



Entrevista **CARLOS FDEZ.**
LIRIA

NUNCA MÁIS

CONTRA INFORMACIÓN

A UTOPIÁ DO MOVEMENTO LIBRE

O CINEMA UNDERGROUND

XACOBEO vs. SACOCHEO

VANGUARDISMOS

I have no meaning, said the film. I just unreel myself.

James Broughton, *High Kukus*

Na década de 1960 produziu-se nos Estados Unidos de América um surpreendente florescimento, acompanhado de umha inédita popularidade, do cinema de vanguarda. Mas esta eclosão, longe de surgir da nada, foi a consequência lógica de umha extensa tradição experimental, que tivera o seu centro na Europa da década dos vinte, assistida por umha série de factores sociais e culturais como foram o abaratação dos custos de produção (convertendo-se a Bolex, umha ligeira câmara de 16mm, em ferramenta sempiterna) ou a presença transatlântica de artistas e cineastas europeus (Oskar Fischinger, Hans Richter, Marcel Duchamp, Fernand Léger...) que garantirom a continuidade com respeito à vanguarda clássica.

No cinema de vanguarda clássico encontramos a origem da grande maioria dos experimentalismos posteriores. Duas grandes tendências, nascidas de el, sobreviverão ao longo das décadas: umha narrativa, inspirada em George Méliès e nos irmãos Lumière, na que a pantalha funciona como janela ao mundo; e outra abstracta, mais directamente ligada à pintura, que converte a pantalha em lenço. A narrativa experimental embebe-se de surrealismo antes de chegar ao psicodrama ou ao cinema beat. A abstracção, desde as películas de Bruno Corra e Arnaldo Ginna na década de

1910, adquiriu do dadaísmo umha maior preocupação materialista. A primeira tendência é reflectiva e centra-se na estrutura profunda do discurso, a segunda é reflexiva e sublinha a estrutura superficial. Mas, ao mesmo tempo, o maior experimentalismo visual de Méliès convertiu-se na convenção narrativa actual (a "Monoforma", segundo a terminologia de Peter Watkins, na que se inclui o documental contagiado de ficção) enquanto



Solpor sobre o perfil de New York na primeira bobina de *Empire*, de Andy Warhol.

que o documentalismo dos Lumière, inopinadamente, apadrinhará o experimentalismo formal mais radical (Andy Warhol). Assim, indiscutíveis documentais como *Window Water Baby Moving* (Brakhage, 1959), *Empire* (Warhol, 1963), *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (Stan Brakhage, 1971), *Kirsa Nicholina* (Gunvor Nelson, 1969) ou as notas e diários de Marie Menken, Jonas Mekas e Brakhage, topam-se entre os clássicos do cinema experimental. (Chamamos cinema convencional a aquel com um alto grau de codificação, pouco dado, portanto, à "espontaneidade" que reivindicava Mekas, enquanto que cinema experimental é aquel de baixa codificação, afastado, pois, da Monoforma.)

A aparição de cine-clubes como Cinema 16 (em 1949) em New York ou Canyon Cinema (1960) em San Francisco, assim como a de distribuidoras alternativas (o próprio Cinema 16, a Film-Makers' Cooperative de New York, fundada em 1962, ou a Canyon Cinema Cooperative, criada em 1963), tiveram um papel primordial na divulgação do cinema experimental estadounidense. Para a sua promoção contavam com plumas da talha da cineasta Maya Deren, de Amos Vogel (fundador de Cinema 16 e autor de *Film as a Subversive Art*) ou do grande padrinho do *underground* Jonas Mekas. Foi este, impulsor da Cooperativa de New York, director da revista *Film Culture* e comentarista cinematográfico de *The Village Voice*, quem coas suas críticas deu voz a um cinema barato e pessoal que doutro jeito teria passado despercebido.

Garantida a acessibilidade a câmara e película, à distribuição, à exibição e à crítica em revistas e jornais, não é de estranhar que mesmo antes de finalizada a década houvessem aparecido

ha
Ar
Co
Me
irr
me
Jam
trac
tem
hipp
do e
Luthi
nema
cinem
literal
substa
que s

OS CLANDESTINOS:

rendente
a de van-

a de umha
dos vinte,
mento dos
em ferra-
Fischinger,
respeito à

rimentalis-
adas: umha
iona como
a pantalha
drama ou
década de
mo umha
terialista.
flectiva e
profunda
reflexiva
perficial.
o maior
ial de
conven-
al (a
termi-
ns, na
nental
tanto
ntalis-
indow
with
ou as
lássic-
alto
skas,
da

yon
rio
on
do
da
as
or
gráfico de
outro jeito

em revis-
aparecido

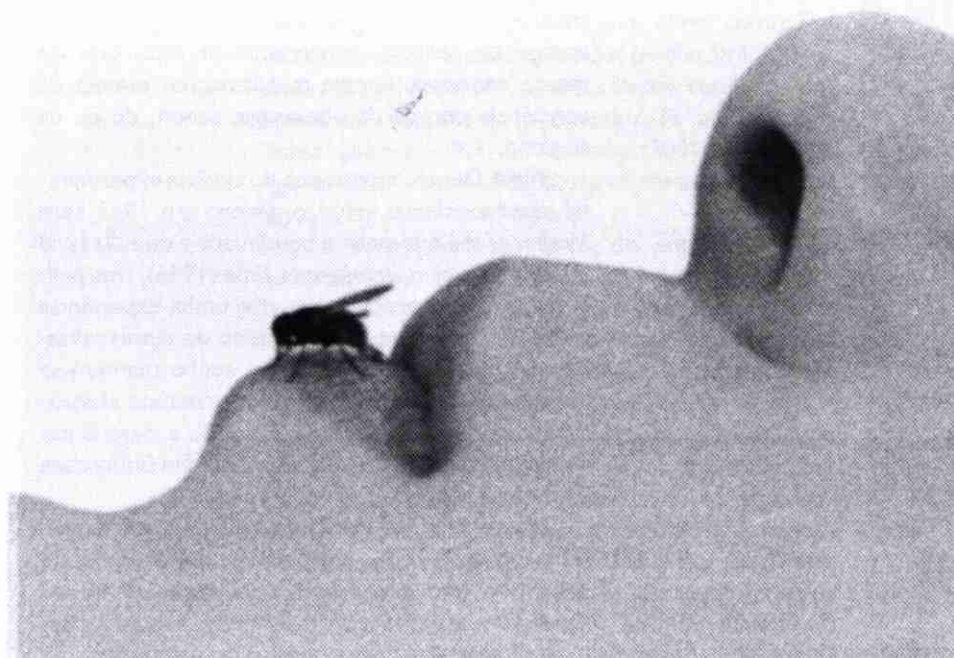
no mercado duas histórias do cinema *underground*: a de Sheldon Renan (1968) e a de Parker Tyler (1969). Mas quizá o elemento mais importante de todos os mencionados tenha sido a criação da Cooperativa de Cineastas de New York, que pronto se reproduziria em San Francisco, em Londres (1966) e noutras cidades europeas. A política das Cooperativas (criticada por Tyler por pouco "selectiva") consistia na aceitação de todo tipo de películas, sem nenhum filtro de "qualidade", o que permitiu umha experimentação com o material fílmico (com a garantia da sua distribuição) sem limites. Esta concepção horizontal, democrática e antijerárquica da criação cinematográfica chocava com outros modelos mais restritivos, como o do próprio Cinema 16, que rejeitara *Anticipation of the Night* (Brakhage)¹, ou os Anthology Film Archives, surgidos da Film-Makers' Cooperative em 1970, que, no seu intento de preservar um cânon do cinema experimental, abandonaram os critérios antijerárquicos para fazer umha selecção que, por exemplo, deixa de lado a grande número de mulheres. Do mesmo pé coxeia *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-1978*, clássico livro de referência do cinema experimental estadunidense cujo autor, P. Adams Sitney, só estuda com detimento a obra de umha cineasta (Maya Deren) e cita nom mais que outras quatro num texto de 464 páginas. Como denuncia Yoko Ono, nem sequer mencionada na obra, "O mundo do cinema está-se a volver terrivelmente aristocrático". Com toda a permissividade estética da Cooperativa, a crítica e portanto o cânon de películas experimentais, sem embargo, rara vez se asomava mais alá dos limites do seu catálogo, deixando de lado, por exemplo, a criação cinematográfica do grupo neodadaísta Fluxus, ao que pertencia Ono.

Na segunda metade dos anos cincuenta seguem trabalhando ou começam a trabalhar cineastas como Kenneth Anger, Ian Hugo, Gregory Markopoulos, Brakhage, Bruce Conner, Stan VanDerBeek, Robert Breer, Wilhard Maas, Marie Menken, Mary Ellen Bute, Harry Smith, Jordan Belson e os irmãos Whitney, os primeiros herdeiros do surrealismo intermediado pelo cinema de Maya Deren, Sidney Peterson e James Broughton, os últimos continuadores da rama mais abstracta do cinema europeu dos anos vinte. Mas também eram os tempos da Beat Generation, da contracultura, do movimento hippie, da ocidentalização do budismo zen, do *rock and roll*, do expressionismo abstracto, de Malcolm X e de Martin Luther King. Todos estes elementos culturais e sociais extracineamatográficos deixaram, indubitavelmente, a sua marca no cinema *undreground*. Mas, que significa *underground*? A palavra, literalmente "subterrâneo" como adjectivo ou "subsolo" como substantivo, é um termo político-militar (como "vanguarda") que se poderia traduzir por "clandestino" ou "resistência"

INDEX

(conotando especialmente a Resistência francesa contra a invasão alemã). A expressão *underground film*, usada inicialmente por Manny Farber para descrever películas de ação de série B realizadas desde dentro da indústria, ainda que com certa dose de liberdade, frescura e vigor, assinadas por directores como Raoul Walsh, Howard Hawks ou William Wellman, e aplicado o adjetivo posteriormente ao cinema de vanguarda por Lewis Jacobs, popularizou-se depois de que VanDerBeek organizara uma exibição em New York em 1959 baixo o título "Films From the Underground" ("Películas do subsolo/da resistência"). O cinema *underground* constitue, pois, a póla norteamericana e sessentista da vanguarda internacional, à vez que o capítulo mais experimental do amplo e heterogéneo New American Cinema.

Se a vanguarda clássica europeia se punha à cabeça para liderar a renovação das artes, o cinema clandestino, no latifúndio de Hollywood, opta por socavar e esburacar os alicerces da narração cinematográfica hollywoodense (qualificada pelo New American Cinema Group de "moralmente corrupta, esteticamente obsoleta, tematicamente superficial, temperamentalmente aburrida"), bem desde a paródia, bem desde o enfrentamento crítico. Mas seria falso entender o cinema *underground* unicamente como reacção aos grandes estudos, porque nel também têm cabido obras de artistas (nom cineastas) que se passaram ao celuloide por preocupações estéticas independentes de umas películas e um modelo de narração que ignoravam, provenientes do mundo da escultura (Conner, Snow, Breer), da pintura (Schneemann, Warhol), da fotografia (Hollis Frampton), da música (Tony Conrad), da poesia (Mekas) ou da dança (Shirley Clarke). Incluso num cineasta nato como Brakhage teve maior influência a poe-




Umha mosca sobre o corpo inerte de Fly, de Yoko Ono, como símbolo de Tánatos sobre Eros.

MAUNDERGROUND

Por Alberte Pagán

sia de Robert Duncan ou Michael McClure e o expressionismo abstracto de Jackson Pollock que a própria tradição cinematográfica. Em palavras de Hollis Frampton, "A maioria da gente que começou a fazer películas em sério pola época em que eu o fixem madurara artisticamente nalgum outro campo".

A etiqueta *underground film*, que em muitos casos alude mais ao modo de produção que ao resultado estético e que em tantos outros se define mais pelo que não é que pelo que é, resulta demasiado eclética como para ter uns limites definidos. David E. James, sem embargo, atreve-se a delimitá-la entre 1959 (*Pull my Daisy*, Alfred Leslie) e 1966 (*The Chelsea Girls*, Andy Warhol), justo antes da vigorosa afirmação do estruturalismo (*Wavelength*, Michael Snow, 1967), que quedaria assim fora das suas margens, e da maior politização da sociedade estadunidense, a raíz da guerra de Vietnam, que exigia um cinema mais comprometido politicamente. As "novas ondas" ou "novos cinemas" sessentários (que implicaram uma renovação da linguagem dentro da indústria) não acabaram nos EUA o desenvolvimento que tiveram noutros países, até ao ponto de que Mekas, à altura de 1964, nega a sua existência: "O cinema estadunidense segue a estar em Hollywood e no *underground* de New York. Não há 'cinema de arte' estadunidense." 

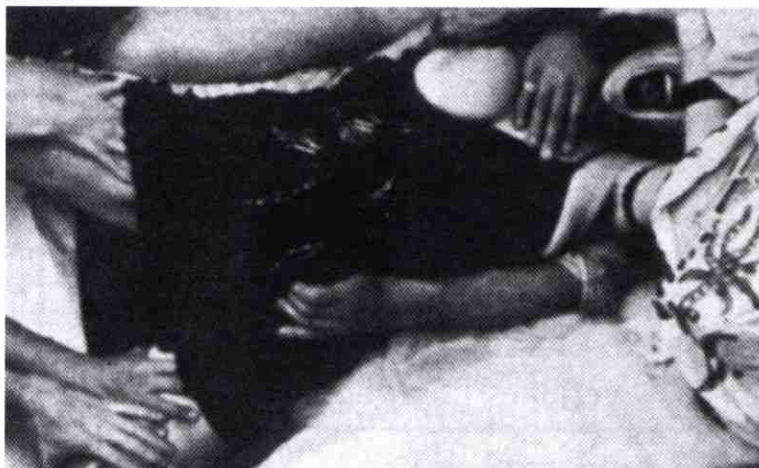
estética *beat*, caracterizada por um toque de existencialismo, pela assimilação do misticismo oriental e do jazz, pela identidade entre arte e vida, pelo reconhecimento do povo afroamericano, pelas transgressões sociais e estilísticas, pela improvisação e a espontaneidade, teve uma primeira aplicação cinematográfica em *Shadows* (John Cassavetes, 1958), película "improvisada", segundo reza o letreiro final, cuja primeira versão recebeu o primeiro Independent Film Award organizado por *Film Culture*.

Se (especialmente a segunda versão de) *Shadows* se mantém a certa distância do cinema de vanguarda, aspirando a uma distribuição comercial, *Pull My Daisy* (Alfred Leslie, 1959) entra de cheio no mundo *beat* tanto pela estética (pretendidamente improvisada) como pela inclusão dos escritores *beat* Jack Kerouac no comentário e Gregory Corso, Allen Ginsberg e Peter Orlovsky no repartido. Mekas diz da cinta que era "a única película verdadeiramente *beat*", louvando a sua imediatez e despreço pelas normas narrativas estabelecidas. Sendo uma película bastante afastada da genialidade, a sua importância radica na influência estilística que teve em obras posteriores, abrindo a porta a um novo jeito de narrar.

Jonas Mekas deixará de lado a rodagem e compilação dos diários que o farão famoso para rodar *Guns of the Trees* (1961), a sua primeira película narrativa, influenciada, como nome podia ser menos, por *Pull My Daisy* e *Shadows*. A inclusão de personagens e actores/actrizes afroamericanos, assim como a indissociabilidade de uns e outros/as (se em *Shadows* as personagens respondiam ao mesmo nome que actores e actrizes, neste caso a história de amor da parelha afroamericana terá um reflexo e uma continuação extradiegéticos), a união de vida e arte, a presença do jazz e de Allen Ginsberg na banda sonora, tudo isto permite-nos falar de uma estética *beat*. A película incorpora na narração, como fixara Ken Jacobs nas suas primeiras cintas, abundante material documental de protestas políticas contra o acoso a Cuba e sobre a violência policial.

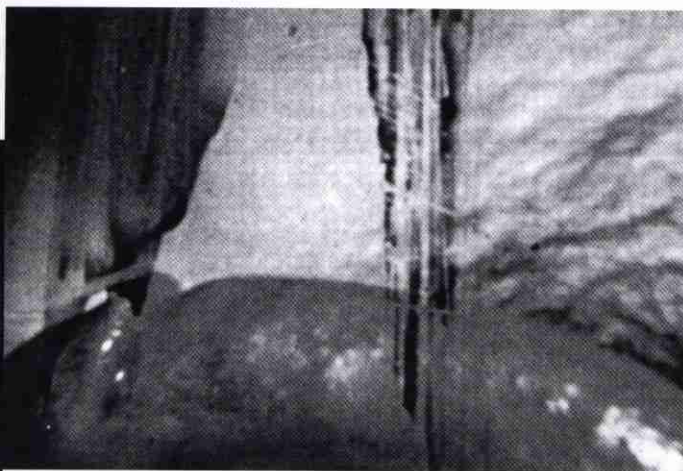
Mas a "mais pura expressão da sensibilidade *beat* no cinema" (segundo Sitney) será *The Flower Thief* (Ron Rice, 1960), influenciada, já desde o título, por *Pull My Daisy* (ainda que levando mais alã a "espontaneidade" desta e de *Shadows*) e mais directamente por *Lemon Hearts* (Vernon Zimmerman, 1960), na que também participara Taylor Mead. O poeta *beat* e protagonista de *The Flower Thief* Mead move-se pelos diferentes cenários da película numa acção improvisada, cómica e um tanto infantil (três rasgos tomados de *Pull My Daisy*); inocência e singeleza no conteúdo das que se contém a técnica. Jack Smith, que aparecera como actor em *Little Stabs at Happiness* (Ken Jacobs, 1963), segue a mesma tendência, decantando-se para a estética *camp* em *Flaming Creatures* (1963). E,

por último, Harry Smith, integrante da *Beat Generation* e um dos pioneiros do cinema sem câmara, afasta-se um tanto destas narrativas, achegando-se à abstracção, no seu cinema de animação e de colages.



Cena da violência em *Flaming Creatures*.

Manchas de pintura convivem coa image fotografada em *Fuses*, de Carolee Schneemann



árias som as tendências nas que se materializa o cinema *u n d e r - g r o u n d*. O subgénero que Tyler e Sitney chamam "película de trance" (cinema hipnótico ou psicodrama)

tem a sua orige em Cesare, a personage sonámbula de *O gabinete do Dr. Caligari* (Das Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1919) que reaparecerá em *Inauguration of the Pleasure Dome* (Kenneth Anger, 1954-1966), e frutificou na costa oeste dos EUA despois de contagiar-se do cinema surrealista europeu, principalmente de *Le sang d'un poète* (1930) de Jean Cocteau. É um cinema "simbólico-surrealista de significados intelectuais", segundo Mekas. Quando o psicodrama renúncia á narra-

çom e à personage, converte-se em cinema lírico. O processo místico de autoconhecimento, até agora arroupado polo marco da narraçom e ancorado na personage, passa assi a ocupar todo o espaço da película, convertindo-se esta, orfa de marco narrativo, numha manifestaçom directa da consciência nom já da personage, senom do ou da cineasta.

Maya Deren, a matriarca do cinema experimental estadounidense, inícia o género em 1943 com *Meshe of the Afternoon* e continuará-o com *At Land* (1944) e *Ritual in Transfigured Time* (1946), tres películas nas que a protagonista vive umha experiência onírica que conclue cum processo de autorrealizaçom. A fronteira entre vigília e sonho mantem-se ténue e, a diferença do cinema surrealista clássico (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1928), a experiência e o deambular dos protagonistas tenhem umha clara intençom simbólica.

Inauguration of the Pleasure Dome, de Anger, sofreu várias revisons antes da versom definitiva de 1966 que leva o significativo subtítulo de "Lord Shiva's Dream". Nom só o subtítulo, senom a pre-

sença extemporânea de Cesare o sonámbulo, confirmam o carácter onírico do psicodrama, ao que Anger, como bom ocultista, lhe acrescenta o carácter mágico e ritual. A seguinte película de Anger, *Scorpio Rising* (1963), quiçá seja a mais vista do underground norteamericano. Warhol inspirará-se no seu sadomasoquismo homoerótico e no uso de cançons pop e rock para o seu *Vynil* (1965).

Em *The Way to Shadow Garden* (1955), um ortodoxo psicodrama, Brakhage antecipa, na sequência final, a sua posterior preocupação coa visom e a luz: o adolescente e frustrado protagonista arrinca-se os olhos e nesse momento a película negativiza-se para mostrar essa ausência (ou câmbio) de visom. Nom será até *Anticipation of the Night* (1958) que Brakhage empece

a topar o estilo no que se sentirá mais cómodo. O seu cinema lírico diferencia-se das películas "poéticas" ou "puras" da vanguarda clássica europeia na sua insistência na manipulação formal das imagens e na obra de arte como expressão íntima e pessoal.

Carolee Schneemann realizou *Fuses* (1967) como reacção a *Loving* (1957), na que Brakhage filma à mesma parelha (Schneemann e James Tenney) fazendo o amor desde um ponto de vista externo e masculino. Em *Fuses*, que co tempo se converteu num referente do cinema feminista, a cineasta mostra-se a si mesma em pleno acto amoroso, intercalando imagens da vida diária coa sua parelha e dificultando a legibilidade das mesmas, frustrando a escopofilia do voyeur, por meio de superposições, rascaduras, desenhos, planos de detalhe, rapidez de montagem e da inclusom das próprias perforações de arrastre do celuloide como elementos visuais (arrimando-se às preocupações materialistas).

ANIMAÇÕES


Brakhage, na derradeira década da sua vida, adicou-se case exclusivamente à criação dum cinema sem câmara, pintando e manipulando directamente o celuloide, técnica que, desde *Mothlight* (1963), nom praticara mais que esporadicamente ao interior de alguns dos seus projectos. Por muito que o cineasta rejeitasse a etiqueta de "abstracto" (e apesar de sentir-se herdeiro do expressionismo abstracto de Pollock), a sua nom deixa de ser umha coerente trajectória desde a narração psicodramática das suas primeiras obras até à abstracção total, de um cine fotográfico a um gráfico, com obras como *The Text of Light* (1974) ou *Unconscious London Strata*, cujas tomas da realidade, por diversos meios, resultam nom figurativas, preparando o caminho. As pintadas *The Dante Quartet* (1987) ou *Lovesong* (2001) entram no mundo da animação pola porta da abstracção e anulando o conceito de fotograma.

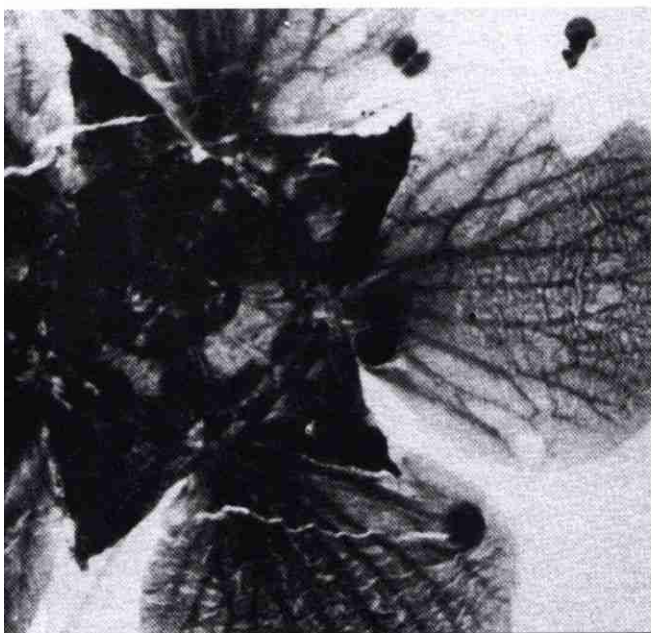
Se o psicodrama nasce do surrealismo, as (anti)narrativas picarescas e o cinema lírico bebem tanto do cinema puro e impressionista como do dadaísmo, siempre este mais receoso cara à construção de relatos e personagens. O dadaísmo insistia na manipulação do material artístico, prefigurando o cinema materialista (e aqueles movimentos neodadaístas como Letrismo/Situacionismo a este lado do atlântico ou Fluxus ao outro, ambos cumha importante produção cinematográfica) e ajudando a conformar o cinema de animação abstracta de Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann e Oskar Fischinger que, nos EUA, teria continuidade na obra de Mary Ellen Bute, John e James Whitney, Harry Smith, Jordan Belson e Robert Breer. Alguns destes seguirám a trabalhar na década dos sessenta.

James Whitney, pioneiro, junto co seu irmão John e com Mary Ellen Bute, do cinema electrónico, é o autor de *Lapis* (1966), *mandala* (objecto de meditação) cinematográfico no que umha série de pontos se mantem em contínuo movimento giratório. Outro pioneiro do cinema por ordenador, assi como das projecções múltiplas e dos acontecimentos multimédia, é Stan VanDerBeek, cujas películas fusionam tomas da realidade com animação de recortes, experimentos em vídeo com mosaicos gera-



dos informaticamente. As suas animações de recortes conformam sátiras antimilitaristas (*Science Friction*, 1959), políticas (*Achooo Mr. Kerrooshev*, 1960) ou sociais (*À Mode*, 1959). A vertente informática do cineasta deixa de lado a crítica socio-política para reivindicar a pura abstracção. *Symmetricks* (1972) imita, música clássica índia incluída, na circularidade dos desenhos e na sua constituição como *mandala*.

Marie Menken joga entre o mundo bidimensional e a tridimensionalidade nas suas animações *Dwightiana* (1959) e "Paper Cuts", uma das "notas" do seu *Notebook* (1962). Robert Breer, nas suas primeirizas *Form Phases I-IV* (1952-54), ensaia uma animação de formas planas na tradição de Richter. Em *A Man and His Dog Out for Air* (1957) reconhecemos já o particular estilo de debuxos animados de Breer: uma linha negra, sobre fundo branco, transforma-se continuamente, sugerindo por momentos breves interpretações figurativas, mas em conjunto compondo formas irregulares e abstractas. 



Nalgumas secções de *Mothlight* as plantas, como esta flor, encaixam no fotograma, ralentizando o ritmo.

cinema de apropriação, de ensablage, de montage, de reciclage, de imagens de arquivo ou de material encontrado é aquele que, prescindindo da câmara (emparelhando-se assim com as animações de Len Lye, Harry Smith, Storm de Hirsch ou Brakhage), limita-se a recopilar material preexistente para re-montá-lo (ou não), modificando ou subvertendo o significado original das imagens. As raízes deste subgênero, que leva implícita uma crítica social através das imagens que a sociedade produz de si mesma, encontram-se na tradição Dadá, nas fotomontagens, nos *objectos encontrados* de Duchamp, nas colagens cubistas e no acto surrealista de roubar-lhe o contexto aos objectos, projectando uma nova visão sobre os mesmos.

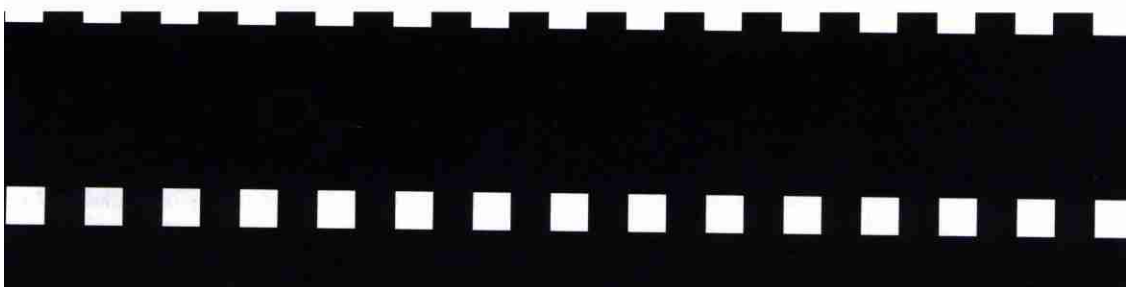
À parte da utilização convencional de material preexistente para ilustrar documentais ao uso, ou da sua incorporação esporádica em películas doutros subgêneros (como *Anger* ou *VanDerBeek*), existem duas tendências dentro do cinema de apropriação: a colagem recopilatória, que nasce da película britânica *Crossing the Great Sagrada* (Adrian Brunel, 1924), na que uma série de tomas dispare se montam de tal jeito que adquirem uma coerência semântica; e a (des)montage introspectiva ou analítica, nascida de *Rose Hobart* (Joseph Cornell, 1939), na que se reutiliza uma unidade narrativa ou documental preexistente para explorar o uso e os limites das normas de montage e levar a cabo uma investigação formal. A primeira é uma tendência maximalista, enciclopédica e sintética, de adição e de colagem, na que destaca a crítica político-social; a segunda é minimalista (compartilhando os pressupostos do estruturalismo), de introspecção e de análise formal na que prima a crítica linguística. A primeira aproxima-se a (ou forma parte de) o cinema lírico; a segunda faz-no ao cinema estrutural. O exemplo mais emblemático da primeira é *A Movie* (1958) e demais películas de Bruce Conner; a cimeira da segunda é *Tom Tom the Piper's Son* (Ken Jacobs, 1969).

A partir de meados da década dos sessenta começaram a aparecer uma série de películas cuja estrutura monomórfica, segundo a nomenclatura de George Maciunas, destaca sobre o contido. Sitney, impulsor do termo “estrutural”, menciona, um tanto arbitrariamente, quatro rasgos característicos destas obras: câmara fixa, destelos estroboscópicos, montage em bucle e refotografia de uma pantalha, aos que o cineasta e teórico britânico Malcolm Le Grice (que prefere o termo “novo cinema formal”), abrindo o caminho ao cinema materialista, lhes engade outros três: o celuloide como material, a projecção como acontecimento e a duração como dimensão concreta. Num intento de evitar que a estrutura ocupe simplesmente o lugar da narração como fio condutor (o público ve-se abocado a adivinhar e seguir tanto uma como outra), o cinema estrutural radicalizou-se para converter-se em estrutural/materialista ou materialista (termos reivindicados pelo teórico, cineasta e membro fundador da London Film Makers Co-op Peter Gidal), um cinema que desvela os mecanismos da sua própria criação e artificiosidade

chegando a mostrar e atacar (a atacar para mostrar) a sua materialidade; um cinema “puro” (para David E. James) preocupado pelos mecanismos próprios do cinema; um cinema autorreflexivo, reflexo do seu próprio aparato. Para Peter Gidal, “uma película é materialista se não oculta o seu aparato ilusionista”, ensinando sem pudor perforações de arrastre, veladuras ou saltos no projector (*Fuses, Tom Tom...*); reivindicando a duração como essência do cinema (*Empire*); tingindo, rascando ou deformando a tira de celuloide (*Artificial Light*, Frampton, 1969); produzindo imagens não fotográficas (*Divinations*, Storm de Hirsch, 1964)); desvelando as limitações da pantalha, dividindo-a e multiplicando-a (*The Chelsea Girls*); ou convertindo o feixe de luz do projector em protagonista (*Line Describing a Cone*, Anthony McCall, 1973). Todas estas estratégias redundam na anulação da tridimensionalidade da imagem: a pantalha deixa de ser uma enganosa janela ao mundo, a imagem evita ser confundida com a realidade; a ênfase não recai no objecto, senão no processo. O sufixo do termo “materialista” (que Sitney cuidou de não introduzir no seu mais neutro “estrutural”) indica a sua maior carga teórica e/ou militante. Regina Cornwell, sem embargo, propõe rebaptizar o género como “estruturalista” para afiançar as conexões com a corrente filosófica.

O cinema estrutural/materialista, construtivista, estático e epistemológico, surge em oposição a (ou talvez como complemento de) o cinema lírico, pessoal e dinâmico. O primeiro tem um maior componente conceptual, ainda que não exento de beleza plástica, e acode ao intelecto para o seu desfrute, achegando-se em muitos momentos ao mundo da ciência, em contraposição ao segundo, mais sensorial e baseado num goce plástico e visual. Ante o primeiro vemos-nos forçados a buscar a relevância das imagens, ante o segundo a sua coerência. No primeiro está ausente ou cousificada a figura humana, enquanto que o segundo acode com demasiada frequência à autobiografia como contido. Mas sempre há excepções, pois uma das cimeiras do cinema estrutural, (*nostalgia*) (Frampton, 1971), é profundamente autobiográfica; e muitas das obras aparentemente conceptuais, como *La région centrale* (1971), do canadiano Michael Snow, ou *Tom Tom...*, exibem uma plasticidade visual digna do mais barroco Brakhage. O cinema estrutural provocou dentro do cinema *underground* a mesma turbacção que este causara no cinema narrativo. Também diferente era o caminho empreendido que lhe custou a perda do apelido *underground*.

Como no caso do cinema de apropriação (o qual não deixa de formar parte da família estrutural: veja-se *Tom Tom...*, *Runaway* [Standish Lawder, 1969] ou *Film In Which There Appear Sprocket*



Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, Etc. [Owen Land, 1966], nas que se unem ambos géneros), o cinema estrutural flutua entre duas tendências, umha minimalista e analítica (*Empire, Serene Velocity* [Ernie Gehr, 1970]) e outra maximalista e sintética (*Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen* [Snow, 1974]) na que se dá um proceso de acumulação enciclopédica de todas as imagens, técnicas ou elementos pertinentes. Películas como *Wavelength* (Snow, 1967) assóci-
ciam o minimalismo do processo (um simples achegamento focal) cumha série de manipulações da image (filtros, superposições, saltos temporais, destelos de cor, negativizações) que actuam como contraponto; com *Tom Tom...* ocorre o contrário: revisan-se analiticamente uns planos originais mínimos mas utilizando para isso umha acumulação de todas as técnicas possíveis. Obras seriais e permutativas como *Screen Tests* (Warhol, 1964-1966), *Zorns Lemma* (Frampton, 1970) ou *No. 4 (Bottoms)* (Yoko Ono, 1966) unem o minimalismo do conceito coa multiplicação da image, num processo aditivo e (a excepção de *Zorns Lemma*) nom progressivo. Nas obras com montage em bucle (*Film in Which...*, *Invocations of Canyons and Boulders* [Dick Higgins, 1963] ou, parcialmente, *Sleep* [Warhol, 1963]) produce-se umha repetição, que nom adição, igualmente nom progressiva e nom climática.

O CINEMA PERCEPTUAL

Desde que Duchamp puxera os seus rotorrelevo a girar em *Anémic cinéma* (1926) para proporcionar-lhes umha profundidade ilusória, o cinema tem servido para experimentar coas nossas percepções ópticas. Os planos negros que Léger utilizaba como elementos constitutivos de *Le ballet mécanique* (1924), e nom já como meras transições (aplicando ao cinema o que Kazimir Malevich fixera em pintura com *Quadrado negro sobre fondo branco* [1913]), evoluíram à pantalha negra de toda a primera parte de *Zorns Lemma* e aos fotogramas bem brancos bem negros de *The Flicker* (Tony Conrad, 1966). Já a austriaca Arnulf Rainer (Peter Kubelka, 1960) se cingira com anterioridade à luz e à escuridade, ao ruído e ao silêncio, como material de construção, mas desde umha posição mais estrutural que óptica: os efectos ópticos eram secundários. A película de Conrad, polo contrário, insiste nestes, assemelhando-se a umha luz estroboscópica, e as variações do ritmo provocam ilusões ópticas.

Outras películas perceptuais som as de Paul Sharits, nas que leva o experimento de Conrad ao campo da cor; a trilogia *Acts of Light* (1972-1974) de Bill Brand; e certas películas, como *Serene Velocity* ou tantas outras, que compartilham intenções estruturais ao tempo que perceptuais.

¹O mesmo Brakhage, chegado o momento e num arranque de conservadurismo, retirará (momentaneamente, isso si) as suas películas da Cooperativa, negando-se a "aceitar a ajuda de instituições" que promovem obras de pouco valor estético ("unaesthetic") e cheas de "droga, Ódio, Nihilismo, violência contra a própria pessoa e contra a sociedade".

