando recupera personagens da cultura massiva de narrativas serializadas, como em *Tarzan and Jane regained...sort of* (1964), *Batman Dracula* (1964), *Frankstein* (1973). As formas seriais, desde o seu surgimento com os romances serializados do século XIX, são um gênero significativo para a sociedade capitalista industrial, na medida em que internalizaram o princípio de produção em série em sua própria estrutura, constituindo, entre o seu modo de produção e a sua composição formal, uma espécie de isomorfismo. O surgimento das formas seriais inverteu o privilégio cultural dado ao caráter único e imprevisível da arte, em nome de uma estrutura baseada na redundância (ECO, 1985, p.161). A repetição na série não é um empecilho para o prazer, mas é a forma de sua efetuação: o prazer é baseado precisamente na “reaparição do antecipado e esperado”, dissimulado sob a variação de superfície (idem, p.162). “A maioria das pessoas amam assistir basicamente a mesma coisa, desde que os detalhes sejam diferentes” (WARHOL, 2007), acreditava Warhol, que havia intuído que a redundância era uma característica da cultura massiva que a arte poderia mimetizar.⁶³

⁶³ Umberto Eco foi um dos primeiros a apontar que a serialidade se tornou uma forma compartilhada tanto pela alta cultura quanto pela cultura massiva: “Eu gostaria agora de considerar o caso de um período histórico (o nosso) para o qual iteração e repetição parecem dominar todo o mundo da criatividade artística, e no qual é difícil distinguir entre a repetição dos meios massivos e a repetição nas assim chamadas artes maiores. (...)”

A repetição serial era, de fato, uma forma comum na arte dos anos 1960. A serialidade da arte conceitual e do minimalismo também mantinha forte relação com valores da sociedade industrial. A noção de série era central também para os pintores modernos, que com frequência organizavam sua produção serialmente. O que definia a arte moderna, de acordo a interpretação célebre de Stanley Cavell, era, afinal, o “desafio de estabelecer um novo automatismo” (CAVELL, 1979, p.104). O artista moderno não deseja produzir apenas uma nova instância particular de uma arte já constituída, mas, antes, ele procura inventar um novo *medium* artístico em seu interior, a partir de um novo ato de reconhecimento (*acknowledgement*): “o que a pintura moderna prova é que nós não sabemos a *priori* o que uma pintura deve fazer (...) de modo a permanecer uma pintura” (idem, p. 106). O critério de identidade de um *medium*, como a pintura e a escultura, são as suas regras constitutivas, as prescrições partilhadas que delineiam o seu domínio de realizabilidade, que são transmitidas por uma determinada tradição, que não deve ser confundido com o mero suporte material. A importância da noção de série na pintura moderna atestaria a centralidade do automatismo. O gesto de invenção moderno não se localiza na criação de um termo da série, mas na instituição de suas próprias regras gerativas: os “automatismos nos quais uma tradição mantém a si mesma” (idem, p.104). A forma serial de Warhol comporta-se como uma redução irônica da serialidade característica da pintura moderna, que tensiona esvaziar os termos da série de toda diferença. A sua ironia, contudo, é afirmativa, na medida em que se trata de investigar as categorias em comum entre o mundo da arte e o mundo da produção industrial, em um processo de consagração recíproco.

A forma serial de *Kiss* remete, certamente, à linha de montagem de uma fábrica, mas a reunião dos treze casais no filme sugere na verdade a atividade de um colecionador. O filme era, assim, um certo modo de colecionar pessoas, modos de beijar e de ser beijado: a criação de um tempo receptível às suas singularidades. Os pares do filme são formados, não por acaso, por seus amigos, colaboradores e por pessoas que admirava. Uma certa “lógica da coleção” permeia certamente suas práticas artísticas, como mostrou recentemente Jonathan Flatley (2017, p. 56). As suas obras seriais revelam-se coleções heteróclitas, movida por um desejo de acumulação indiscriminada, que parece exprimir a convicção de que tudo e qualquer coisa pode se tornar colecionável: estrelas de cinema, acidentes de carro, animais

Recentemente, na Itália, o debate floresceu sob o modelo de uma ‘nova estética da serialidade’. Eu recomendo meus leitores a tomar ‘serialidade’ nesse caso como uma categoria bem abrangente, ou, se quiserem, como um outro termo para arte repetitiva” (ECO, 1985, p.166).

domésticos, sapatos, sabores de sopa, espécies em extinção, genitais masculinos. O colecionismo consiste em uma estratégia para maximizar a “capacidade de ser afetado” (FLATLEY, 2017, p.57). A coleção é um dispositivo que produz afinidades e salienta singularidades entre seus elementos, nos induzindo a um estado de experiência em que tudo, mesmo o aparentemente mais neutro, pode nos arrebatar, pois, na coleção, “tudo nos concerne”, como diria Walter Benjamin (2002, p.206). A escolha de estruturar a coleção serialmente respondia à intuição compartilhada por vários artistas de sua geração de que a representação das emoções no trabalho de arte era uma forma de bloqueá-las (FLATLEY, 2017, p.138), na medida em que, sob a mediação da figura do artista, elas eram realizadas vicariamente. Uma forma neutra como a organização em série tornava-se, então, bastante atraente. O automatismo da ordem serial era uma maneira “produzir afeto, sem representá-lo” (idem). A série distribui seus termos sempre em posições equivalentes, sem estabelecer pontos privilegiados, rejeitando toda composição hierárquica dos seus elementos. Os objetos das coleções de Warhol nunca são concebidos, portanto, como raros, exemplares ou excepcionais, são sempre ordinários, ordenados indiferentemente, resultado de um gosto de colecionar irrestrito.

A forma serial de Warhol, contudo, não pode ser tomada como uma coleção em todos os sentidos. “O que é decisivo no gesto de colecionar” é a captura do objeto colecionado na “relação mais fechada concebível”: a de “completude” (BENJAMIN, 2002, p.204). A coleção é, portanto, uma série finita, ao menos de acordo com a formulação canônica de Walter Benjamin. A completude de uma coleção pode ser factualmente impossível ou mesmo inconcebível como tal, mas a coleção se orienta na direção de sua própria conclusão. O colecionador concebe o sentido da coleção a partir de sua terminação virtual, repelindo toda incompletude como uma ameaça à sua integridade, “uma vez que basta ele descobrir uma peça faltando e tudo que ele coletou permanece uma mixórdia” (idem). A coleção solicitaria tanto o seu próprio término que o filósofo a iria contrapor a forma que acreditava incompleta por excelência: a alegoria. As suas metáforas privilegiadas favorecem o sentimento de completude: a coleção é, por exemplo, como um “círculo mágico” (idem). A forma serial de Warhol procura romper, na verdade, a circularidade da coleção, desdobrando o círculo em uma linha virtualmente infinita. Ele é um acumulador, antes que um colecionador. O ordenamento serial é interminável, como se ele não desejasse outra coisa que não a sua acumulação sem fim. O modo de relação do acumulador com o mundo é a da fixação

compulsiva, antes que do colecionismo. A nossa impressão é a de que os casais de *Kiss* poderiam beijar-se um depois do outro *ad infinitum*, multiplicando sem cessar o número de elementos da série nas duas direções do tempo. Os términos do filme não consistem nem de um começo, nem de um final: a equivalência da forma serial prescreve que todo início e fim comportem-se como uma interrupção arbitrária, que nada pode completar, antes que uma marcação temporal significativa. O próprio conhecido gosto de Warhol em registrar tudo que acontecia ininterruptamente fornece a imagem de uma acumulação sem término, como atesta o seu arquivo monumental de fitas cassete, que contém seus registros diários feitos durante anos em um gravador, no qual tudo e qualquer pensamento poderia se tornar digno de ser registrado.⁶⁴

A escolha do tema do beijo em *Kiss* revela o modo de relação com a imagem que o filme pretende instigar. O beijo é um motivo normalmente privilegiado dentro da estrutura dramática dos filmes clássicos de Hollywood. A sua função na cena é, comumente, a de finalização, ápice que conclui o desenvolvimento da sequência, ao mesmo tempo que sugere pela elipse o futuro ato sexual, cuja representação direta era vetada pela Código de Produção de Cinema, ainda vigente quando o filme foi realizado. O beijo é, portanto, o modo possível de encenação do sexo no cinema clássico. O filme de Warhol, contudo, é antes exibicionista que voyeurista: os casais demonstram uma consciência cúmplice com o espectador de que o beijo é uma performance para a câmera, que solicita seu olhar deliberadamente. O terceiro beijo de *Kiss* é o que mais remete aos beijos climáticos de Hollywood, em função da disposição dos modelos no quadro e do modo como os gêneros são marcados: uma mulher de cabelos dourados encontra-se entregue sobre os braços de um homem robusto, que se inclina sobre ela e a acoberta, segurando com as mãos sua cabeça, em um gesto gentil, mas impositivo. O plano apresenta o beijo mais icônico do filme que, em sua mistura de artifício e candura, é também o mais paródico. A maior parte dos segmentos seguem também as regras compositivas do cinema clássico, segundo as quais o beijo deve ser filmado em primeiro plano. A regra revela uma certa interpretação comum do que significa beijar: um beijo é um ato local, que concerne apenas às cabeças. As performances, contudo, rompem tanto com os padrões de representação quanto com as regras de decência dadas: o quarto beijo, entre dois homens, John Palmer e Andrew Meyer, é o mais instável e de maior frescor, torna-se uma

⁶⁴ Ver, por exemplo, o comentário de Peter Wollen: “Warhol registrava tudo. Ele terminou se tornando um acumulador compulsivo de cada detalhe de sua vida diária (...). A mania se estendia muito além dos limites de uma estratégia artística. Ela se tornou constitutivo do ser-no-mundo de Warhol, por assim dizer (WOLLEN, 1989, p.21)

questão de movimento, antes que de pose; o beijo de um casal interracial, Naomi Levine e Ruffus Collins, concentra-se nos lábios, antes que na boca, em que ambos brincam, carinhosamente, com suas superfícies. O ato de beijar de *Kiss*, contudo, encontra-se desgarrado do drama; sem ocupar uma função numa estrutura, isolado de outros acontecimentos, ele não é um ponto de culminação. O beijo em *Kiss* não tem no filme nem sequer a forma temporal pontiaguda que esperamos de um acontecimento. A câmera espreita cada beijo como um processo contínuo; sem apresentar início, nem fim, ele sempre é surpreendido em curso. Os limites materiais do plano são sempre um corte arbitrário na sua continuidade inacabada.

O motivo do beijo no cinema da Hollywood clássica ocupa em geral um momento de repouso do drama. O jogo entre movimento e repouso no cinema clássico revela uma certa divisão sexual do trabalho sobre o tempo, como defendeu Laura Mulvey em um ensaio célebre (1989): o agente masculino tem no cinema clássico o papel ativo de “produzir o progresso da narrativa, fazer as coisas acontecerem” (idem, p.20), enquanto a figura feminina, codificada como objeto de desejo, é disposta em cena de modo a “fixar o olhar” (idem, p.19), interrompendo a ação dramática. No beijo, o agente masculino cede os seus direitos sobre o tempo, habitando provisoriamente o domínio paralisante da presença feminina. Indispensável ao cinema de narração clássico, ela atua, contudo, contra o desenvolvimento da linha narrativa (idem, p.16). A figura feminina, com sua irrupção, “congela o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica” (MULVEY, 1989, p.19). Ela “põe sob perigo a unidade da diegese”, interrompendo com seu aparecimento “intrusivo, estático” de fetiche, o desenrolar do tempo dramático (idem). O filme de Warhol se concentra, assim, em desenvolver a capacidade de “paralisar o olhar, fixar o espectador” do beijo (idem, p.26). *Kiss* parece interessado em um certo modo de relação com a imagem que tem no motivo do beijo no cinema clássico um dos seus avatares: a fascinação paralisante diante de um objeto de investimento erótico comodificado e sem profundidade, que pode ser consumido repetitivamente. O gosto pela “fixação compulsiva” seria não por acaso eleito por Branden Joseph como chave de leitura privilegiada do cinema de Warhol (2005). Os filmes de Warhol de fato mimetizam as estratégias de comodificação do desejo de vários segmentos da cultura comercial, como o cinema, os filmes pornográficos e a publicidade. A mimetização de suas formas não implica necessariamente, contudo, a repetição de suas experiências. A duração, na mesma medida que insiste na fixação erótica diante da imagem, dispersa o foco

de atenção. Ali onde se espera o ponto de culminação do drama, encontramos, na verdade, a letargia de ações sem propósito. *Kiss* não produz o repouso erótico da narrativa, mas o prolongamento sem fim de sua paralisia. A duração transforma o investimento libidinal da atenção do cinema clássico, na medida em que o beijo deixa de operar como resolução de uma tensão cumulativa, distendendo-se no tempo como um contínuo nivelado de intensidades. A nossa atenção flutua sobre o contínuo, deixando-se levar por seus tremores de superfície: a profusão de acontecimentos ínfimos, dispersos no vai e vem dos corpos em cena, que, aos poucos, solicita, nosso interesse.

Diferença e repetição

A duração é resultado da intensificação da repetição serial em direção ao contínuo. A lógica da repetição no cinema de Warhol chega ao seu desenvolvimento máximo em *Sleep*, que selecionamos para um comentário mais minucioso. O filme ganhou a fama de ser uma obra composta por um único plano, de ponto de vista fixo, em que nada acontece. O trabalho possui, na verdade, uma estrutura mais complexa: ele consiste na montagem de uma série de planos de duração variável, que mostram todos um homem dormindo, a partir de um ponto de vista, composição e iluminação marcadamente distintos. A sua duração total não ultrapassa, na verdade, muito mais do que cinco horas. Ver o filme do começo ao fim estava longe de ser “impossível”, como às vezes é dito (KOCH, 2002). O ator e personagem do filme era John Giorno, poeta e namorado de Warhol na época. O primeiro plano de *Sleep* mostra o abdome do ator, que é enquadrado de muito perto, sem mostrar o resto do corpo. O ponto de vista é próximo o bastante para que tenhamos dificuldade em reconhecer que parte do corpo se trata, porque seus limites deixam-se confundir com o fundo. Os movimentos de contração e expansão do diafragma revelam em pouco tempo que se trata de um abdome, mas talvez demore ainda um pouco para termos clareza de sua posição no espaço e de que ponto de vista preciso o estamos observando. O plano dura cerca de vinte minutos, sem que nada aconteça exceto o movimento cíclico da respiração. O segmento inicial de *Sleep* é, curiosamente, meditativo: o seu primeiro efeito sobre nós é nos tornar conscientes de nossa respiração, por identificação empática. O filme nos aquietta e aguça a nossa concentração, nos conduzindo pelo ir e vir do ar nos pulmões do personagem.

O primeiro plano de *Sleep* não é, contudo, propriamente um plano. Trata-se de um único e mesmo rolo de película de quatro minutos repetido seis vezes seguidas. O rolo individual também não se configura como um plano a depender de nossa definição. Em certo sentido, o plano se constitui como unidade significativa do cinema apenas na montagem, na medida em que o critério para sua individuação é uma função do corte, que determina onde ele começa e termina.⁶⁵ Os limites do rolo são materiais, antes que discursivos: ele apresenta uma multiplicidade amorfa, que apenas por comodidade podemos nos referir como um plano, porque sua síntese é uma função de uma contingência do material, antes que de uma escolha significativa. A questão clássica da montagem, a pergunta por “quando começa e termina o plano?”, não tem lugar aqui, na medida em que o rolo não tem propriamente términos significantes. A imagem inicial do filme é formada pela passagem quase imperceptível de uma réplica do rolo à outra. A passagem é revelada por uma ligeira variação luminosa no término de cada rolo, que dificilmente será notada pelo espectador nas primeiras vezes. O progresso de cada rolo mostra, na verdade, a escuridão se irradiando gradualmente do centro do abdome para o resto do quadro, silenciosamente, sem maior alarde, em um ritmo vagaroso demais para ser plenamente percebido. A sucessão dos planos reproduz em um pulso muito mais lento o ritmo cíclico da respiração: o movimento de dilatação e compressão do negrume. A nossa capacidade de observação e rememoração em geral não é forte o bastante para notar as primeiras repetições, para que, revistando o já visto na memória, saibamos reconhecer quando ele se repete.

As imagens seguintes do filme revelam que se trata de um filme erótico. Filmado no verão de 1963, o filme mostra o corpo de John Giorno despido, no que parece ser uma noite de calor. Os planos nesse momento são mais curtos, mostram primeiro o corpo inteiro do modelo, em um ângulo que nos confunde ligeiramente sobre suas formas; em seguida, mostram seu rosto, em um sono tranquilo. As imagens seguintes mostram apenas partes isoladas do seu corpo, recortadas da sua totalidade, como um fetiche, em enquadramentos pouco usuais. As partes nem sempre tem conteúdo erótico evidente, nem são tão fáceis de serem reconhecidas. Um espectador que, nessa altura do filme, encontra-se entediado o suficiente, talvez se distraia tentando adivinhar de que partes do corpo se trata. O momento, contudo, revela, em seu esquadrinhamento desordenado do corpo, uma prática de observação minuciosa, que sugere um olhar investido de tensão erótica. O filme reivindica, nesse

⁶⁵ Sobre o plano como “unidade de montagem”, ver, por exemplo, AUMONT et al, 2018, p.39.

momento, o fora de campo, sugerindo que o conteúdo da cena que vemos é, antes que uma pessoa dormindo, uma outra a observando atentamente. Em seu relato sobre o filme, John Giorno fala do interesse de Warhol por seu sono: “quando eu acordei no meio da noite, você estava sentado numa cadeira no quarto, olhando para mim no escuro (...) Me lembro de ter perguntado 'Andy, o que você tá fazendo aqui? E você disse 'Gee, você dorme tão bem'” (GIORNO apud WARHOL, 2007, p.51). O motivo central do filme é o que Leo Steinberg chamou de *sleepwatcher* (DANTO, 2012, p.107), tema clássico da história da arte, que monta, na forma de uma cena de observação noturna, uma certa imagem do desejo masculino. O motivo em geral tem os papéis de gênero muito bem marcados: uma mulher, dormindo sobre a cama, é observada por um homem em vigília. O tema conserva em *Sleep* a sua ambivalência: o ato de observação é um gesto de dedicação amorosa, mas, ao mesmo tempo, de voyeurismo, que se manifesta no filme pela sua lógica de esquadrinhamento: um olhar que recorta e reifica o corpo em uma série de partes eróticas autônomas.

As repetições de rolo permanecem consideravelmente visíveis no trecho descrito acima. No momento seguinte do filme, elas se tornam incontornáveis. O segmento em questão é, certamente, o mais longo do filme, consistindo em 21 repetições do mesmo e único rolo de cem pés, com cerca de quatro minutos cada um. A duração total do segmento é, portanto, de um pouco mais de uma hora e meia. O rolo individual mostra o torso nu de Giorno, que se encontra deitado sobre suas costas na cama. Na ponta do seu tronco, encontra-se a cabeça, com as expressões do rosto visíveis sob a luz baixa. As repetições tornam-se evidentes por causa de um gesto particular. Em certo momento, o personagem move-se na cama abruptamente, virando a cabeça para o lado. A restrição de estímulos a que estávamos submetidos durante quase duas horas permite que um movimento inconsciente sem maior significado ganhe uma expressividade notável. O sono tranquilo do personagem é momentaneamente perturbado por razões desconhecidas que sugerem uma vida onírica interior ligeiramente tumultuada: a respiração se acelera, o corpo se mexe subitamente, a boca se abre, como se procurasse ar: tudo se passa como se, por um momento, o sono tivesse ameaçado se romper. O gesto pouco faz tremer a placidez contínua da cena, mas se irrompe com clareza suficiente para se individuar como um acontecimento. O gesto prepara o acontecimento seguinte, muito mais discreto, que tem lugar pouco tempo depois. Em certo momento, o ritmo da respiração de Giorno se descompassa, o corpo parece tremer por um instante, sem que nenhum gesto claramente perceptível dê forma à breve agonia que parece

agora ter tomado conta. O espectador talvez infira que há, entre os dois acontecimentos, uma ligação capaz de criar uma pequena e frágil narrativa na superfície indiferenciada do filme: o desassossego que tinha se apossado do seu corpo fazendo mover-se para o lado parece ter continuado em curso. A passagem de uma réplica de rolo para outra torna-se, então, evidente. Em primeiro lugar, a cabeça do modelo volta repentinamente para a posição inicial, deitada para o outro lado. A luz, que mal havíamos percebido se alterando, torna-se novamente mais clara. Em pouco tempo, vemos novamente seu corpo mover-se, seguindo estranhamente o mesmo movimento. O espectador distraído com o que acontece ao seu redor na sala de cinema pode nem sequer reconhecer a repetição do gesto e tomar todo o segmento apenas como o curso contínuo do sono. O prosseguimento das repetições, contudo, torna evidente o jogo do filme.

“A maioria das pessoas amam assistir basicamente à mesma coisa, contanto que os detalhes sejam diferentes”, dizia Warhol (2007). “Mas eu sou justamente o oposto; se eu vou me sentar e assistir a mesma coisa que vi na noite anterior, eu não quero que ela seja essencialmente o mesmo – eu quero que seja *exatamente* o mesmo” (idem). O que está sendo posto em jogo em uma situação em que somos expostos à mesma imagem, de novo e de novo? A principal referência para o procedimento de repetição no filme é provável que tenha sido a performance de 840 repetições de Cage – *Vexations* –, que devia ocupar a cabeça de Warhol no momento da realização de seu primeiro longa-metragem. O concerto de Cage apresentou uma concepção bastante precisa de repetição, que merece ser comentada mais extensamente. A performance consiste na repetição de um conjunto de operações determinadas, antes que de um mesmo conjunto de acontecimentos sonoros definidos. “Normalmente, não se assumiria que havia a necessidade de ter tal experiência, uma vez que você escuta algo dito dez vezes, porque você escutaria mais alguma? Mas o que é curioso foi que nada foi o mesmo duas vezes” (CAGE apud STEIN e PLIMPTON, 2006). A identidade suposta dos sons da peça consiste apenas na pura possibilidade de reconhecimento formal, em que subsumimos um som particular a um conceito musical abstrato, que se encontra codificado notacionalmente na partitura de Satie. Os sons passam a representar, assim, formas como as de nota, intervalo, acorde, frase, ritmo, melodia e harmonia. A pesquisa artística de Cage desde os anos 1950, contudo, partia da ideia de que era possível construir uma experiência do som que não fosse mediada conceitualmente. A crítica da atividade compositiva que preside a adesão a operações de acaso e indeterminação se traduzia em um

esforço de romper com a mente do compositor enquanto instância de doação e interpretação do sentido do fenômeno sonoro. O abandono da mente como princípio regulador facilitaria uma forma de escuta na qual o som não seria reconhecido como a instanciamento particular de um conceito universal, que lhe serviria como a forma de sua identidade, mas como uma multiplicidade irreduzível à cognição conceitual. “A mente, embora despojada de seus direitos ao controle, ainda está presente. O que ela faz, não tendo nada para fazer? O que acontece com uma peça musical quando ela é feita sem propósito” (CAGE, 1973, p.22). “Uma mente que não tem nada para fazer está livre para entrar no ato de escuta, ouvindo cada som justo como ele é, não como um fenômeno aproximando mais ou menos uma preconcepção” (idem, p.23).

A defesa de uma experiência pura do som de Cage remete a um conjunto bastante diverso de ideias. Uma de suas fontes mais importantes consiste na crítica do Budismo Mahyana da ideia de natureza inerente (*svabhava*) dos objetos da experiência.⁶⁶ A crítica é conhecida por Cage a partir, sobretudo, do budismo Zen, que estudou com o acadêmico japonês D.T. Suzuki nos anos 1950. O compositor se apropriava em seus próprios termos da intuição budista de que a cognição é um processo automático de superposição (*samaropa*) no qual são atribuídas formas à experiência, que não teria em si mesma nem caráter substancial, nem intrínseco. O reconhecimento da inexistência de substancialidade (*svabhava*) consiste na afirmação do vazio (*sunyata*). A crença na substancialidade sustenta o apego (*klésa*) aos objetos da experiência, que se torna fonte de sofrimento. As transformações da prática compositiva de Cage respondem ao desejo de uma transformação cognitiva radical, pela qual nos desapegaríamos das formas e acenderíamos aos “sons eles mesmos”, esvaziados de todo conteúdo expressivo e conceitual. O discurso do compositor contrasta o apego às formas, que “não deixa os sons serem apenas eles mesmos”, com o “apego ao vazio” (1973, p.70), que libertaria o som do seu semblante antropomórfico. A função da arte”, afirma, “é nos preservar de todas as reduções discursivas que estamos a cada instante tentados a aplicar ao fluxo de acontecimentos” (CAGE, 2000, p.81). A performance de *Vexations* pretende advogar em nome das diferenças que são mascaradas pela postulação do conceito: as miríades de flutuações acústicas que são irreduzíveis aos conceitos musicais que pretende subsumi-las, encerrá-las em uma identidade estável. O projeto era fundado, portanto, no reconhecimento da diferença decisiva da música enquanto sistema conceitual e do som enquanto processo

⁶⁶ Para o entendimento do pensamento clássico budista, consulte WESTERHOFF, 2018; para o Budismo Zen, SUZUKI, 1969.

material, da partitura enquanto instrução simbólica e da performance enquanto atualização diferenciante, situada em um tempo e espaço acusticamente concreto. A grande invenção da performance de Cage de *Vexations* foi a de ter concebido, portanto, a repetição como um procedimento de indeterminação.

A concepção da repetição de Cage define em grande medida o uso do procedimento por Warhol. A técnica serigráfica nas suas pinturas seriais, por exemplo, não pretendia imprimir uma cópia perfeita da imagem original, mas produzir uma série de efeitos indeterminados. O interesse residia justamente nas falhas geradas pela aplicação do processo, que resultavam em imagens “ligeiramente diferentes a cada vez” (WARHOL, 2007, p.28). O procedimento era “simples – rápido e contingente” (idem). A comparação entre os procedimentos de repetição de Warhol e de Rauschenberg pode se revelar esclarecedora. O díptico de Rauschenberg *Factum I e II* (fig. 30), de 1957, apresenta, um do lado do outro, dois trabalhos de colagem aparentemente iguais. Em meio a imagens impressas por procedimentos de reprodução técnica, como fragmentos de jornais, restos de um calendário e fotografias recortadas, vemos um conjunto disperso de borrões de tinta, que sugerem aplicação manual. Uma mancha, em particular, chama à atenção. No centro, um dispêndio vermelho de tinta seca escorre, como se coagido pela ação da gravidade. A duplicação do mesmo borrão em ambas as telas produz, contudo, um profundo estranhamento, na medida em que transforma o que pareciam as marcas de um acontecimento contingente em um signo aparentemente reproduzível. A nódoa é remanescente da técnica do *dripping* de Jackson Pollock e ironiza a mística do gesto espontâneo, único e irrepetível, que o pintor encarna. Ela ocupa uma posição equivalente às imagens de reprodução técnica ao seu redor. A repetição era, assim, uma forma de equiparar a marca pictórica a um signo reproduzível. O díptico se situa, antes que na tradição da colagem, na constelação problemática de Duchamp, (JOSEPH, 2007, p.107). O ready-made é um comentário sobre a própria condição manufaturada da pintura, como atesta um conhecido comentário irônico de Duchamp: “um tubo de tinta que o artista utiliza não é preparado por ele próprio; ele é feito pelo manufaturador que fabrica as tintas. Desta maneira, o pintor está fazendo na verdade um ready-made” (DUCHAMP apud DUVE, 1996, p.163). O díptico de Rauschenberg performa a consciência do trabalho pictórico como uma disposição de materiais manufaturados sobre uma superfície, tratando pedaços de jornal, fotografias recortadas e espasmos de tinta como produtos industriais equivalentes. O procedimento de repetição de Warhol pretender ir justamente na direção oposta. A repetição não trata o

acontecimento como reprodução, mas trata a reprodução como acontecimento. O gesto de Warhol não é o de enunciar a condição manufaturada da pintura na sociedade industrial, mas o de constituir uma sensibilidade caracterizada pela atenção à singularidade a partir de formas, processos e materiais industriais.

Fig. 30



1957, Robert Rauschenberg, *Factum I e Factum II*,
Óleo, tinta, lápis, giz de cera, papel, tecido, jornal, reproduções impressas e papel
pintado sobre tela, 155.9 x 90.2 cm cada um. MoMA, Nova York, EUA.

A duração ocupa uma função semelhante em *Vexations* e *Sleep*, como notou-se muito cedo na história de sua recepção crítica: como na peça Satie, “nós descobrimos [no filme] que quanto mais é eliminado maior concentração é possível (...). A menor variação se torna um acontecimento, alguma coisa que podemos focar nossa atenção”, escreve Henry Geldzahler na época do lançamento (2000, p.300). A produção de cópias do mesmo rolo em seu primeiro longa-metragem, contudo, disfarça o próprio processo de reprodução. A estratégia repetitiva do filme parece tornar-se, aparentemente, um tanto distinta da abordagem de Cage nesse ponto. O músico nutria conhecida antipatia pelo processo de reprodutibilidade técnica, sustentando que as “máquinas deveriam ser usadas como meios de criação de som, antes que de reprodução” (JOSEPH, 2005, p.301). As formas de gravação de música “estavam do lado da repetição mecânica que anulava as diferenciações performativas do tipo encontrada em

Vexations de Satie” (idem). A capacidade de diferenciar as duas imagens se localiza, contudo, na performance da projeção, antes que no procedimento de reprodução. O contexto concreto da performance permite que as imagens se diferenciem não apenas a partir das contingências materiais da película, que se tornam amplamente visíveis, mas, sobretudo, pela temporalização da repetição. O horizonte temporal de cada repetição se transforma gradualmente durante a experiência do filme, na medida em que o passado do espectador se modifica pela contração das repetições precedentes, transformando suas expectativas e, com elas, a própria experiência da imagem.

A sequência de 21 repetições que descrevi anteriormente pode ser tida, assim, como reveladora. O momento em que percebemos que se trata sempre da repetição da mesma imagem permite que a ênfase do nosso processo perceptivo seja deslocada consideravelmente. A nossa postura inicial é a de abertura à multiplicidade das ocorrências, uma atenção minuciosa às mínimas variações que se desprendem do fundo indiferenciado da cena. “Com o passar do tempo, passam a dominar o reconhecimento e a antecipação, tornando progressivamente mais difícil examinar os detalhes: espera-se a recorrência de mudanças conhecidas em vez de novos acontecimentos” (JOSEPH, 2005, p.31). A atenção dedicada a colher a multiplicidade se transforma aos poucos na expectativa ansiosa em perceber o mesmo. A mudança do processo cognitivo transforma a própria natureza da cena. O desenvolvimento da nossa capacidade de antecipar o exato momento em que veremos o corpo do ator virar-se para o lado produz uma sensação crescente de estranhamento, que dificilmente somos capazes de imaginar, sem tê-la de fato experienciado. O que vemos não é mais o sobressalto de um corpo vivo, que exprime, em seu movimento repentino, a sua vida interior, mas a repetição de um gesto progressivamente esvaziado de subjetividade. A repetição periódica do mesmo gesto provoca a impressão de um movimento automático, que segue um curso mecânico sem nenhuma espontaneidade. A nossa capacidade de antecipação confunde-se lentamente com a impressão perturbadora de que somos nós que causamos o movimento, que somos nós que movemos, com o nosso pensamento, o autômato que se encontra na nossa frente. O jogo de repetição de *Sleep* acrescenta, assim, uma camada de complexidade em relação a *Vexations*: Warhol suspende qualquer preferência em relação à oposição entre identidade e diferença. O mesmo era, na verdade, tão interessante quanto o diferente.⁶⁷

⁶⁷ O “mesmo” é uma categoria, na verdade, profundamente ambivalente no discurso de Warhol. O artista parece ter entendido que a maior promessa de uma sociedade de produção em massa é a promessa do

Fig. 31



1964, Andy Warhol, *Sleep*

A sensação de estarmos diante de um corpo sem vida cresce durante os últimos segmentos do filme. As últimas imagens às vezes sugerem um cadáver, antes que um indivíduo dormindo.⁶⁸ A série de imagens em primeiro plano do rosto de Giorgio durante o filme tornam a mudança de tom do trabalho evidente. O primeiro plano do rosto logo no início mostra um semblante tranquilo, com contornos definidos, embora parcialmente iluminado. O segundo plano mostra um rosto de um jovem atraente, que se move languidamente, mas destaca-se com clareza do fundo da cena. O terceiro mostra a cabeça do personagem imóvel, deitada sobre a cama, remanescente de um boneco de cera; a luz da cena diminui consideravelmente, deixando que seu rosto se apague de maneira crescente na escuridão. A série de planos de rosto finais mostram o semblante do personagem submerso em um negrume indiferenciado, que permite que apenas a ponta da testa, o nariz e às vezes o maxilar sobressaiam visíveis - partes do corpo que revelam a estrutura do crânio do ator, antes que a face humana. Os olhos totalmente escurecidos, como duas cavidades sem fim, sugerem,

“mesmo”, que ele concebia como uma promessa de igualitarismo. “O que é grande sobre este país é que a América iniciou a tradição onde os consumidores ricos compram essencialmente as mesmas coisas que os mais pobres. Você pode estar vendo TV e vê a Coca-Cola e você sabe que o presidente bebe coca, Liz Taylor bebe coca, e logo pensa que você pode beber coca também. Uma coca é uma coca. Todas as cocas são a mesma e todas as cocas são boas. Liz Taylor sabe disso, o presidente sabe disso, o sem-teto sabe disso e você também sabe” WARHOL, 2008, p.118).

⁶⁸ A grande análise da iconografia mórbida do final de *Sleep* é, novamente, JOSEPH, 2005.

ainda, uma certa feição da morte. O plano final do filme mostra a cabeça do ator caindo para trás, em uma pose ao mesmo tempo lânguida e mórbida. A pose é remanescente do desenho de Warhol da morte de James Dean (JOSEPH, 2005, p.36-37), sugerindo uma representação do corpo ao mesmo tempo beatificante, erótica e cadavérica (fig. 31).

O CINEMA DE PROCESSOS GRADUAIS DE MICHAEL SNOW

O conceito de forma-duração pretende definir filmes em que o formato do todo é indistinguível dos limites da projeção. As possibilidades da forma não se esgotam na série de proposições pontuais, lineares e seriais que comentamos nos capítulos anteriores. A maior parte dos filmes monomórficos dos anos 1960 e 1970 consistem, na verdade, de um processo progressivo, que rompe com a relativa simetria temporal dos trabalhos comentados, desigualando as suas porções iniciais e finais. Os seus processos constitutivos, no entanto, são bastante simplificados, frequentemente análogos a progressões “aritméticas” e “geométricas” (MACIUNAS, 2015, p.41), possuindo, portanto, um sentido claro de direção. Os exemplos mais característicos são *Serene Velocity*, de Ernie Gehr, e *Wavelength*, de Michael Snow. A nossa capacidade de inferir mais cedo ou mais tarde os princípios gerativos do filme é o que assegura a sua redundância, permitindo significativamente a previsão de seu desdobramento. O sentido de direção do processo promove a “sensação de forma-duração coerente em geral” (SHARITS, 2015, p.163), a despeito das quebras de simetria. A coesão se sustenta igualmente em filmes mais complexos, cujo princípio de progressão encontra-se em um sistema previamente conhecido: o caso emblemático é o uso do alfabeto em *Zorn's Lemma*, de Hollis Frampton. O mesmo acontece com obras multidirecionais que dispensam uma vetorização clara, mas que ainda assim se transformam dentro de um campo de possibilidades facilmente dedutível, em geral realizadas nas décadas seguintes, como *La Région Centrale*, de Snow e *Side/Walk/Shuttle*, de Gehr.

A obra de Michael Snow teve um papel importante no desenvolvimento do cinema de processos. Este capítulo pretende discutir o seu filme mais influente, *Wavelength*. A premiação do filme em sua estreia no Knokke Experimental Film Festival é apenas o signo mais visível da aclamação pública contínua e consistente que o filme tem recebido desde então; “provavelmente, nenhum outro filme de vanguarda atraiu mais atenção crítica que o de Michael Snow” (WEES, 1981, p.78). O capítulo pretende mostrar o desenvolvimento das preocupações que precederam à realização do filme, situando o cineasta em um contexto mais amplo em que músicos e artistas tomavam a noção de processo como uma questão norteadora de seus trabalhos. A processualidade de *Wavelength* demonstra não apenas a atração de Snow por “formatos integrais” (SITNEY, 2000, p.344), mas revela um desejo significativo de situar

o espectador no desenrolar de um processo, cuja cursividade me parece decisiva para o entendimento do seu trabalho. O capítulo pretende ainda abordar duas características do filme que oferecem a coerência da forma-duração, que tínhamos nos aproximado nos capítulos anteriores, mas apenas agora temos a chance de discutir mais aprofundadamente: a continuidade e o gradualismo. O que caracteriza filmes como *Wavelength* e *Serene Velocity* é a sua processualidade contínua e gradual, que se desdobra uniformemente, sem nunca romper seu curso.

Estrutura e processo

No verão de 1969, Michael Snow participou com dois de seus filmes da exposição *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, no Whitney Museum of American Art, Nova Iorque. Os curadores Marcia Tucker e James Monte reuniram trabalhos recentes de artistas como Carl Andre, Robert Morris, Richard Serra, Rafael Ferrer, Bruce Nauman, Eva Hesse, que se caracterizavam por privilegiar “os atos de conceber e situar as obras” em relação à “qualidade de objeto dos trabalhos” (MONTE, 1969, p.4). O observador que entrasse na exposição encontraria obras, frequentemente temporárias e realizadas no próprio espaço do museu, nas quais se conspirava uma consciência particularmente acentuada do seu processo, materiais e condições de produção; trabalhos que são melhor descritos pelas ações que o constituíram e pela maneira como são posicionados no espaço expositivo do que pelas suas formas resultantes. Os procedimentos postos em cena pelos artistas convidados eram utilizados, afirma um dos curadores, menos para “criar um objeto do que criar um conjunto de condições que experienciamos como arte” (LEIDER apud MONTE, 1969, p.10). A exposição contava também com a presença de dois músicos, Steve Reich e Philip Glass. O catálogo da exposição consolidava no discurso crítico da época a importância da ideia de processo para os artistas do final dos anos 1960, que viria a persistir, como se sabe, como uma das noções constitutivas da arte contemporânea. A exposição se tornaria famosa na herança crítica por ter sido uma apresentação inaugural do que viria a ser conhecido como arte processual, termo que os curadores não se utilizam, mas que seria amplamente empregado pelos artistas.

A presença de Snow na exposição não deveria ser motivo para nenhum estranhamento. A escolha do artista canadense com residência em Nova Iorque deveria ser

bastante natural para os curadores. Os seus dois filmes selecionados, *Wavelength* (1967) e *Back and Forth* (1969), eram frequentemente descritos pela crítica pelos seus processos constitutivos, antes que pelas suas formas resultantes: o zoom em *Wavelength* e a panorâmica em *Back and Forth*. A recepção da obra de Snow teve lugar em um momento em que se tornava evidente um grupo de preocupações em comum a um conjunto de artistas de campos distintos, que parecia ignorar a oposição ainda operante entre “artes do tempo” e “artes do espaço”. O grupo tinha na Park Place Gallery um ponto privilegiado de encontro. Primeira galeria de arte estabelecida em *downtown*, Manhattan, em 1963, a Park Place Gallery promovia exposições de artistas como Andre e Morris, e concertos de compositores como Reich e Glass, tornando-se um ponto de convergência para artistas de algum modo oriundos do minimalismo, que estavam interessados em experimentar com processos. Os filmes de Snow partilhavam de uma sensibilidade em comum com os trabalhos dos outros artistas da exposição porque eles todos constituíam juntos uma rede coerente de interlocutores e colaboradores, que dialogavam sistematicamente e se reconheciam no trabalho dos seus companheiros. A importância do diálogo foi enfatizada por vários dos artistas da exposição. A coerência do grupo, por exemplo, foi reafirmada em inúmeras ocasiões: “a troca de ideias”, dizia Serra, “alimentava novas maneiras de lidar com materiais, tempo, contexto e processo” (SERRA, 2005). O grupo, portanto, “partilhava o mesmo espírito”, como afirmou Reich certa vez, construindo juntos um corpo de preocupações compartilhado (REICH, 2008). As primeiras exposições de *Wavelength* na Europa foram, inclusive, produzidas pelo escultor, que partiu para o continente em 1969 para mostrar seus próprios trabalhos, carregando o filme debaixo dos braços: se o público europeu era capaz de compreender sua escultura, “logo eles poderiam compreender também o que acontecia no cinema” (SERRA, 2000, p.23). Para Serra, era justamente *Wavelength* “a coisa mais interessante que estava acontecendo” (idem).

A herança crítica da obra de Michael Snow, contudo, não parece ter dado suficiente relevância para a noção de processo dentro do entendimento da sua obra cinematográfica. A tradição crítica não ignora, é claro, a importância de sua relação com os outros artistas da exposição, tampouco a centralidade da noção de processo, mas, ainda assim, o conceito parece ter intervindo apenas incidentalmente na discussão de seus filmes,⁶⁹ O que se constata, na verdade, é que a recepção dominante de sua obra nos estudos de cinema seguiu um

⁶⁹ O livro de Elizabeth Legge (2009) sobre *Wavelength*, por exemplo, que revisita a maioria dos debates que o filme suscitou, nem sequer toca na questão. Intérpretes importantes de sua obra como Annette Michelson (2015), Adams Sitney (2002a, 2002b) e Manny Farber (2009) também passam ao largo do tema em suas leituras mais conhecidas.

caminho diverso, marcado, sobretudo, por uma outra categoria que em tudo se opõe à de processo: a noção de estrutura. Michael Snow é reconhecido justamente como o grande expoente do cinema estrutural. O conceito de cinema estrutural foi introduzido no debate crítico por Adams Sitney no mesmo ano da exposição *Anti-Illusion*, em um texto em que comenta detalhadamente os seus filmes e estabeleceu certas diretrizes da recepção do seu trabalho. O termo tornou-se, naturalmente, bastante controverso na herança crítica e não há quem o revise sem reconhecê-lo.⁷⁰ A sua persistência no discurso crítico, contudo, é notável, definindo em grande medida os termos da compreensão dominante. A noção de estrutura sugere um arranjo intencional de partes em um todo, organizado sob princípios composicionais. Os artistas reunidos em *Anti-Illusion* estavam se esforçando para se desvincular justamente de tal compreensão formalista e compositiva do fazer da arte. O conceito de estrutura é também um conceito estático, que descreve uma entidade sincronicamente, sem referência ao seu desenrolar no tempo, enquanto processo é um conceito dinâmico, descreve o próprio curso da mudança. A ideia de “cinema estrutural” determinou significativamente a recepção de seus filmes, resultando em uma compreensão dominada pelo paradigma formalista.

As noções de estrutura e de processo constituíam dois termos antagônicos no horizonte teórico que os participantes da *Anti-Illusion: Procedures/Materials* estavam situados. A oposição entre a “qualidade de objeto” e a qualidade de processo dos trabalhos apresentada no catálogo da exposição era remanescente do ensaio de 1958 de John Cage *Composition as Process*, originalmente uma palestra proferida em Darmstadt, na Alemanha. A palestra pretendia reconstruir a transformação por qual passou sua concepção de criação musical, a partir justamente da oposição entre processo e estrutura, que representavam para ele dois métodos de criação musical radicalmente distintos. O ensaio pretendia introduzir pela primeira vez dentro de sua reflexão teórica a noção de processo, rompendo, assim, com a centralidade que o conceito de estrutura tinha ocupado em seu pensamento composicional anterior. A noção de estrutura exprimia a procura por princípios de organização, capazes de estabelecer a coerência entre as partes e o todo, constituindo a *unidade* de uma determinada peça musical. Como defendeu dez anos antes de *Composition as Process*, “para que possa ser diferenciada daquilo que ela não é, a música precisa ter uma estrutura; isto é, ela deve ter partes que são claramente separadas, mas que interagem de tal modo a fazer um todo”

⁷⁰ Para uma crítica do termo, ver, por exemplo, JENKINS, 1981. Para uma reconstrução da história do debate, ver DUARTE, 2015.

(CAGE, 1968, p. 78-79). As estruturas musicais da primeira parte de sua obra eram construídas por relações entre a duração do todo e a duração das frases e seções.

No ensaio de 1958, o compositor reconhecia que, a partir de *Music for Piano* (1952-1962), “a estrutura não é mais parte dos meios de composição” (CAGE, 1973, p.22). A estrutura desaparece na obra de Cage quando as decisões sobre a duração dos sons, das partes e das seções são mantidas indeterminadas. A duração deixa de cumprir sua função estrutural, fazendo desaparecer “a presença da mente como um fator de regulação” (idem). A composição de estruturas de Cage conservava a música enquanto um objeto temporal, dotando de limites ideais, relações coerentes entre parte e todo. Quando as durações são definidas sem o recurso a um princípio de organização transcendente, os limites simplesmente desaparecem. “Os primeiros trabalhos têm inícios, meios e fins. Os últimos não têm. Eles começam em qualquer lugar, duram qualquer intervalo de tempo” (CAGE, 1973, p.31). As peças “não são deste modo objetos preconcebidos, e aproximar delas como objetos é perder o fio da meada. Elas são ocasiões para a experiência” (idem). O discurso dos curadores de *Anti-Illusion* recupera, portanto, uma oposição decisiva da estética cageana. A distinção entre “criar um objeto” e “criar um conjunto de condições que experienciamos como arte” (LEIDER apud MONTE, 1969, p.10) remete, assim, ao ensaio de 1958. O mesmo pode ser dito do privilégio dado aos “os atos de conceber e situar as obras”, que manifestava um deslocamento do foco da atividade de composição para a de performance que era análogo ao proposto no ensaio de Cage. As obras da exposição frequentemente reconheciam a situação concreta e indeterminada em que eram produzidas no espaço expositivo como uma condição constitutiva do trabalho, como é o caso de *Casting*, de Serra, realizado a partir de esguichos de chumbo fundido no canto do chão do museu, fazendo com que o ângulo que ele faz com a parede sirva de molde para o metal.

O campo da arte recuperou a noção de processo de Cage a partir dos anos 1960, mas não sem antes reformulá-la em função de seus próprios problemas.⁷¹ A proposta do compositor se bifurca na segunda metade dos anos 1960 em, pelo menos, duas tendências diferentes, que compartilham, ambas, a recusa de uma concepção estrutural e formalista da arte: a arte conceitual e a arte processual. A obra de Michael Snow frequentemente é situada em ambas as tendências, mas se tratam de duas maneiras bastante distintas de resolver o legado do compositor: a arte conceitual retém o relevo dado à predeterminação e a execução

⁷¹ Para uma história do conceito de processo na história da arte, ver o excelente livro GRANT, 2017.

automática, enquanto a arte processual conserva a sua ênfase na materialidade e na contingência da situação concreta da performance. Em 1967, em *Paragraphs on Conceptual Art*, Sol Lewitt apresenta a proposta de uma arte concebida como a atualização de um conceito predeterminado. O conceito consiste em uma instrução, possuindo, portanto, a estrutura prescritiva e operatória de uma partitura. A arte conceitual seria, assim, aquela na qual “todo o planejamento e decisões são tomadas de antemão”, em que o conceito “se torna a máquina que fabrica a arte” (LEWITT, 1967). A concepção de Lewitt herda a ênfase da música de Cage no caráter sistemático e predeterminado dos processos e o esvaziamento da subjetividade do artista como instância de doação do sentido da forma. Os seus termos são remissivos da formulação de Maciunas do legado do compositor, para quem “a contribuição fundamental de um artista verdadeiramente concreto consiste em criar – mais que a forma ou a estrutura – um conceito ou um método pelo qual a forma será realizável independente dele” (MACIUNAS, 2006, p.80). A metáfora de Maciunas é, curiosamente, a mesma: o conceito é a “máquina automática” que realiza o trabalho de arte (idem). A rejeição explícita de Lewitt do legado de Cage⁷² tem lugar sob o fundo de um horizonte compartilhado.

O texto paradigmático da arte processual é, por sua vez, o ensaio de Robert Morris *Anti Form*, publicado na *Artforum* em 1968. A noção de processo é reivindicada diante do desafio de superar o que acreditava ser a maior limitação do minimalismo: o dualismo entre matéria e formato. A escolha de formatos simples pelos artistas minimalistas, ordenados sob um princípio repetitivo ou progressivo decidido de antemão, não possuía uma “relação inerente com a fisicalidade das unidades dadas” (MORRIS, 1969), sendo, portanto, uma escolha arbitrária, que não respondia aos materiais escolhidos, resultado de um processo de ideação que parecia não levar em conta suas propriedades físicas. A resolução completa do dualismo era dificilmente alcançável, mas o uso consciente da fluidez das tintas e da ação da gravidade, por pintores como Pollock e Louis, se aproximavam do que poderia ser uma identificação completa entre forma e material. Inspirado por tais experimentos, Morris pretendia conceber uma prática artística onde forma e matéria, processo de fabricação e produto fabricado, podiam coincidir sem resto. Antigo colaborador de Cage,⁷³ Morris recupera as ideias do compositor, inscrevendo-as em um novo contexto. O artista partilha a recusa da compreensão do fazer da arte como ação teleológica, na qual a forma atua como “um fim

⁷² “O pensamento de John Cage é derivado de Duchamp e do Dadá. Eu não estava interessado nisso. (...) O conceitualismo do Fluxus, que é anterior ao meu, foi influenciado por Duchamp. Meu pensamento foi uma reação ao deles” (LEWITT, 2003).

⁷³ Sobre a colaboração entre Cage e Morris, ver JOSEPH, 1997.

prescrito” ideal (idem), conservando do pensamento do músico a ideia fundamental de que os processos não tem origem, nem fim: o artista separa o conceito de processo “do seu sentido usual de meios e procedimentos e dá a ele um significado muito mais vasto como um termo referente às forças universais da mudança” (GRANT, 2017, p.195). A arte por processos possibilitaria a ruptura com a tradição da arte europeia, que é concebida no texto como fundada em uma distinção “hilemórfica”⁷⁴ entre meios materiais passivos e formas mentais ativas. O trabalho do artista, portanto, seria menos o de imprimir uma forma numa matéria dada, do que explorar as “tendências e propriedades inerentes” dos materiais (MORRIS, 1968), apoiando-se no processo natural de transformação do mundo. Os seus trabalhos com feltro do final dos anos 1960 (fig. 32) exploram as disposições do material de deformar-se e sustentar-se sob ação da gravidade, tornando-se um exemplo privilegiado da arte processual. A categoria de processo contribuiu para desfazer a oposição entre artes do tempo e artes do espaço, na medida em que reivindicou tanto o tempo fenomenológico do corpo do observador, quanto o tempo físico dos materiais, rompendo tanto com a condição de objeto da obra de arte quanto com a sua correlativa “presentidade” (FRIED, 1998).

Os dois músicos participantes da exposição *Anti-Illusion*, Philip Glass e Steve Reich, desenvolveram uma abordagem processual na qual o processo, ele próprio, torna-se audível. “o que distingue processos musicais”, acreditam ambos, “é que eles determinam todos os detalhes de nota a nota (som a som) e a forma geral simultaneamente” (REICH, 2002, p.34). As peças de Cage não permitem que se descubra na escuta as suas regras gerativas. O ouvinte não escuta o processo enquanto ele acontece, apenas o seu resultado final. O conceito de processo de Cage se mantém restrito ao método de composição, enquanto artistas como Reich e Glass estão interessados na audibilidade do procedimento. O que procuram é um “processo composicional e uma música que fossem uma e mesma coisa” (idem, p.35). No método aditivo de Glass, por exemplo, um mesmo grupo de tons é repetido sequencialmente, subtraindo uma nota e recebendo uma nova, a cada vez que ele é interado, como em *Two Pages* (1969) e *Music in Fifths* (1969); no método de faseamento de Reich, como em *It's gonna rain* (1965) e *Come out* (1966), ouvimos duas fontes sonoras que, de início em uníssono, passam gradualmente a sair de fase, produzindo uma série de efeitos psicoacústicos imprevisíveis, que transmutam significativamente a impressão geral do som no ouvinte. O caráter contínuo do processo produz uma sensação de forma-duração particularmente

⁷⁴ Para uma discussão sobre o paradigma hilemórfico, ver SIMONDON, 2020.

palpável. Na exposição *Anti-Illusion*, as apresentações de Reich e Glass, ao lado dos filmes de Snow e de performances de Nauman, eram chamadas de *extended time pieces*, em função da importância da escala temporal para a fruição dos trabalhos.

Fig. 32



1969, Robert Morris, *Sem título*
Feltro, 284,0 x 363,2 x 111, 8cm, National Gallery of Australia, Canberra, Australia

A maneira como Michael Snow desenvolve sua abordagem da noção de processo é semelhante tanto aos artistas quanto aos músicos. O seu entendimento do que seria “arte processual” estava imediatamente vinculado com a possibilidade de o “espectador reviver o processo de feitura do trabalho”, o que admitia ser uma de suas preocupações (SNOW, 1994, p.283). Formado na Escola de Arte e Design da Universidade de Ontario, o artista enveredou inicialmente pela pintura, da qual deriva uma parte considerável de seu pensamento. Nos anos 1950, realizou uma série de *action paintings*, os seus primeiros trabalhos relevantes. A sua trajetória como pintor é remanescente da de outros artistas processuais, que tiveram como ponto de partida as questões postas historicamente pela pintura gestual. Em trabalhos como *Blues in Palace* (1960) e *Secret Shout* (1960) (fig. 33), procurou “enquadrar e domesticar o gesto” (SNOW, 2015, p.65), em telas que tornavam evidente as marcas manuais do processo, assim como os efeitos da gravidade sobre o pigmento. Em suas telas, destaca-se uma postura

de esquadramento e constrição da superfície pictórica, que exprime uma tendência à reflexão sobre o quadro e seus limites que teria longevidade em sua obra, ao mesmo tempo que revelam a materialidade do pigmento, que goteja para fora dos limites traçados. A trajetória de Snow foi marcada desde início por uma postura exploratória, que não se restringia a nenhum meio específico, tampouco se fechava a uma tendência artística determinada, assumindo uma posição transversal em relação às diferentes orientações da arte na Nova York dos anos 1950 e 1960, onde estabeleceu residência.

Fig. 33



1960, Michael Snow, *Secret Shout*
Óleo sobre tela, 1,32 x 1,9 m. Art Gallery of Ontario, Toronto, Canadá

A ênfase nos “atos de conceber e situar as obras” em detrimento da “qualidade de objeto” dos trabalhos torna-se central a partir de um grupo propostas tridimensionais que realizou ainda no final dos anos 1950, proposições que eram “tanto pintura quanto escultura” (SNOW, 2015, p.65). Uma delas, *Shunt* (1959) (fig.34), consiste em um objeto de formato linear de madeira, que é instalado em um espaço intersticial entre verticalidade e horizontalidade: posicionado tanto contra a parede, como uma tela, quanto no chão, como

uma escultura, o trabalho dobra-se justamente na quina entre a parede e o piso, prolongando-se na direção das duas superfícies. *Quits* consiste, por sua vez, em cinco superfícies de igual área articuladas em uma estrutura vertical vazada. Os planos são ordenadas serialmente na forma de uma progressão de movimento, como se fossem fotogramas mostrando o giro do plano sobre seu próprio eixo, em queda para o piso ou em ascensão para parede. A superfície da extremidade superior encontra-se encostada contra a parede, como uma tela, enquanto a da extremidade inferior encontra-se apoiada verticalmente, como uma escultura. Uma característica notável dos dois trabalhos, *Quits* e *Shunt*, é a maneira como solicitam do observador uma consciência acentuada do espaço que os circunscreve, ao mesmo tempo definindo e desfazendo a natureza da pintura e da escultura pelo modo como são tradicionalmente situados no espaço expositivo. O modo como os trabalhos reivindicam o ambiente em que se encontra o observador remete, naturalmente, ao minimalismo, como o próprio artista depois reconhece, comparando seus trabalhos aos de Morris, que foram realizados independentemente nos anos seguintes (idem).

Uma parte significativa dos trabalhos realizados nos anos 1960 compartilham a “teatralidade” (FRIED, 1998) dos objetos minimalistas. A abordagem de Snow, contudo, revela-se distinta em um ponto importante, que diz respeito ao trato que oferecem à representação. Os artistas minimalistas recusavam a metáfora e procuravam eliminar o conteúdo representacional das suas obras, enquanto Snow manteve um grande interesse nas possibilidades ilusionistas da arte (CORNWELL, 1980. p.124). O seu interesse pela ilusão se exprime tanto pelo seu trabalho paródico com imagens serializadas e estandardizadas na série da *Walking Woman*, como pela sua atração por dispositivos óticos. A sua estima pelos problemas das condições da visão define grande parte de seu trabalho escultórico imediatamente anterior e posterior a *Wavelength*. Os seus trabalhos *First to Last* (1967), *Scope* (1967) e *Blind* (1968), por exemplo, são, todos, aparatos óticos com valor escultórico e objetual, “dispositivos de enquadramento de derivação duchampiana” que exploram efeitos óticos como a periscopia (MONK, 1994, p.318). No momento em que realizou *Wavelength*, o artista não estava preocupado em investigar, como defendem comentários críticos importantes sobre o cinema estrutural, “a natureza do meio do cinema ela mesma” (KRAUSS, 1999, p.24), tampouco em “estabilizar uma concepção singular do cinema como uma arte moderna propriamente dita” (UROSKE, 2014, p. 235), mas estava envolvido com uma pesquisa sobre os modos de situar as obras no espaço, assim como as maneiras de construir condições

específicas de percepção pela restrição do corpo do espectador. A sua abordagem da sala de cinema é uma continuação da crítica da condição autônoma do objeto de arte, que tais trabalhos pressupõem. A gênese de *Wavelength* dependeu de uma compreensão da sala de cinema enquanto dispositivo ótico particular, cujas regras de restrição espacial e temporal define condições extraordinárias de percepção. Como defendeu recentemente Duarte, “o cinema, ao determinar uma extensão temporal fixa para apreensão do espectador e ao restringir o seu movimento e olhar para o quadro, surgia assim como veículo ideal” para a exploração de uma forma de visão situada: “a câmera e o quadro cinematográfico concebido para atualização e articulação do ‘enquadramento’ duchampiano” (DUARTE, 2017, p.57).

Fig. 34



1959, Michael Snow, Shunt
Madeira, tinta a óleo, 274,3 x 17,7 x 33 cm, National
Gallery of Canada, Ottawa, Canadá

A sua incursão no cinema não partiu de um conhecimento prévio da cultura cinematográfica, tampouco de um interesse particular no meio, mas veio de uma introdução prática. No começo dos anos 1950, recebeu um convite para trabalhar em um estúdio de

animação, onde foi introduzido ao cinema “como um processo particular” (SNOW, 2015 p.59). Em 1964, quase dez anos depois de realizar o seu primeiro experimento cinematográfico, *A to Z*, em 1956, produz aquele que é, de fato, seu primeiro filme artisticamente ambicioso, *New York Eye and Ear Control*. Uma parte considerável dos seus filmes realizados em seguida deram continuidade à postura exploratória do cinema enquanto processo, antes que como tradição, que esteve em jogo no início de sua trajetória. O cinema que produziu no final dos anos 1960 e início dos 1970 é menos definido por uma coerência estilística, que por uma consistência procedural, movido por uma atitude experimental, antes que por “aspirações formais” (SITNEY, 2005, p.12). A sua postura em filmes como *Wavelength*, *Standard Time*, *Back and Forth* e *La Région Centrale* define-se pela redução de cada filme a um único procedimento dominante, que é levado a cabo de maneira atenta e paciente, deixando o filme emergir de sua aplicação sistemática. Os processos, depois de iniciados, seguem o seu respectivo curso, fazendo aparecer uma série de efeitos determinados e indeterminados. Utilizando uma metáfora remanescente de Cage, Snow diz que seus filmes são como “uma espécie de recipiente que faz com que coisas fortuitas apareçam” (SNOW, 1994, p.75).⁷⁵ A descrição estrutural de seus filmes põe um peso desproporcional nas suas preocupações compositivas, que nunca descartou, mas que são alheias às transformações significativas que trouxe à tradição do cinema experimental. A redução das principais decisões formais de um filme a um único plano conceitual se exprime na forma de um processo cuja condução se apoia menos em escolhas locais, parte a parte, do que na decisão global a respeito do todo, descentrando a importância da montagem que, para a maioria dos cineastas da Film-Maker's Coop, era conduzida compositivamente, com precisão fotogramática.

O caráter predeterminado da decisão do todo era o que o distinguia de outros cineastas da cooperativa. Os seus filmes eram, afirma, “conceituais, uma vez que são planejados” (SNOW, 1994, p.75), ao contrário de artistas como Jonas Mekas, que “filma um monte de coisas e depois edita”: “não é conceitual, é toda uma outra coisa” (idem). A preocupação com o formato integral era partilhada por outros cineastas ditos estruturais, mas a abordagem de Snow conserva uma preocupação com processos concretos que é distintiva de seu trabalho, que revela preocupações processuais, antes que conceituais, em sentido restrito. A obra de

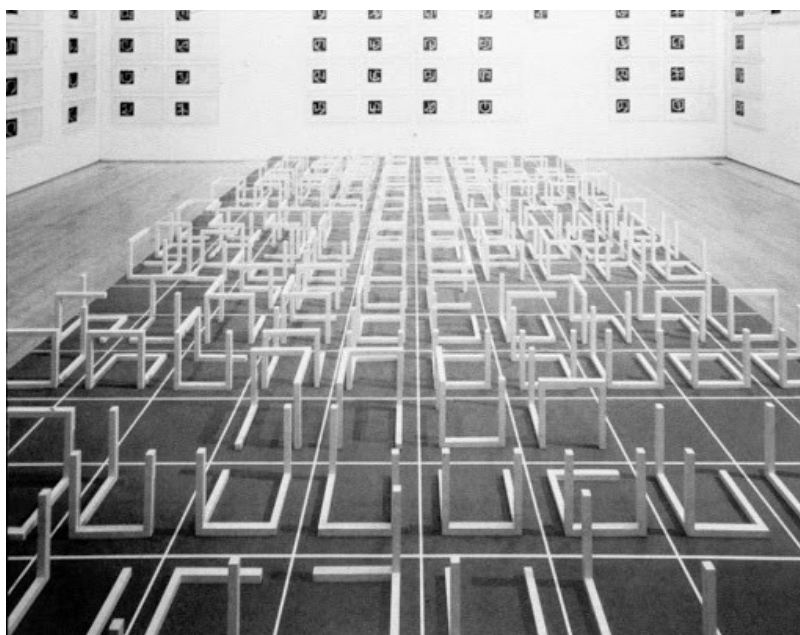
⁷⁵ Os filmes de Michael Snow são processuais e, ao mesmo tempo, cuidadosamente controlados. A indeterminação tem uma função limitada em sua compreensão da processualidade, mas, ainda assim, tem um papel importante. Cito, por exemplo, o caráter indeterminado das panorâmicas multidirecionais de *La Région Centrale*: “Na locação, eu filmei o total de quatro horas, tendo nunca realmente visto o efeito do movimento de câmera até o laboratório em Montreal retornar para mim o filme revelado (SNOW, 2015, p.311).

Frampton, por exemplo, encontra-se muito mais próxima da de Sol Lewitt, na medida em que estava interessado por sistemas, códigos e estruturas tomados em si mesmos, antes que em função do material filmico. A retórica da “fiscalidade dos materiais”, adotada por artistas processuais, era vista com grande desconfiança por Lewitt, que reconhecia nela um “perigo” de retorno a uma estética expressionista (LEWITT, 1967), na medida em que parecia se aproximar, perigosamente, do tratamento dramático que Pollock dava à materialidade das tintas; Lewitt sequer estava interessado em trabalhar com materiais novos, como os seus colegas de geração, preferindo meios tradicionais como a madeira. O que o interessava era a “tensão entre concepção e percepção” (FLATLEY, 2017, p.125), se dirigindo mais ao resultado perceptivo imprevisto da aplicação do conceito, que na visibilidade do processo de fabricação. Os filmes de Frampton são concebidos frequentemente sem levar em conta a natureza do meio com que trabalhava, introduzindo um sistema simbólico exterior, como o alfabeto, como um formato imposto de fora. A finitude de alguns de seus sistemas era uma outra característica que compartilhava com certas proposições de Lewitt, que procuravam promover a exploração exaustiva de uma premissa: *Variations of Incomplete Open Cubes* (1974) (fig. 35), por exemplo, pretendia justamente esgotar as virtualidades de um jogo combinatório necessariamente finito, fabricando todas as suas permutações possíveis, em vez de dar curso a um processo em si mesmo infundável.

A retórica de Snow é, portanto, processualista, antes que conceitual. Os procedimentos com que se ocupa são concebidos em função da materialidade com qual trabalha: os seus processos exploram a luz como “material” (SNOW, 1994, p.282), tomando-a como fenômeno físico, como sugere o título do seu filme: *Wavelength*. O discurso do artista sugere que ele aborda a luz como uma matéria amorfa: o procedimento pretende modular a incidência luminosa de modo a revelar suas propriedades, antes que submetê-la a uma forma – o formato do filme é antes um resultado do processo que a ideação de uma forma final. Os filmes de Snow são sempre, em um certo nível, “objetos pré-concebidos”, na medida em que possuem uma duração fechada, respeitando os protocolos temporais do cinema de sala; eles comportam-se, contudo, como um fragmento de um processo em si mesmo inacabável, pois os limites do todo coincidem com os limites da projeção. A potencialidade de iteração infinita distingue seus procedimentos do gosto da arte conceitual pela exaustividade. A duração aberta de suas videoinstalações, realizada na forma do “tempo real”, como em *De La* (1971), e do “loop”, como em *Two Sides to Every Story* (1974), encontra-se em potência em seus filmes,

que a realiza imaginariamente, deixando o espectador continuar seu prolongamento indefinido. Os filmes de Snow não instanciam o jogo de inferências do cinema de Frampton, em que parte do prazer do espectador encontra-se na procura por descobrir os princípios gerativos da obra. Os sistemas de filmes como *Wavelength* e *Back and Forth* são facilmente dedutíveis, tornando os meios de fabricação em grande medida visíveis, deslocando o interesse da atividade inferencial para a atenção ao próprio curso do processo.

Fig. 35



1974, Sol LeWitt, *Variations of Incomplete Open Cubes*
Madeira com tinta branca, 122 peças, 20.3 cm, Londres, Saatchi Gallery

A processualidade dos filmes de Snow torna-se mais evidente quando eles são confrontados com suas peças musicais. Desde os anos 1950, Snow também atuou como músico. Inicialmente interessado por improvisação, sua obra musical se dirigiu posteriormente a uma abordagem processual, remanescente dos primeiros trabalhos de Philip Glass e Steve Reich. No início dos anos 1970, gravou seu primeiro disco, *Musics for piano, whistling, microphone and tape recorder*. A primeira faixa do disco, *Falling Stars*, apresenta certas características dos seus filmes, pois consiste em um processo gradual progressivo, que rejeita a repartição de início, meio e fim, em nome de uma duração potencialmente sem termos. A peça se utiliza de uma pequena composição sua, que é tocada no piano e depois regrava em diferentes velocidades de um gravador de fita a outro. Na primeira vez,

ouvimos a versão mais acelerada da peça, ruidosa e estridente. A música progride de uma versão a outra, cada uma mais lenta que a anterior, deixando que aos poucos o som do piano torne-se reconhecível; a música, contudo, nunca para. Ela segue o processo adiante, transformando o som lentamente em um rumor sombrio e vagaroso. “Trata-se igualmente de um trabalho inacabado, que pode teoricamente se estender mais além do término da gravação, uma vez que sua estrutura e operação contradiz a própria ideia de um ponto fixo. (GERVAIS, 2002, p.14). As outras peças de *Musics for piano, whistling, microphone and tape recorder* manifestam uma lógica procedural similar.

A cursividade é a característica mais distintiva dos processos do seu cinema. As preocupações de artistas como Morris e Serra de tornar o processo de fabricação visível no objeto final tem uma importância restrita, no entanto: os processos de feitura de *Wavelength* e *Back and Forth* são tão conspícuos quanto falseados no filme. A continuidade de seus processos constitutivos – o zoom e a panorâmica – revela-se como um efeito da edição, que não pretende disfarçar o seu artifício. A duração da filmagem e a duração da projeção não são, portanto, equivalentes. A defasagem entre os dois tempos é, inclusive, exposta no filme como tal. A escolha pelo falseamento é vista como um fato problemático por autores importantes como Malcolm Le Grice, que enxergava como “confusa e prejudicial” “a compatibilidade” do filme com um tempo “mais convencional, ilusório” (GRICE, 1972). A opção de Snow, contudo, complexifica seus filmes e demonstra que sua adesão a preocupações processuais conviveu com naturalidade com seu gosto pelo artifício, pelo falso e pelo ilusionismo. Snow parece pender para o maneirismo, antes que para o naturalismo dos seus colegas. A processualidade dos filmes se situa, na verdade, na recepção, antes que no momento de realização, pois a equivalência entre a duração do processo percebido e a duração concreta da projeção assegura a visibilidade total do decurso do processo. A experiência do espectador é a de se encontrar durante o seguimento de um processo, que realiza a si mesmo continuamente, sem nunca acelerar ou retardar seu ritmo inviolável. Os seus filmes resolvem a seu modo, assim, uma das grandes preocupações da arte processual: mostram o processo antes de toda forma e todo fim, seguindo seu curso, em seu inacabamento constitutivo.

Processos graduais

A primeira exibição pública de *Wavelength* aconteceu no festival de cinema de Knokke-le-Zoute, em dezembro de 1967. Em uma declaração sobre o filme dada na ocasião, Michael Snow afirmou a centralidade do trabalho na sua obra como um todo: “eu queria fazer um somatório do meu sistema nervoso, minhas intuições religiosas e minhas ideias estéticas. Eu estava pensando em projetar um monumento de tempo em que a beleza e a tristeza da equivalência fossem celebradas” (SNOW, 2015, p.123). O filme pretendia ainda ser uma “declaração definitiva” do tempo e espaço do cinema em estado puro (idem): um “equilíbrio entre ‘ilusão’ e ‘fato’” (idem). A grandeza das ambições se contrasta, contudo, com a simplicidade da descrição do filme: o trabalho consiste em um único “zoom contínuo, que leva 45 minutos para ir do seu campo mais aberto para o mais fechado” (idem). O discurso do cineasta parece sugerir que todas as suas preocupações artísticas poderiam convergir para um único e mesmo ponto: o zoom. O zoom é um procedimento que modifica a distância focal do sistema ótico da câmera. A variação progressiva aumenta a capacidade de convergência dos raios luminosos do sistema. Ele revela a maneira como a luz impressa na película varia pela mudança de um único parâmetro do aparato. O zoom de *Wavelength* é um processo virtualmente contínuo, que progride lenta e gradualmente, em um ritmo uniforme. O que o filme pretende nos mostrar é, portanto, o zoom em processo: as transformações que se revelam durante o seu desdobrar contínuo.

A câmera encontra-se fixa durante o filme todo no interior do que parece ser a sala de estar de um apartamento amplo. O que vemos no fundo da imagem são quatro janelas altas, que mostram a rua do outro lado, primeiramente de dia, depois à noite. A descrição mais comum do trabalho é a de que o filme consiste de um longo “movimento adiante” do zoom pelo ambiente (MICHELSON, 2015, p.183). A descrição, contudo, é imprecisa, porque o progresso do zoom não é, propriamente, um movimento adiante: o zoom não oferece uma experiência visual equivalente ao deslocamento do corpo da câmera pelo espaço físico (WEES, 1981). A singularidade irredutível do zoom se torna perceptível, por exemplo, quando atentamos para o fato de que a velocidade de aproximação do ponto de vista da câmera é, estranhamente, muito maior que a velocidade de contração das bordas da imagem (SNOW, 1994, p.74). O zoom consiste, na verdade, em uma transformação global do espaço

visual, cujas características não possuem um fenômeno correspondente na visão humana.^{76 77} O zoom é um processo de mudança de um único fator do sistema ótico da câmera, mas que resulta na variação de ao menos quatro parâmetros diferentes da imagem projetada. Os três primeiros parâmetros são bastante evidentes: o campo de visão da câmera, a proximidade do ponto de vista, as dimensões reais das figuras projetadas na tela. O quarto parâmetro notamos provavelmente apenas durante o progresso do filme: as distâncias relativas entre os objetos no espaço representado. O zoom conduz, assim, respectivamente, quatro transformações distintas, mas integradas, da totalidade da imagem: a abertura contínua do campo de visão, a aproximação progressiva do ponto de vista, a ampliação da escala das figuras e o aplanamento, gradual e contínuo, da imagem como um todo, que contrai, progressivamente, a sua profundidade ilusória. As quatro transformações são aspectos interdependentes de um único e mesmo procedimento, a manifestação de um único processo “unifilar” (ELDER, 2006, p.129): o próprio zoom.

A herança crítica de *Wavelength* na maioria das vezes reconheceu o zoom como a estrutura formal do filme (SITNEY, 2002). A estrutura do filme é construída, na verdade, por elementos cênicos, cromáticos e, sobretudo, sonoros, que oferecem uma modulação mínima a um filme que de outro modo consistiria apenas na fluência constante e inalterável do zoom. O som é o principal fator estrutural do filme, porque ele é quem divide o trabalho em partes diferenciadas. O epílogo é definido pelo uso contínuo do som direto sincronizado, que depois será parcialmente abandonado. A primeira cena mostra uma mulher entrando no apartamento, acompanhada de dois homens, que carregam para ela uma estante. A mulher retira-se depois do lugar, que se mantém vazio por alguns poucos minutos. Ela retorna acompanhada com quem parece ser uma amiga em seguida. A amiga fecha a janela, enquanto ela liga o rádio. No momento exato em que a janela se fecha, ouvimos o aparelho tocar *Strawberry Fields*, dos Beatles. As duas personagens abandonam a sala momentos depois. A imagem do apartamento vazio se sustenta por alguns poucos minutos, permeada por cintilações de campos de cor. O avançar contínuo do zoom deixa-se contaminar por uma miríade de variações cromáticas e luminosas intermitentes, que pulsam sob seus próprios ritmos, mas sem romper a

⁷⁶ A singularidade irredutível da experiência do zoom estava entre as principais preocupações de Snow: “o que me interessa a respeito do zoom é que ele é uma coisa que a câmera faz que nós não podemos fazer com nossos olhos” (SNOW, 1994, p.74).

⁷⁷ A interpretação muito comum de *Wavelength* como uma metáfora da consciência parece não dar suficiente atenção ao caráter profundamente não-antropomórfico do filme. Annette Michelson, em um artigo que definiria em grande medida a recepção crítica de *Wavelength* (2015), exalta a capacidade do cinema de oferecer “analogias das faculdades constitutivas e reflexivas da consciência” (2015, p.74), concebendo o filme como uma metáfora da temporalidade da consciência fenomenológica.

continuidade do seu curso. As variações foram realizadas a partir da intervenção do cineasta com filtros de cor. O epílogo termina com a intervenção de fotogramas monocromáticos, que precedem a aparição de uma imagem espectral do local: o seu negativo fotográfico, que cintila um vermelho alarmante. O fim do epílogo é marcado, ainda, pelo som: trata-se do momento de entrada de um *drone* contínuo, que permanece até o fim do filme. O som manifesta um processo gradual, análogo ao zoom: um inquietante zumbido metálico, que toca progressivamente de 50 hertz a 12000 hertz.

O retorno do som direto terá a função de marcar os acontecimentos que tem lugar no apartamento. As cintilações de campos de cor também permitem a modulação das tonalidades emocionais do trabalho como um todo. Os “acontecimentos humanos” do filme (SNOW, 2015, p.129) são fragmentos de um *thriller* tão intrigante quanto barato: em uma cena, vemos entrar no apartamento um homem desconhecido, que é assassinado misteriosamente no local; momentos depois, uma das personagens retorna e encontra o corpo, ligando em seguida para a polícia; no fim, ouvimos uma sirene tocar no fora de campo, sugerindo que os policiais podem estar a caminho. As ocorrências permitem a inferência de uma narrativa dotada de uma organização causal mínima. As interpretações dos atores um tanto fora do tom e o conteúdo paródico das cenas sugerem que os acontecimentos são apenas efeitos de superfície, que o verdadeiro enigma encontra-se, na verdade, em outro lugar: o zoom. O zoom é, contudo, justamente o que no filme não tem estrutura. Trata-se de um único processo contínuo, que recusa toda divisão em partes diferenciadas. A sua característica mais distintiva é a “isomorfia da parte e do todo” (MICHELSON, 2015, p.187). Ele é um processo autocontido, que não possui partes distintas de si mesmo: as suas partes são sempre, elas mesmas, um zoom. O zoom, portanto, é um processo que não se desenvolve, na medida em que não progride por etapas heterogêneas, cujas regras seriam distintas; ele apenas cresce, se prolongando indefinidamente.

Uma das características mais marcantes do processo é a sua vetorização: ele é um vetor temporal, que se dirige desde sempre em uma direção determinada, sem nunca receder ou desviar. O seu caráter vetorizado foi, frequentemente, interpretado pela crítica sob a forma da finalidade. O avanço do ponto de vista sugeriria um movimento em direção a “um destino final” (idem, p.182), criando no espectador “um limiar de tensão, de expectativa” (idem); “somos manipuladas em direção a uma finalidade, em direção da resolução” (GIDAL, p.48, 1978). O espectador se encontraria, então, capturado em um jogo de suspense mínimo,

reduzido à interrogação de uma única finalidade pontual. *Wavelength* apresentaria, assim, “uma metáfora imponente para a forma narrativa” (MICHELSON, 2015, p.185). A vetorização, no entanto, implica menos em um destino último, que um curso necessário, do qual nunca poderemos divergir. O processo segue o curso decididamente, sem se antecipar, nem se adiantar, em um ritmo inalterável, tomando completamente as rédeas do futuro. A consciência do percurso é mais acentuada que a expectativa diante do destino último: “o espectador tem algo como a clara impressão de onde exatamente ela está em referência ao início e fim do filme: uma experiência profundamente perturbadora” (LAMBERTON apud SNOW, 2015, p.129). O filme não deveria ser celebrado, portanto, por “reintroduzir a expectativa no núcleo da forma cinematográfica” (MICHELSON, 2015, p.185), mas por ter dado a ela toda uma outra função. Ele, sem dúvida, institui um jogo de suspense, em que a suposição do espectador a respeito da possível existência de um ponto final tem um papel importante, mas a nossa espera pelo seu desvelamento é suficientemente prolongada para que nossa atenção se desloque do fim para o processo. A revelação final sequer pode ter propriamente a forma de uma surpresa, na medida em que se encontra inscrita desde o início no curso natural do procedimento.

O modo de temporalização do filme não condiz com a “presentidade contínua” da narrativa dramática (CAVELL, 1976, p.322). O drama nos demanda uma atenção ininterrupta ao presente, ao “que está acontecendo em cada aqui e agora”, como se tudo de significativo estivesse acontecendo neste momento” (idem), como se cada instante pudesse decidir qual, entre seus inúmeros futuros possíveis, terá lugar. Cada acontecimento no drama tem o poder de virar “a folha do tempo”, deixando o “passado partir e o futuro tomar a sua vez” (idem). A presentidade contínua do drama consiste no estado de sincronia do espectador com um tempo presente aberto, que não pode ser determinado pelo passado, nem determinar inteiramente o futuro: um presente, cujo destino, portanto, é decidido sempre no aqui e agora, na iminência de cada momento. O drama modula a expectativa em função da contingência radical do futuro narrativo. A atividade do espectador é definida pela criação de hipóteses, que descortinam para cada cena o horizonte probabilístico dos seus acontecimentos possíveis, horizonte móvel, que continuamente é redesenhado pela irrupção de novos eventos.⁷⁸ O espectador dedica-se a monitorar justamente a insurgência de um acontecimento imprevisto, que poderia romper a continuidade da cena. O avanço do zoom, no entanto, se põe sob o signo da necessidade. O

⁷⁸ Para um estudo de atividade do espectador de postulação de hipóteses narrativas, ver BORDWELL, 1985, p.29-40.

tempo se move a partir de um princípio gerativo indiferente tanto aos personagens quanto à curiosidade do espectador, que nada nem ninguém pode alterar. A nossa expectativa distensionase diante de um futuro que o espectador rapidamente aprendeu a dominar as regras, deslocando a atenção do imprevisto, para o próprio desvelamento da continuidade, gradual e ininterrupto.

A previsibilidade do curso do zoom torna seu movimento imediatamente imaginável. O tempo em *Wavelength* não é apenas modulado, mas ele é formatado. Em 1966, Snow estava à procura de um modo de construir “um espaçotempo perceptível para espectador”, que o conduziria a intuir “uma ‘escultura’ mental de uma forma derivada da memória” (SNOW, 2015, p.123). O zoom se apresentou como uma escolha atraente justamente pela possibilidade de sugerir uma forma virtual, facilmente imaginável, que poderia se conservar na consciência durante toda a experiência do filme. “Prolongar o zoom por um período de tempo mais longo que o comum pareceu um meio interessante para construir um formato temporalmente perceptível” (SNOW, 2015, 123). A expressão com que se referia a essa escultura virtual era, justamente, *formato de memória (memory-shape)*. O cineasta pareceria querer transferir para o transcorrer do tempo as qualidades de inteireza, singularidade e uniformidade que eram cultivadas pelos artistas minimalistas. O formato de *Wavelength* se deixaria capturar inteiro em um único ato mental, como se, a despeito do devir do filme na tela, ele se mantivesse constante, uno e indivisível, conservado em nossa mente pelas atividades de rememoração e expectativa. O caráter de escultura virtual pode ser tomado, inclusive, de um modo literal. O filme parece sugerir uma forma quadrimensional piramidal de base retangular, em que os quatro lados da tela representariam os quatro lados da base. A ponta da pirâmide seria o centro da imagem, que o *zoom* conserva, inalterável, do começo ao fim, como se assistir ao filme consistisse em passar gradualmente da base da pirâmide (campo mais aberto) em direção à ponta (campo mais fechado). O tempo no filme de Snow é, assim, desconcertantemente “estático” (SITNEY, 2002, p.27). A despeito de *Wavelength* apresentar um processo de transformação virtualmente contínuo da imagem, a impressão deixada pelo filme é a de uma estase temporal. Encontramo-nos diante do filme como um observador que circula ao redor de uma escultura, sabendo que ela permanece a mesma, a despeito do momento que você a contempla. A experiência do tempo de *Wavelength* se diferencia daquela das formas conhecidas do drama, nas quais o passado apresenta-se como transcorrido, a passagem do

tempo como irreversível e o futuro como contingente. A experiência do filme é a de uma duração contínua.

Qual o sentido de seguir o curso de um processo gradualmente quando sabemos a sua direção? O gradualismo é uma característica partilhada pelos filmes de Michael Snow e as peças musicais de Steve Reich. Os modos de atuar dos dois artistas se desenvolveram de maneira correlacionada e movida por admiração mútua,⁷⁹ de modo que é oportuno recorrer à formulação de “processo gradual” do compositor, que caracteriza seus trabalhos a partir de 1965, em que o acúmulo contínuo de mudanças graduais conduz a uma transformação qualitativa do material sonoro. “Por ‘gradual’ eu quero dizer extremamente gradual”; um processo acontecendo tão lentamente e gradualmente que escutá-lo se assemelha a assistir ao ponteiro do minuto do relógio – você percebe ele se movendo apenas depois de ter estado com ele por um momento” (REICH, 2002, p.36). A ideia de instaurar processos que se desdobram continua e gradualmente exprime o esforço em tornar perceptível o seu próprio movimento de autocriação, que se desvela progressivamente em seus mínimos detalhes. O gradualismo implica uma forma de temporalização particular do material cinemático e musical. Os processos graduais persistem e duram no tempo: nos situamos durante seu curso, ouvindo o processo enquanto eles estão *acontecendo*. A gradualidade acentua no ouvinte a consciência de que o processo não deixa nunca de se fazer presente, que ele não se interrompe, nem se apressa. “Ouvir e tocar música de processos graduais se assemelha a (...) virar uma ampulheta e assistir a areia lentamente correr em direção ao fundo” (REICH, 2002, p.35). A música de Reich possui, em geral um sentido claro – na verdade, deliberadamente óbvio – de direção, que encontramos em filmes como *Wavelength* e *Back and Forth*.

A forma da duração de *Wavelength* é também a de um processo gradual. A faculdade fundamental do espectador torna-se, antes que a expectativa, a atenção ao que se faz presente: nos termos do músico, uma “atenção contínua” à atualização do processo (*sustained attention*) (REICH, 2002, p.35). “Mesmo quando todas as cartas estão na mesa e todo mundo escuta o que está gradualmente acontecendo num processo musical, existe ainda mistérios o bastante para satisfazer a todos” (idem). A previsibilidade do processo não impossibilita o surgimento de acontecimentos imprevisíveis. A sua redundância, na verdade, é o que permite que uma série de variações visuais e sonoras bastante sutis subam à superfície da percepção, realçadas pelo fundo redundante do processo. Os mistérios são, para o compositor, a manifestação de

⁷⁹ Ver a apreciação crítica de Reich de *Wavelength* em REICH, 2002, p.36 – 37.

uma ordem “impessoal” (idem): os escritos de Reich se mantêm no interior do horizonte do naturalismo exposto em *Composition as Process*, quando demonstra o desejo de escutar o som “movendo-se para longe do que foi intencionado, ocorrendo por suas próprias razões acústicas” (idem). As imagens do ensaio, não por acaso, reforçam a percepção da música enquanto fenômeno natural, comparando-a a processos sem sujeito, como o movimento das ondas do mar: “ouvir música de processo gradual assemelha-se (...) a pôr o pé na areia na orla do mar e assistir, sentir e ouvir as ondas enterrá-los gradualmente” (idem, p.34). A máxima de Cage de que o compositor deve “imitar a natureza em seu modo de operação” (CAGE, 1973, p.9) encontra-se viva na poética Reich, pois as transformações graduais sugerem a seu modo uma certa imagem do curso do mundo: uma natureza concebida sob o signo do contínuo, como a imaginada por tantos, como Leibniz e Darwin; uma natureza cujas transformações não resultam nunca sem altos entre estados discretos, descontínuos, mas são modificações cumulativas, que gradativamente redesenha o rosto do mundo, sem nunca romper seu escoamento ininterrupto.

A grande contribuição de Snow para o cinema experimental foi justamente mostrar como seria possível sustentar o movimento do filme a partir de um princípio impessoal, retirando momentaneamente a ação do artista de cena, para que o processo, pela acumulação gradual de transformações diminutas, transmute a imagem radicalmente. A história tanto do cinema quanto da música ocidental sempre esteve enamorada do acontecimento, entendido agora em sentido estrito: o surgimento de uma segmentação reconhecível da experiência, cuja explicação não poderia dispensar uma dose significativa de contingência. O acontecimento é, ao mesmo tempo, o que sustenta a atenção e o que estrutura a narrativa. A sua irrupção crispa o transcorrer do tempo, estabelecendo uma separação entre figura e fundo, pelo qual ele se sobrepõe, saliente, em relação a orla de tempo que o cerca. O acontecimento é uma irrupção, porque ele não pode ser inteiramente explicado pela situação do qual emergiu; ele pode virar “a folha do tempo” (CAVELL, 1976, p.322) do drama – cinematográfico, mas também musical – justamente porque ele reserva para si uma certa autonomia, “como se detivesse nele uma iniciativa” própria e fosse “uma fissura na continuidade da mudança”, capaz de “expulsar para a sombra, tornando-os secundários e dependentes, todos os momentos adjacentes” (JULLIEN, 2009, p.82). O cinema de processos graduais concebe o tempo a partir da transformação difusa em vez do acontecimento focado, da transição contínua em vez de

sublevação dialética, da maturação paulatina de uma mudança gradativa em vez de um grande momento decisivo.

A beleza da equivalência

A noção de equivalência teve uma presença notável no discurso de Snow sobre o filme no festival Knokke-le-Zoute. O que seria a celebração da “beleza da equivalência” (SNOW, 2015, p.123)? A procura em atribuir o mesmo “grau de ênfase a todos os elementos” do filme estava entre as principais preocupações artísticas de Snow (SNOW, 1994, p.90). Em trabalhos como *Wavelength*, *Back and Forth* e *La Région Central*, ele procurava “construir uma espécie de equivalência de todo o campo [visual] – de modo que tudo tenha absolutamente igual importância” (idem). O zoom, portanto, pode-se revelar como uma maneira particularmente interessante de responder a um problema cuja origem remete, antes de tudo, à história da pintura. A apresentação de um todo internamente indiferenciado era uma preocupação de artistas próximos de Snow, como Donald Judd, Robert Morris, Frank Stella, Carl Andre e Sol Lewitt, que, como ele, também procuravam responder às questões da pintura modernista tardia.⁸⁰ A obra de Jackson Pollock representava para todos eles um modelo de uma pintura que havia se desfeito das preocupações estruturais e compositivas, em nome de uma forma de abordar a tela enquanto uma arena para a ação gestual contingente. A ação do pintor sobre a superfície tornava “todo elemento e toda área da pintura equivalente em acentuação e ênfase” (GREENBERG, 1989, p.156). As pinturas de Pollock se apresentavam como um todo aberto internamente uniforme, um contínuo de intensidade que, sem saber como demarcar origens e fins, parecia se expandir em todas as direções, como se não pudesse se conter pelas bordas do quadro. O zoom de *Wavelength* permite apresentar um campo inteiriço, cuja globalidade e integralidade é remanescente da pintura modernista. A escolha pelo zoom responde ao problema da distribuição equivalente de intensidade por toda a superfície da imagem. O procedimento responde de maneira particularmente contundente, na medida em que se trata de um processo que não ocorre localmente, mas globalmente, transformando ao mesmo tempo toda a superfície visual, sem poder estabelecer nenhum ponto privilegiado. O ritmo uniforme do processo apaga as marcas das divisões formais, apresentando o transcorrer no tempo como

⁸⁰ Ver o primeiro capítulo desse trabalho.

uma duração incessante, em que todos os acontecimentos parecem vibrar na mesma intensidade.

A gênese da procura pela “equivalência de todo o campo” provavelmente remete à formação de Snow como pintor. Em seus estudos de graduação na Ontario College of Art, o artista teve seu primeiro contato com os problemas teóricos da pintura, quando teve a oportunidade de ler os escritos de Piet Mondrian.⁸¹ Nos escritos do pintor, o conceito de equivalência servia para caracterizar um tipo particular de relações, que o pintor privilegiava na sua obra: as relações entre termos de igual importância, termos que possuem “o mesmo valor” na composição do quadro (MONDRIAN, 2001, p.432). O princípio de composição de Mondrian era, assumidamente, “dualista” (idem, p.431), na medida em que operava pelo contraponto de termos opostos: o seu exemplo privilegiado era, como se sabe, a oposição entre a vertical e a horizontal. A distinção, contudo, não se imprimia na tela de modo a estabelecer uma hierarquia formal, uma partilha desequilibrada de diferenças de intensidade, mas procurava se distribuir equalizadamente na superfície do quadro, construindo uma espécie de harmonia dinâmica. As “relações de equivalência” (idem) manifestavam para o pintor holandês mais que um princípio de composição: elas exprimiam a sua concepção de mundo, de fundo neoplatônico. A contemplação da equivalência dos opostos é possível, dizia, porque a ideia da “unidade é potencial na nossa consciência”, uma vez que esta é “uma instância particular da consciência universal, que é uma” (idem). As preocupações de Snow parecem distantes do misticismo monista de Mondrian, mas parece conservar, contudo, uma inclinação para pensar a composição a partir da equivalência de oposições polares.

As quatro transformações da imagem conduzidas pelo zoom são variações de grau, que implicam mudanças de qualidade. O zoom é um processo que coloca em relação pelo menos quatro oposições correlacionadas: a oposição entre o campo mais aberto e o mais fechado; entre a maior distância e a maior proximidade; entre o maior tamanho e o menor tamanho; entre a maior profundidade e a maior planaridade da imagem. O zoom é uma forma de mediação entre grandezas opostas, uma forma de efetuar a passagem entre duas extremidades, uma maneira abrir uma zona de comunicação entre magnitudes díspares. O processo do filme representa uma espécie de balanceamento entre as suas quatro oposições centrais. O discurso de Snow no festival de Knokke-le-Zoute situa o filme justamente sob o signo do equilíbrio de polaridades.⁸² O seu modo de operar o balanceamento não é,

⁸¹ Sobre as leituras estudantis de Snow, ver SNOW, 2015, p.49.

⁸² Sobre a noção de equilíbrio no filme, ver a entrevista de Snow com Sitney (SNOW, 1994, p.51).

evidentemente, o da procura por um termo médio, que resultasse em um estado de equilíbrio estático entre os valores oposicionais do filme. O equilíbrio é dinâmico, consistindo na passagem contínua entre os dois extremos. A passagem é uma metamorfose gradual da própria imagem, em que os seus valores qualitativos são lentamente invertidos.

As quatro oposições são tratadas, naturalmente, de maneira equivalente pelo zoom. O zoom efetua um único processo correlacionado de transmutação. A oposição entre profundidade e planaridade, no entanto, parece ter uma importância muito maior no filme. Os dois termos representam uma oposição fundamental do debate da arte moderna. A planaridade era uma qualidade da pintura que ocupou um papel fundacional no debate da crítica de arte. As pinturas de Manet podiam ser consideradas “as primeiras pinturas modernistas” em virtude justamente da “franqueza com que declaravam as superfícies planas em que estavam pintadas” (GREENBERG, 2001, p.102). A postura de Manet era interpretada como um gesto de reconhecimento das próprias condições de possibilidade da pintura: a “planaridade inelutável da superfície” pictórica (idem). A dominância das qualidades planares na pintura modernista representariam o desejo da arte de investigar abertamente as suas próprias condições materiais, abandonando a dissimulação naturalista dos seus meios de representação. Uma consciência acentuada da planaridade da pintura era partilhada entre os artistas da geração de Snow, para os quais definições redutivas do meio como “plano retangular chapado contra a parede” eram profundamente atrativas (JUDD, 2006, p.98). O que interessava Snow, contudo, não era a recusa da profundidade volumétrica, nem a redução à planaridade, mas um esforço de “balanceamento” (SNOW, 1994, p.45). O seu exemplo privilegiado era, curiosamente, um pintor representacional, bastante preocupado com a solidez e o volume das formas: o cineasta encontrava nas telas de Cézanne o paradigma de “uma obra que tanto *representa* quanto *é* alguma coisa” (idem). O modo como Cézanne dava a ver o pigmento e salientava o formato retangular da tela era uma demonstração da faticidade material do meio, que podia, ainda assim, conservar suas propriedades representacionais, comportando-se, aos olhos de Snow, como um “balanceamento entre matéria e mente” (idem).

A oposição em *Wavelength* entre a planaridade e a profundidade da imagem podia, assim, vir a representar uma série de oposições correlacionadas: “ilusão” e “fato” (SNOW, 1994, p. 123), “mente” e “matéria” (SNOW, 1994, p.14). *Wavelength* era, a seu modo, “metafísica” (idem, p.45). O que nos é dado a ver no curso do zoom é o esmaecimento progressivo da tridimensionalidade ilusória da imagem. A câmera mostra inicialmente uma

sala vazia espaçosa, habitada por objetos maciços, uma cadeira amarela, uma estante, um aquecedor. Os personagens são corpos que entram e saem da cena, preenchendo o espaço com seus ruídos. O zoom, contudo, desde sempre, sem que possamos perceber, encontra-se nivelando a cena, achatando a profundidade volumétrica da imagem. O ritmo da deformação do espaço é lento o suficiente para que o aplanamento dificilmente seja percebido em ato, mas apenas intuído, em um esforço rememorativo de comparação do antes e do depois. O zoom, contudo, direciona-se a um ponto de fuga ideal, localizado a uma distância virtualmente infinita de profundidade. O movimento vetorizado do zoom é uma encarnação da própria ilusão de perspectiva, ao mesmo tempo que sua exposição enquanto tal. O seu progresso é um avanço em direção ao fundo, mas é, ao mesmo tempo, a recessão progressiva da profundidade. A duração prolongada esmaece a função representacional da imagem.⁸³ O curso do zoom é contínuo, mas a nossa percepção da transformação ocorre em momentos específicos, em que tomamos, repentinamente, consciência da mudança. O zoom parece às vezes ter atravessado um ponto crítico, por onde a experiência qualitativa da imagem se transforma completamente: o que antes era a visão em profundidade da sala de um apartamento se torna um espectro fugidio, diáfano, que cintila na superfície plana da tela, sem representar outra coisa que não sua própria presença luminosa. A imagem perde a sua consistência volumétrica, mas sabemos que o nivelamento progressivo esteve sempre em curso, em um movimento virtualmente constante.

O tema central de *Wavelength* é a própria passagem entre as suas oposições polares. A passagem no filme é concebida como um processo contínuo. A continuidade é uma questão central do filme, que assume grande importância no discurso de Snow sobre seu trabalho, ainda que o zoom seja, de fato, um processo intermitente, que se efetua por pequenos saltos, quase imperceptíveis. A continuidade da passagem, contudo, é decisiva, na medida em que ela toma de empréstimo certas propriedades do contínuo, que parecem fundamentais para “o sistema nervoso, as intuições religiosas e as ideias estéticas” do artista. O que caracteriza a distinção matemática entre as multiplicidades contínuas e multiplicidades discretas é a natureza da individuação dos seus elementos: “em uma multiplicidade discreta, o fundamento de sua métrica é dado na própria noção, enquanto numa multiplicidade contínua, o fundamento de suas relações métricas deve vir de fora” (LONGO, 2019, p.3). Os critérios de individuação dos elementos de uma multiplicidade contínua não são constitutivos do próprio

⁸³ A fixação visual resulta frequentemente no efeito de “saciação semântica”, em que o sentido atribuído a determinada imagem é suspenso. Sobre o fenômeno, ver, por exemplo, KANUNGO e LAMBERT, 1963.

conceito: os critérios são provisórios e exteriores, definidos contextualmente, na medida em que o contínuo, ele mesmo, é ininterrupto, sem lacunas. As multiplicidades discretas podem, simplesmente, ser *contadas*, uma vez que “todos os seus pontos estão *naturalmente* isolados” (idem, p.2); enquanto as multiplicidades contínuas exigem um processo de mediação, elas precisam ser *medidas*, a partir de um critério escolhido pelo observador, porque “não há uma noção natural de diferenciação” (idem). A afirmação da continuidade do zoom implica que suas partes não podem ser contadas, que o critério para a divisão não é apenas arbitrário, mas potencialmente infinito.

Em um texto publicado na *Artforum* poucos anos depois da realização do filme, em 1971, Snow se debruça sobre uma questão, que diz ocupar a sua cabeça cotidianamente. O problema é formulado no texto em seu grau maior de abstração: “como uma coisa leva a outra?” (*how one thing leads to another?*) (SNOW, 1994, p.66). O caráter genérico da pergunta revela o caráter filosófico de suas preocupações: as escolhas dos termos denotam tanto um acontecimento indeterminado (“uma coisa”) quanto uma relação indefinida (“leva a”). O problema que formulava era sobre a natureza da mudança. O título escolhido para o ensaio é significativo: ele se chamava, justamente, *Passagem*. Escrito em uma prosa pessoal e digressiva, o artista descreve os momentos de sua vida em que a sua atenção se deixava ser tomada pela questão, como se uma voz interior insistente falasse ao seu pé do ouvido: “repara como isto tornou-se aquilo?” (idem). Em certo momento do texto, sua reflexão é conduzida até o problema da identificação, classificação e ordenação dos acontecimentos: “não teria, por trás dessa tentativa de observação ordenada, um horror da possibilidade de caos?” (SNOW, 1994, p.67). O que é interessante, contudo, afirma, não é “codificar” a experiência, mas “experienciar e entender a natureza da passagem de um estado a outro sem reconhecer ‘o começo’” como tendo qualquer importância (idem). O ensaio parece mostrar ceticismo a respeito da determinação das origens e fins dos acontecimentos. “Todo começo é arbitrário” afirma, no início do texto (SNOW, 1994, p.66). O ensaio termina ainda como uma interrupção no fim de sua última frase, que zombava, justamente, da relevância do reconhecimento de um final (SNOW, 1994, p.67). A ênfase na ideia de passagem parece ser significativa, na medida em que sugere uma transição contínua, antes que uma mutação discreta: os acontecimentos, deduzimos, devem se interpenetrar imperceptivelmente uns nos outros, uma vez que não possuem inícios ou fins determinados.

A questão “como uma coisa leva a outra?” é remanescente de Henri Bergson. O termo escolhido pelo artista para caracterizar a mudança é o mesmo utilizado pelo filósofo: a *passagem*. A escolha das palavras não parecer ser a única remissão do texto ao pensador francês.⁸⁴ A caracterização da mudança como contínua em *Wavelength* sugere uma concepção dos processos como o que o filósofo chamava de “multiplicidades (...) de interpenetração” (BERGSON, 2010, p.65). A passagem lenta e gradual do zoom balanceia termos opostos como profundidade e planaridade, realidade e ilusão, mente e matéria, porque constitui uma zona de indiscernibilidade, em que os opostos não se justapõem, mas se interpenetram. A continuidade da transformação implica que não existe uma fronteira natural entre os estados distintos da imagem, como se nunca pudessemos saber bem ao certo quando, no progresso linear do zoom, a inversão teve lugar. A definição de Bergson da mudança como contínua desejava romper, justamente, com o que chamava de “ilusão cinematográfica”, própria da tradição da metafísica ocidental: a representação da mudança como uma série de estados imóveis e descontínuos. A redução a uma sucessão de estados intervalares retém da mudança, justamente, aquilo que, nela, não muda. Ela é, portanto, irreduzível à soma dos estados intermediários. O processo é, na verdade, de natureza transicional: ele é “a passagem (*passage*) pela qual se transpõe o intervalo” (BERGSON, 2006, p.167). A reconstrução do processo como uma multiplicidade discreta de infinitos estados pontuais implica que a diferença entre um estado e outro é sempre um dado exterior a cada um deles. A mudança não põe em risco sua identidade. O que o zoom de *Wavelength* deseja é, justamente, é efetuar a equivalência dos opostos, pela contaminação recíproca de suas qualidades.

O fascínio de Snow pela questão da equivalência das oposições era tanta que ele retornaria a ela poucos anos depois, em *Back and Forth*. Constituído também por um único processo, o filme nos mostra uma panorâmica, realizada por uma câmera fixa em um tripé em uma sala de aula inicialmente vazia. Ela realiza um movimento pendular contínuo de um lado para o outro, que é sempre interrompido nos mesmos pontos das extremidades, quando escutamos uma batida seca, que fornece ao filme um pulso. Em um dos extremos, temos uma imagem frontal da parede, com duas janelas. A frontalidade do ponto de vista realça o caráter plano da imagem. Na outra extremidade, temos uma visão em profundidade da sala, com as

⁸⁴ “Haveria algo necessariamente fatalista (...) em afirmar (citar?) que a desordem deve ser apenas um tipo de ordem, cuja natureza não foi ainda compreendida?” (SNOW, 1994, p.67). A pergunta de Snow é, curiosamente, remanescente da discussão sobre harmonia e desarmonia de inspiração bergsoniana publicada por John Cage alguns anos antes, em um texto com o qual provavelmente o artista estava familiarizado: a “desarmonia, para parafrasear a tese de Bergson sobre a desordem, é simplesmente uma harmonia para a qual muitos não estão acostumados” (CAGE, 1973, p.12).

cadeiras vazias espelhadas pelo piso, um quadro-negro no fundo e a porta aberta, por onde podemos ver o mundo continuar. As duas extremidades valorizam, respectivamente, os mesmos dois aspectos da imagem, que tinham nos ocupado em *Wavelength*: a planaridade e a profundidade. O movimento se inicia no filme em uma velocidade média, depois de certo tempo passa a se desacelerar em um *decrecendo* gradual, seguido de um *crescendo* igualmente gradual. A variação da velocidade da panorâmica ocupa o papel destinado ao zoom no filme anterior: um método de modulação da incidência luminosa, que explora as transformações da imagem sob a variação de um único parâmetro das filmagens. No último terço do filme, a direção da panorâmica muda: a câmera move-se agora verticalmente, para cima para baixo. No fim do trabalho, uma transformação significativa acontece: vemos os movimentos panorâmicos da primeira parte em estado de sobreposição, permeando-se mutuamente, superpostos pela montagem.

A expressão utilizada por Snow para descrever a mudança de velocidade é um termo oriundo da música: o *tempi* (SNOW, 2015, p.130). O *tempi* descreve a relação entre tempo musical o tempo medido, expressa em *beats* por minuto. O que o interessa são os efeitos cognitivos e perceptivos advindos da mudança de *tempi*. A proposta é remanescente da peça de Steve Reich, *Pendulum Music*, que partilha preocupações semelhantes e se utiliza, como o nome já diz, de um movimento pendular. Na exposição *Anti-Illusion*, Michael Snow, Richard Serra, Bruce Nauman e James Tenney foram convidados a participar da performance da peça. Quatro microfones foram pendurados pelo cabo no teto do museu, mantendo-se suspensos no ar na mesma distância em relação ao solo. Os cabos de cada microfone foram plugados a um amplificador, conectado a uma caixa de som. As caixas de som foram depositadas justamente abaixo dos microfones, de modo que eles se mantinham suspensos alguns centímetros acima. A performance se iniciava quando os quatro participantes puxavam para trás os seus respectivos microfones e os liberavam em seguida simultaneamente. A gravidade submetia os microfones, assim, a um movimento pendular. A passagem dos microfones logo acima das caixas de som instaurava um *feedback*, no qual o aparelho se retroalimentava continuamente do som emitido por ele próprio. O movimento pendular instaurava assim quatro sons pulsados regularmente, a princípio quase uníssonos, mas que naturalmente iam saindo de fase. A pulsação se acelerava proporcionalmente à diminuição gradual da amplitude do movimento. A duração dos sons aumentava, por sua vez, progressivamente, em proporção à velocidade com que os pêndulos passavam sob as caixas diminuía. Padrões rítmicos e harmônicos mais

complexos eram construídos, assim, a partir de um processo em si mesmo bastante simples. No fim da performance, encontramos os quatro microfones em estado de equilíbrio, estacionados logo acima das caixas de som, que emitem agora, um sibilo contínuo e uniforme. Na performance de 1969, o processo todo durou cerca de dez minutos. A capacidade de condensar uma série de preocupação em comum aos artistas de sua geração, como os processos de entropia, retroalimentação e de ação da gravidade, faria de *Pendulum Music* o “paradigma da arte processual” (SERRA, 2005).

A abordagem do movimento pendular por Snow é bastante similar, na medida em que se trata de deixar emergir a complexidade de um processo bastante simplificado. A velocidade em ambos os trabalhos não é uma grandeza extensiva, que pode aumentar e diminuir sem produzir uma mudança de natureza; trata-se de uma grandeza intensiva, que não aumenta sem que haja transformação qualitativa da imagem e do som. A aceleração contínua revela, assim, em ambos os casos, suas descontinuidades inesperadas. Em *Back and Forth*, a existência de, pelo menos, quatro estados da imagem derivados da variação de velocidade é notável. As passagens entre eles são contínuas, mas são estados qualitativamente diferentes. A) A velocidade média com que o filme começa nos mostra as duas extremidades como duas coisas separadas, como quem mostra dois estados divergentes da imagem: o tridimensional e o bidimensional. A câmera comporta-se como um professor paciente que aponta dois objetos distintos, convidando o aluno a uma comparação. B) A desaceleração retira a ênfase das duas extremidades, na medida em que realça a passagem lenta e contínua de uma a outra, dando consistência perceptual ao intervalo de espaço entre os dois pontos. C) A aceleração tende a produzir uma inversão de figura e fundo, em que sentimos que o que se move agora não é mais a câmera, mas a própria sala, que se agita em movimentos laterais bruscos, violentos, como se o espaço, ele próprio, tivesse saído dos eixos.⁸⁵ D) Quando a velocidade é máxima, nos encontramos diante de uma imagem trêmula, completamente volátil, na qual a identidade e a separação dos dois estados se perdeu completamente, assim como a solidez volumétrica do espaço representado. A matéria converteu-se energia, como sugeriu Snow certa vez (SNOW, 1994, p. 52). O movimento da panorâmica contrapõe de início a planaridade e profundidade, depois “resolve” a oposição em um *tempo* acelerado.

O modo de operação do cinema de Snow dos anos 1960 torna-se agora bastante visível. Os seus filmes supõem primeiro um sistema audiovisual definido por uma série de

⁸⁵ Ver, por exemplo, o comentário de Wees sobre o filme: “quando a velocidade da panorâmica cresce, no entanto, o movimento parece transferido da câmera para a sala” (WEES, 1992, p.162).

oposições polares, que são, ao mesmo tempo, da ordem da percepção e da significação. Um único processo transforma gradualmente a imagem, pela variação de um único parâmetro do sistema. As transformações contínuas revelam, então, a “qualidade especulativa” de seus trabalhos (MICHELSON, 2015, p.187), que se organiza pela oposição e resolução de um binarismo fundamental do campo da arte (planaridade e profundidade), assim como pela interpenetração entre os termos da série paradigmática implicada e pressuposta no dualismo, que remete os filmes não mais ao campo artístico, mas ao horizonte especulativo da filosofia (ilusão e fato, matéria e energia, matéria e mente). A “beleza da equivalência” que Snow pretende celebrar não é redutível, entretanto, à continuidade entre as oposições estruturais dos seus filmes. O zoom de *Wavelength* era uma forma de submeter o princípio de movimento do filme a um fator indiferente, tanto às expectativas do espectador quanto às ações dos personagens, de modo que Snow poderia afirmar, em sua declaração célebre em Knokke-le-Zoute, que “o cenário e a ação que têm lugar nele são cosmicamente equivalentes” (SNOW, 1994, p.40). A abordagem processual do filme manifesta, assim, uma crítica a uma concepção dramática do mundo, estruturada pelas repartições entre agente, ação, lugar e tempo. A diferença entre os acontecimentos humanos e os não humanos que tem lugar na imagem se esmaecem em um único campo que se metamorfoseia integral e equitativamente na duração.

O zoom tem, como se sabe, uma espécie de final, em que a oposição entre ilusão e fato sofre uma nova torção. Descobrimos em meio ao fim do filme que a câmera esteve sempre se movendo em direção a uma fotografia na parede, que apenas tardiamente fomos capazes de notar. A fotografia estava, na verdade, desde sempre se expandido, como um centro inalterável do quadro que, ampliando-se gradualmente, fosse aos poucos confundindo-se com o todo.⁸⁶ O filme chega a seu desconcertante clímax, quando as bordas da fotografia transcendem as bordas da imagem projetada, reinvertendo o primado do ilusório sobre o fático, do mental ao material, que o filme tinha conduzido anteriormente: o ponto de vista da câmera entra, enfim, no espaço virtual da fotografia. O grande triunfo de *Wavelength* talvez tenha sido o de fazer coincidir um processo contínuo e virtualmente infinito com o desenvolvimento cumulativo e a resolução climática de um suspense. O “drama” se conclui quando finalmente ultrapassamos as margens da fotografia pendurada na parede, torcendo uma outra vez as repartições entre o real e o imaginário, como quem entra, sem o saber, em um sonho dentro de um sonho. O processo do filme, contudo, não deixa de mover-se por isso

⁸⁶ Quem melhor discutiu *Wavelength* sob a perspectiva da expansão da fotografia foi WEES, 1981.

de maneira independente e automatizada, como se fosse, em última instância, indiferente à matéria imagética de sua incorporação, seguindo seu curso cegamente. A impressão que o filme de Snow nos deixa é a de que o que vemos poderia muito bem se tratar de um fragmento arbitrário, retirado de um zoom temporalmente ilimitado, que se expandiria infinitamente para ambas as direções do tempo, para o passado e para o futuro, não mais constrangido pelos limites materiais da câmera, das lentes e do espaço filmado. A fotografia pendurada na parede nos revela, não por acaso, o mar aberto: uma certa imagem do interminável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho pretendeu investigar a emergência de uma das formas temporais mais características do presente. A intuição que guiou nossa pesquisa foi a crença de que a duração era uma via de acesso privilegiada para a formação das categorias da arte contemporânea, uma vez que ela era em grande medida um traço distintivo das artes experimentais da segunda metade do século XX, que podia servir para caracterizar uma parte da novidade histórica do período. A duração no cinema experimental revelou-se durante a pesquisa como uma ruptura com uma compreensão compositiva do tempo. O cinema de duração deslocava a centralidade do problema tido tradicionalmente como a grande questão das artes temporais: como modular o fluxo temporal, conduzindo a passagem de uma parte a outra e das partes para o todo? As obras de Andy Warhol, Michael Snow e dos artistas do Fluxus descobriam formas de não modular o tempo, apresentando-o como um curso virtualmente contínuo e indefinido, cuja característica mais distintiva era seu mero prolongamento: a sua distensão indiferente no tempo. O cinema de duração mostrava o esgotamento do paradigma compositivo, ao mesmo tempo que deslocava o interesse artístico para as transformações perceptivas e afetivas do espectador que apenas a experiência vivida da duração atual poderia provocar. A nossa investigação permitiu situar a centralidade da recusa do pensamento compositivo para a formação da arte contemporânea, identificando a descoberta do tempo concreto da experiência como um dos caminhos possíveis a serem tomados pela arte, depois da exaustão da composição.

A duração revelou-se como isomórfica em relação à sensibilidade entrópica que se desenhou no século XX, para qual “nenhuma área ou ordem da experiência é intrinsecamente superior, em qualquer escala de valores, a nenhuma outra área ou ordem da experiência” (GREENBERG, 1989, p.157), como se potencialmente todas as coisas do mundo pudessem ser contempladas equanimemente e não houvesse distinção possível entre o importante e o desimportante em arte. Uma sensibilidade artística que parece profundamente desinteressada pela finitude da obra de arte, pelas ações dirigidas a fins e pelas causas finais, como se preferisse o mundo quando retido em um perpétuo estado cursivo, sem finalidade, nem completude possível. A duração exprimia uma consciência acentuada da mudança, capaz de descobrir na própria continuidade temporal um vetor maior de variação, uma transformação estática, cuja desordem uniforme vedava a apreensão do tempo como movimento, mas

possibilitava a fruição de um tempo presente mais complexo em termos experiência perceptiva e afetiva. A nossa pesquisa não pretendeu compreender tal sensibilidade em sua totalidade, mas apenas esboçar seus contornos no decorrer dos capítulos da tese, quando necessário para o desdobramento do nosso problema.

A tese aqui presente pretendeu discutir uma certa forma temporal, mas ela se manteve, deliberadamente em silêncio a respeito daquela que talvez seja a nossa experiência do tempo privilegiada: a experiência da história. A duração, sem dúvida, comporta-se às vezes de maneira isomórfica com a temporalidade de certas experiências da historicidade: a sucessão linear e infinita de unidades equivalentes remonta a certa compreensão da experiência da modernidade como um progresso contínuo, que toma a forma de uma “marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo” (BENJAMIN, 1996, p.229); a estase temporal que define o cinema de duração, um modo de temporalização que recusa a direcionalidade e o finalismo do tempo dramático, quem sabe invoque a conhecida “descrença diante de metanarrativas” (LYOTARD, 1984, p.XXIV) que define certa crise de legitimação das democracias contemporâneas, que abandonaram o horizonte de um grande *telos* histórico; o prolongamento infundável da duração pode trazer à mente o “fenômeno do tempo improdutivo, desperdiçado” (GROYS, 2019) que define a experiência histórica da modernização quando ela abdicou da promessa de redenção, contida na ideia de fim; o jogo de iteração interminável dos mesmos termos, o *loop*, talvez soe remanescente do “futuro sem futuro” da modernidade (KOSELLECK, 2004, p.23), que se acelera em direção do fim da história apenas para se descobrir presa no mau infinito da repetição, condenada a nunca se completar⁸⁷; o vínculo do cinema de duração com as transformações contínuas, graduais, silenciosas, que tendem a se aproximar do imperceptível, pode remontar a uma certa compreensão da história sob o signo da longa duração, que desconfia do caráter “explosivo e ruidoso” do acontecimento como medida do tempo histórico (BRAUDEL, 1990, p.10), descobrindo abaixo de sua trama episódica, “um tempo que se tornou mais lento, por vezes, até quase ao limite da mobilidade” (idem, p.17), a *longue durée* da história material, dos grandes ciclos econômicos, da história da espécie.⁸⁸ A enumeração de temporalidades históricas correlativas poderia continuar, quem sabe, indefinidamente. Eu, contudo, decidi adotar uma postura de *desaceleração* da atividade de interpretação, ralentando o processo de compreensão da duração como uma manifestação

⁸⁷ Ver, por exemplo, a interpretação de certas proposições duracionais dos anos 1960, no último capítulo de LEE, 2004.

⁸⁸ Uma reflexão sobre as relações da duração no cinema e o paradigma da *longue durée* pode ser encontrada em LEE, 2004.

de uma experiência compartilhada do tempo; minha pesquisa pretendeu voltar-se para os textos de artista, os críticos da época e as questões explícitas da arte no período, o que me levou a descobrir que os principais problemas que presidiram a gênese de procedimentos de duração não diziam imediatamente respeito ao tempo, nem à história, mas exprimiam transformações nos modos de conceber as decisões artísticas, a organização e a morfogênese das obras de arte.

Nossa pesquisa pretendeu desenvolver o conceito de duração formulado pela crítica nos anos 1970, desdobrando as intuições implícitas no seu uso. Este trabalho, contudo, se dedicou a estudar filmes que foram realizados antes que o conceito estivesse plenamente estabelecido em seu sentido corrente. A importância assumida pelo conceito no discurso da crítica no campo do cinema experimental teve um impacto significativo no próprio campo: a duração se tornou aos poucos um conceito gerativo, que repercutiu recursivamente na própria realização cinematográfica. A quantidade de trabalhos desenvolvidos desde então que investigam a questão da escala temporal, tomando a duração menos como uma forma e mais como um problema, menos como uma sintaxe, mais como uma semântica, demonstram o modo como os artistas absorveram o conceito, transformando seu horizonte de atuação.⁸⁹ A nossa investigação pretendeu compreender o nascimento de uma forma, mas não ambicionou encontrar em sua origem a fórmula de sua identidade. O meu desejo foi, na verdade, o de construir uma imagem da duração, aproveitando que nos encontramos em um ponto de vista distante o bastante para que a investigação genealógica possa desabituar os nossos modos de pensamento, mas não distante o suficiente para perder a sensação de que trata-se ainda do nosso tempo que estamos falando.

⁸⁹ Uma obra paradigmática dessa passagem são os *Yellow Movies*, de Tony Conrad. O artista iniciou, no começo dos anos 1970, uma série de trabalhos em papel fotográfico, no qual pintava de preto o perímetro de um retângulo, que tinha as proporções de uma tela de cinema. O gesto decisivo do trabalho é um de designação: o artista declarava que as telas eram, na verdade, *filmes*, que deviam ser assistidos sequencialmente no tempo, em teoria. A concepção de suas pinturas como um filme incrivelmente longo, que mostrava o processo de amarelamento gradual do papel fotográfico, sugeria que a duração se tornava agora um problema em si mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADRIANO, Carlos; VOROBOW, Bernardo. **Peter Kubelka**: a essência do cinema. São Paulo: Editora Babushka, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. **The man without content**. Palo Alto: Stanford University Press, 1999.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1999.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2006.
- _____.; et al. **A Estética do Filme**. Campinas: Papirus Editora, 2018.
- AUSTIN, J.L. **How to do things with words**. Oxford: At The Clarendon Press, 1962.
- BATTCKOCK, Gregory (ed.). **Minimal Art**: A Critical Anthology. New York: E.P. Dutton, 1968.
- _____. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. Humanismo e Realidade: Thek e Warhol. In: _____. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. Notes on *Blow Job*. **Film Culture**, n 37, verão, 1965.
- _____. Notes on Empire. **Film Culture**, n. 40, primavera, 1966.
- BAUDRILLARD, Jean. **A Arte da Desaparição**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- _____. **Q'est-ce que le cinéma?**: IV Une esthétique de la Realité: le néorealisme. Paris: Les Éditions du Cerf, 1962.
- _____. Mort Tous les Après-Midi. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.7, dezembro, 1951.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**: Volume 1: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- _____. The Arcades Project. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1979.
- _____. **O Pensamento e o Movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Time and Free Will: An essay on the Immediate Data of Consciousness.** Nabu Press, 2010.

BOIS, Yve-Alain. **The Difficult Task of Erasing Oneself: Non-Composition in Twentieth-Century Art.** Institute for Advanced Study, 2007. Disponível em: <https://video.ias.edu/The-Difficult-Task-of-Erasing-Oneself>. Acesso em 21/02/2019.

BOIS, Yves-Alain. Et al. Abstraction, 1910—1925: Eight Statements. **October**. Vol.153, inverno, 2013.

BORDWELL, David. **Narration in Fiction Film.** Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, David; THOMSON, Kristin. **Film History: an Introduction.** New York: McGraw-Hill, 2019.

BOVIER, François. Du cinéma à l'intermedia: autour de Fluxus. **Décadrages**. N.21-22, 2012.

BUCHLOH, B.H. An Interview with Andy Warhol. In: MICHELSON, Anette. **Andy Warhol: October Files.** Cambridge: The MIT Press, 2001.

BURCH, Noel. **Praxis do Cinema.** São Paulo: Perspectiva, 2019.

BRAINARD, Joe. Andy Warhol's sleep movie. **Film Culture**, n.32, primavera, 1964.

BRAUDEL, Fernand. **História e Ciências Sociais.** Lisboa: Editorial Presença, 1990.

BRECHT, George. Dez Regras (Não Há Regras). In: SALLES, Evandro (coord.). **O que é Fluxus? O que não é! O Porquê.** Brasília: CCBB, 2002.

CABANNE, Pierre. **Dialogues with Marcel Duchamp.** New York: De Capo Press, 1979.

CAGE, John. **Silence: Lectures and Writings.** Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

_____. Defense of Satie. In KONSTELANETZ, Richard (Ed.). **John Cage.** New York, NY: Praeger, 1968.

_____. The East in the West. **Asian Music**. Vol.1, N.1, Inverno, 1969.

_____. A Composer's Confessions. **Making the Right Choices: A John Cage Celebration.** Disponível em: <https://www.nws.edu/JohnCage/AComposersConfession.html>. Acesso em 05/10/2018.

_____. **For the Birds: John Cage in conversation with Daniel Charles.** London : Marion Boyars Publishers, 2000.

CAGE, John; RETALLACK, John. **Musicage.** Middletown: Wesleyan University Press, 1996.

CAHIERS DU CINÉMA. Quatre Américains. **Cahiers du Cinéma**, n. 205, outubro, 1968.

CASTRO, Vinícius Portella. **O corpo como meio para a metáfora**. 2019. 363f.. Tese (Doutorado em Letras), Centro de Educação e Humanidades, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

CAVELL, Stanley. **The World Viewed**. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

_____. **Must we mean what we say?: a book of essays**. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

COLERIDGE, Samuel Taylor. **Essays**: Coleridge's Lectures on Shakespeare and other poets and dramatists. Nova York: E.P. Dutton, 1907.

CORNWELL, Regina. **Snow Seen: the films and photographs of Michael Snow**. Toronto: PMA Books, 1980.

CORRÊA, Patricia Leal Azevedo. **Robert Morris em Estado de Dança**. 2007. 197f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura), departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

COSTA, Flávia Cesarino. **Primeiro Cinema**. In: MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CRIMP, Douglas. **"Our kind of movie": the films of Andy Warhol**. Cambridge: MIT Press, 2012.

DANTO, Arthur C. **Andy Warhol**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

DELANDA, Manuel. **A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity**. New York: Bloomsbury Academic, 2006.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009^a.

_____. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2009b.

_____. **Diferença e Repetição**. São Paulo: Edições Graal, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**, Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 2008.

DELAHAYA, Michel; RIVETTE, Jacques. **Le départ pour Mars**. **Cahiers du Cinéma**, n. 205, outubro, 1968.

DE LUCA, Tiago; JORGE, Nuno Barradas (Orgs.). **Slow cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

DEZEUZE, Anna. **The Origin of Fluxus Score**. **Performance Research**, N.7 (3), 2002.

DUARTE, Theo Costa. **O Cinema de Vanguarda em Diálogo com as Artes Visuais (1967-1971):** contrastes e paralelos em experiências brasileiras e norte-estadunidenses. 2017. 298f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2017.

DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia. **Cinema Estrutural**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural do Rio de Janeiro, 2015.

DUCHAMP, Marcel. **The Writings of Marcel Duchamp**. Boston: De Capo Press, 1973.

_____. O Ato Criador. In: BATTCOCK, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

DURING, Elie. **Coexistence and the Flow of Time**. 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/24263177/DURING_Coexistence_and_the_Flow_of_Time_2016 Acesso em 05/10/2018.

DUVE, Thierry de. **Kant after Duchamp**. Cambridge. MIT Press, 2007.

ECO, Umberto. Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics. **Daedalos**, vol. 114, n. 4, outono, 1985.

EISENSTEIN, Sergei. **Film Form: Essays in Film Theory**. Nova York: Harverst, 1977.

_____. **Selected Works: Volume 1**. Londres: Idiana University Press, 1988.

ELDER, Bruce. “The structural film: ruptures and continuities in avant-garde art.” In: HOPKINS, David. (org.) **Neo avant-garde**. Nova York: Rodopi, 2006.

ELLIS, John. **Visible Fictions: Cinema, Television, Video**. Nova York: Rutledge, 1992.

ENO, Brian. Music for Airports Linear Notes. 1978. Disponível em: http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/MFA-txt.html. Acesso em 09/10/2018.

FARBER, Manny. Michael Snow In: POLITO, Robert (org). **Farber on Film: The complete Film Writings of Manny Farber**. Nova York: The Library of America, 2009, p.678 -680.

FELDMAN, Morton. **Essays**. Kerpen: Begginer’s Press, 1985.

FILM-MAKERS' CINEMATHEQUE. New York Film-makers’ Showcase. **Village Voice**, Nova York, 16 jan. 1964.

FLATLEY, Jonathan. **Like Andy Warhol**. The University of Chicago Press, 2017.

FLYNT, Henry. La Monte Young in New York, 1960 – 1962. In: DUCKWORTH, William; FLEMING, Richard (eds). **Sound and Light: La Monte Young and Marian Zazeela**. London/ Toronto: Associated University Press, 1996.

FOSTER, Hal. **The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of Century**. Cambridge: The MIT Press, 1996.

FRANK, Peter. Un recorrido por el cine y video Fluxus. In: Museu Nacional de Arte Reina Sofia. **Fluxus y Fluxusfilms 1962-2002**. 2002.

FRIED, Michael. **Art and Objecthood**: Essays and Reviews. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

FRYE, Northrop. **Anatomy of Criticism**: four essays. Princeton: Princeton University Press, 1990.

GELDZAHLER, Henry. Some Notes on *Sleep*. In: SITNEY, Adams (ed). **Film Culture Reader**. New York: Cooper Square Press, 2000.

GELL, Alfred. **A antropologia do tempo**: construções culturais de mapas e imagens temporais. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

_____. **Arte e Agência**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GENETTE, Gérard. **Narrative Discourse**: An essay in Method. New York: Cornell University Press, 1980.

GERVAIS, Raymond. The Recorded Music of Michael Snow. In: **Digital Snow**. Paris: Les Éditions du Centre Pompidou, 2002. DVD-ROM.

GIDAL, Peter. **Andy Warhol**: films and paintings. Nova York: Dutton and Co., 1971.

_____. Back and Forth. In: _____ (org.). **Structural Film Anthology**. Londres: British Film Institute, 1976.

GIDAL, Peter (org.). **Structural Film Anthology**. Londres: British Film Institute, 1976.

GOLDBERG, Roselee. **Performance**: Live Art Since 1960. London: Routledge, 2004.

GRANT, Kim. **All about process**. University Park: The Pennsylvania State University Press 2017.

GREENBERG, Clement. **Art and Culture**: critical essays. Boston: Beacon Press, 1989.

_____. Pintura Modernista. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.

_____. Recentness of sculpture. In: BATTCOCK, Gregory (ed.). **Minimal Art**: A Critical Anthology. New York: E.P. Dutton, 1968.

GRICE, Malcolm Le. Real Time/Space. **Art and Artists Magazine**. Dezembro, 1972. Disponível em: [https://www.luxonline.org.uk/articles/real_time_space\(1\).html](https://www.luxonline.org.uk/articles/real_time_space(1).html). Acesso em: 03/05/2020.

GOETZ et al. Types of boredom: An experience sampling approach. **Motivation and Emotion**, n.38, 2014.

GROYS, Boris. Comrades of Time. **E-Flux**, Vol.11, Dezembro, 2019.

GUNNING, Tom. The Cinema of Attractions. Early Film, the Spectator and the Avant-Garde. In: ELSAESSER, Thomas (ed). **Early Cinema: Space Frame Narrative**. London: BFI, 1990.

HANHARDT, John G. (org). **A History of the American Avant-Garde Cinema**. New York: American Federation of Arts, 1976.

HIGGINS, Dick. Intermedia. **The Something Else Newsletter**. Vol.1, N.1. Fevereiro, 1966.

_____. Boredom and Danger. **The Something Else Newsletter**. Vol.1, N.9. Dezembro, 1968.

_____. **A Dialectic of Centuries: Notes towards a Theory of New Arts**. New York: Printed Editions, 1978.

HIGGINS, Hannah. **Fluxus Experience**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2002.

JAMES, David E. **Allegories of Cinema: American Film in the Sixties**. Princeton: Princeton University Press, 1989.

JENKINS, Bruce. Fluxfilms em tres salidas nulas. In: Museu Nacional de Arte Reina Sofia. **Fluxus y Fluxusfilms 1962-2002**. 2002.

_____. A case against structural film. **Journal of the University Film Association**, vol. 33, no. 2, Spring, 1981.

JOSEPH, Branden W. The Play of Repetition in Andy Warhol's Sleep. **Grey Room** N.19, primavera, 2005.

_____. Robert Morris and John Cage: reconstituting a dialogue. **October**, no. 81, verão, 1997.

_____. **Experimentations: John Cage in Music, Art and Architecture**. New York: Bloomsbury Academic, 2016.

_____. White on White. **Critical Inquiry**, N.27, Outono, 2000.

_____. **Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde**. Cambridge. MIT Press, 2007.

JUDD, Donald. Objetos Específicos. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

JULLIEN, François. **Tratado da Eficácia**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. **Las transformaciones silenciosas**. Barcelona: Ediciones Bellaterra. 2010.

_____. **Vital nourishment**. Nova York: Zone Books, 2007.

_____. **Figuras da Imanência: para uma leitura filosófica do I Ching, O Clássico da Mutação**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

- KANUNGO, Rabindranath; LAMBERT, W. E. Semantic Satiation and Meaningfulness. **The American Journal of Psychology**, vol.76, n.3, set., 1963.
- KAPROW, Allan. O Legado de Jackson Pollock. n: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- KAWAMURA, Sally. **Appreciating the Incidental: Mieko Shiomi's "Events"**. **Women & Performance: a Journal of Feminist Theory**. Vol. 19, N.3. Novembro, 2009.
- KAYE, Nick. **Multi-media: Video, Installation, Performance**. London/ New York: Routledge, 2007.
- KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade de Julgar**. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.
- KOCH, Stephen. **Stargazer: The Life, World and Films of Andy Warhol**. Nova York/Londres: Marion Boyars, 2002. E-book.
- KOSELLECK, Reinhart. **Future Past: on the semantics of historical time**. Nova York: Columbia University Press, 2004.
- KONSTELANETZ, Richard (Ed.). **John Cage**. New York, NY: Praeger, 1968.
- KOTZ, Liz. **Words to Be Looked At: Language in 1960's Art**. Cambridge: The MIT Press, 2010.
- _____. Post-Cagean Aesthetics and the Event Score. **October**, vol.95, inverno, 2001.
- KRAMER, Jonathan. **The Time of Music**. New York: Schirmer, 1988.
- KRAUSS, Rosalind. **A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition**. Londres: Thames & Hudson, 2000.
- _____. **Passages in Modern Sculpture**. Nova York: Viking Press, 1977.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metaphors we live by**. London: The university of Chicago Press.
- LANGER, Susanne. **Feeling and Form: A Theory of Art**. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- _____. **Mind: an essay on human feeling**. Baltimore: the John Hopinks Press, 1967.
- LAO, Zi. **Dao de Jing**. São Paulo: Hedra, 2014.
- LEGGE, Elizabeth. **Wavelength**. Londres: Afterall Books/ MIT Press, 2009.
- LEE, Pamela M. **Chronophobia: on time in the art of the 1960s**. Cambridge: MIT Press, 2004.
- LEHMAN, Hans-Thies. **Postdramatic Theatre**. Abingdon: Routledge, 2006.

LEWITT, Sol. Paragraphs on Conceptual Art. **Artforum**, vol. 5, n.10, verão, 1967. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/196706> Acesso em: 03/05/2020.

_____. Sol LeWitt. Entrevistador: Saul Ostrow. **Bomb**, n.85, outono, 2003.

LONGO, Giuseppe. Quantifying the World and Its Webs: Mathematical Discrete vs Continua in Knowledge Construction. **Theory, Culture and Society**. Vol. 36, n. 6, abril, 2019.

LUSHETICH, Natasha. The Event Score as a Perpetuum Mobile. **Text and Performance Quarterly**. Vol. 32, N. 1, Janeiro, 2012.

LYOTARD, Jean-François. **The Postmodern Condition**. Manchester: Manchester University Press, 1984.

MACDONALD, Scott. **Avant-Garde Film: Motions Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

MACIUNAS, George. Alguns comentários sobre O Cinema Estrutural, de P. Adams Sitney, (Film Culture, n.47, 1969). In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia. **Cinema Estrutural**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural do Rio de Janeiro, 2015.

_____. **George Maciunas: Diagram of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial, and Tactile Art Forms**. New York: Primary Information, 2016.

_____. L'art-distraction Fluxus. In: FEULLIE, Nicolas (ed). **Fluxus Dixit: une Anthologie**, Vol.1. Paris: Les Presses du Réel, 2002.

_____. Neodadá em música, teatro, poesia e belas-artes. In: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória (orgs.). **Escritos de Artistas: anos 1960/1970**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MARTIN, Henry. **An introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire**. Milão: Multhipla Editions, 1978.

MEKAS, Jonas. Movie Journal: The Rise of the New American Cinema., 1959 – 1971. Nova York: University of Columbia Press, 2016. E-book.

_____. Empire. **Village Voice**, 11 mar., 1965.

MEYER, Leonard. **Music, the Arts and Ideas**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

MICHELSON, Anette. Foreword in three letters. **Artforum**, Vol. 10, No.1, Setembro, 1971.

_____. Em direção a Snow. In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia. **Cinema Estrutural**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural do Rio de Janeiro, 2015.

MICHELSON, Anette (ed.). **Andy Warhol: October Files**. Cambridge: The MIT Press, 2001. .

MILLER, Larry. George Maciunas. In: Museu Nacional de Arte Reina Sofia. **Fluxus y Fluxusfilms 1962-2002**. 2002.

MONDRIAN, Piet. The Plastic Means. In: CAWS, Mary Ann. **Manifesto: a century of isms**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001.

_____. Natural Reality and Abstract Reality. In: CAWS, Mary Ann. **Manifesto: a century of isms**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001.

MONK, Philip. Around Wavelength: The Sculpture, Film and Photo- Work of Michale Snow from 1967 too 1969. In: DOMPIERRE, Louise et al (orgs.) **The Michael Snow Project: Visual Art, 1951 – 1993**.

MONTE, James; TUCKER, Marcia. **Anti-Illusion: Procedures /Materials**. Nova York: Whitney Museum of American Art, 1969.

MONTE, James. Anti-Illusion: Procedures /Materials. In: _____; TUCKER, Marcia. **Anti-Illusion: Procedures /Materials**. Nova York: Whitney Museum of American Art, 1969.

MONTE, James; TUCKER, Marcia. **Anti-Illusion: Procedures /Materials**. Nova York: Whitney Museum of American Art, 1969.

MORRIS, Robert. Notes on Sculpture. In: BATTCOCK, Gregory (ed.). **Minimal Art: A Critical Anthology**. New York: E.P. Dutton, 1968.

_____. **Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris**. Cambridge: MIT Press, 1993.

_____. Anti form. **Artforum**, vol.6, n.8, abril, 1968. Disponível em : <https://www.artforum.com/print/196804/anti-form-36618>. Acesso em : 05/05/2020.

MOURE, Gloria (org.). **Michael Snow – Sequences: A History of his Art**. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2015.

MURPHY, J.J. **The Black Hole of the Camera: The Films of Andy Warhol**. Los Angeles: University of California Press, 2012.

MULVEY, Laura. **Visual and other Pleasures**. Nova York: Palgrave, 1989.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **A mise em scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus Editora, 2019.

ORLEDGE, Robert. Understanding Satie's 'Vexations'. **Music and Letters**. V. 79, N. 3. Oxford: Oxford Univrsity Press, 1998.

PADGETT, Ron. Sonnet/Homage to Andy Warhol. **Film Culture**, n.32, primavera, 1964.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

PFEFFER, Susanne. **Paul Sharits: Catalogue Raisonné 1962 – 1992: A Retrospective**. Colônica: Walther König, 2016.

- PHILLIPS, Adam. **On kissing, tickling and being bored**: psychoanalytic essays on the unexamined life. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- PRITCHETT, James. **The Music of John Cage**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- REBENTISCH, Juliane. **Aesthetics of Installation Art**. Berlim: Sternberg Press, 2012.
- REICH, Steve. **Writings on Music: 1965—2000**. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- _____. **Questions from Anne Teresa de Keersmaeker & Answers from Steve Reich**. Mensagem trocada em 2008. Disponível em: <http://www.steverreich.com/> Acesso: 03/05/2020.
- REMES, Justin. **Motion(less) Pictures**: the Cinema of Stasis. New York: Columbia University Press, 2015.
- RENAN, Shelson. **Introduction to the American underground film**. New York: Dutton, 1967.
- RESCHER, Nicolas. Choice without Preference: a Study of the History and of the Logic of the Problem of Buridan's Ass. **Kant-Studien**, n.51, 1960.
- ROSENBERG, Harold. The American Action Painters. **ART News**, jan., 1952.
- SALLES, Evandro (coord.). **O que é Fluxus? O que não é! O Porquê**. Brasília: CCBB, 2002.
- SERRA, Richard. **Palestra**. [2005]. Palestra proferida por ocasião do MacDowell Medal Award Ceremony for Steve Reich. Disponível em: https://www.steverreich.com/articles/Richard_Serra.html Acesso em: 03/05/2020.
- _____. The Films of Richard Serra: interview. In: FOSTER, Hal; HUGHES, Gordon. **Richard Serra**. Cambridge: MIT Press, 2000.
- SHARITS, Paul. Palavras por página. In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia. **Cinema Estrutural**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural do Rio de Janeiro, 2015.
- _____. Words per page. In: PFEFFER, Susanne. **Paul Sharits**: Catalogue Raisonné 1962 – 1992: A Retrospective. Colônica: Walther König, 2016.
- ROBINSON, Julia. From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in the Art of the 1960s. **October**, N. 127, Winter, 2009.
- _____. The Brechtian Event Score: A Structure in Fluxus. **Performance Research**, N. 7(3), 2002.
- ROTH, Moira. **Difference/ Indifference**: musings on postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage. Nova York: Rutledge, 2013.
- SIMONDON, Gilbert. **A individuação à luz das noções de forma e de informação**. São Paulo: Ed. 34, 2020.

SITNEY, P. Adams. **Visionary Film: the American Avant-garde**. New York, Oxford University Press, 2002a.

_____. Structural Film. In: SITNEY, P. Adams (org.). **Film Culture Reader**. Nova York: Cooper Square Press, 2000.

_____. Michael Snow's Cinema. In: **Digital Snow**. Paris: Les Éditions du Centre Pompidou, 2002b. DVD-ROM.

SITNEY, P. Adams (org.). **Film Culture Reader**. Nova York: Cooper Square Press, 2000.

SMITHSON, Robert. **The Collected Writings**. Berkley: University of California Press, 1996.

SNOW, Michael. **The Collected Writings of Michael Snow**. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994.

_____. Sequences: A History of his Art. Barcelona. In: MOURE, Glória (org.). **Michael Snow – Sequences: A History of his Art**. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2015.

STEIN, Jean; PLIMPTON, George. **Edie: An American Biography**. London: Pimlico, 2006. E-book.

STELLA, Frank; JUDD, Donald. Questões para Stella e Judd. COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SUZUKI, Seijun. **Introdução ao Zen-Budismo**. São Paulo: Editora Pensamento, 1969.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno: 1880-1950**. São Paulo: Cosaic & Naify, 2011.

TYLER, Parker. **Underground Film**. Nova York: Da Capo Press, 1995.

UHLIN. Graig. TV, Time, and the Films of Andy Warhol. **Cinema Journal**, vol. 49, n. 3, inverno, 2010.

UROSKE, Andrew. **Expanded Cinema and Postwar Art**. London/Chicago: University of Chicago Press, 2014.

VERRONE, William E.B. **The Avant-Garde Feature Film: A Critical History**. Jefferson: McFarland, 2012.

WALLEY, Jonathas. The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film. **October**. Vol.:103, Inverno, 2003.

WATTS, Robert. In: SALLES, Evandro (coord.). **O que é Fluxus? O que não é! O Porquê**. Brasília: CCBB, 2002.

WARHOL, Andy. **A Filosofia de Andy Warhol**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

_____. In: GOLDSMITH, Kenneth (ed.). **I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews**. New York: De Capo Press, 2004.

WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. **Popism**. Londres: Penguin Books, 2009. E-book.

WEES, William C. *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*. Berkeley: University of California Press, 1992.

_____. Prophecy, Memory and the Zoom: Michael Snow's Wavelength Re-Viewed. **Cine-tracts**, no. 14/15, verão-outono 1981.

WESTERHOFF, Jan. **The Golden Age of Indian Buddhist Philosophy**. Oxford: Oxford University Press, 2018.

WOLLEN, Peter. Raiding the Icebox. In: O'PRAY, Michael. **Andy Warhol Film Factory**. Londres: British Film Institute, 1989.

YOSHIMOTO, Midori. **Into Performance: Japanese Women Artists in New York**. New Jersey: Rutgers University Press, 2005.

YOUNG, La Monte; ZAZEELA, Marian. **Selected Writings**. Ubuclassics, 2004.

ZAVATTINI, Cesare. Some ideas on the cinema. In: MACCANN, Richard Dyer (ed.). **Film: a montage of theories**. Nova York: Dutton, 1966.