



Bárbara Bergamaschi Novaes

O CINEMA MAL-DITO DE PETER TSCHERKASSKY
Hantologia e a Forma Informe

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador: Luiz Camillo Osorio

Rio de Janeiro / Brasília,
Julho de 2022

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Bárbara Bergamaschi Novaes

**O cinema Mal-dito de Peter
Tscherkassky - Hantologia e a Forma
Informe**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Literatura, Cultura e
Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela
Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida
Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Rosana Kohl Bines
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior
UFJF

Profa. Ângela Freire Prysthon
UFPE

Prof. Hermano Arraes Callou
Pesquisador Autônomo

Rio de Janeiro, 23 de agosto de 2022.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Bárbara Bergamaschi Novaes

Bárbara Bergamaschi Novaes é formada em Comunicação Social (2014) pela ECO-UFRJ com habilitação em Rádio e TV. Em 2012 participou do programa de intercâmbio Acadêmico na Universidade de Paris VIII-Vincennes/St. Denis onde estudou Cinema. Tem certificado em Fundamentação em Artes (2010) pela EAV do Parque Lage. Foi pesquisadora-bolsista da Fundação Casa de Rui Barbosa no projeto "Cultura Brasileira Hoje" e professora no departamento do DEACE-UFSJ. Contemplada com prêmio bolsa CAPES-Print, CSF com período de doutoramento sanduíche na Universidade Católica Portuguesa do Porto.

Ficha Catalográfica

Novaes, Barbara Bergamaschi

O cinema mal-dito de Peter Tscherkassky : hantologia e a forma informe / Barbara Bergamaschi Novaes ; orientador: Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida. – 2022.

407 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2022.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Cinema experimental. 3. Found footage. 4. Cinema de vanguarda. 5. Cinema e poesia. 6. Cinema estrutural. 7. Arte Contemporânea 8. Surrealismo 9. Cinema de Arquivo I. Almeida, Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradeço em primeiro lugar à minha família.

À meu pai, Luiz Antônio Novaes (*in memoriam*) por ter me levado, com 10 anos de idade, ao Museu Beaubourg em Paris para ver a mesa de trabalho de André Breton e me deixando como legado o fascínio pelos surrealistas e pelos livros.

À minha mãe, Mara Andrea Bergamaschi, companheira de aventuras, com quem desbravo ruínas e museus espalhados pelo mundo e por ter me legado o prazer pela escrita.

À meu irmão, Álvaro Bergamaschi Novaes, médico-pesquisador-matemático arguto que não permite que eu perca o fio da objetividade científica.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)- pelo financiamento que possibilitou a realização dessa pesquisa.

À meu orientador, Luiz Camillo Osorio, pelo acompanhamento atencioso durante as veredas da pesquisa, pelas aulas inspiradoras, pela troca intelectual generosa, pelo auxílio na ponte internacional com a UCP do Porto e na seleção da bolsa de fomento da CAPES-Print.

À professora Gabriele Jutz da Universidade de Viena, pela atenção, generosidade e por me colocar em contato com Peter Tscherkassky, e também, é claro, ao cineasta que me recebeu gentilmente em sua casa e concedeu uma preciosa entrevista.

Aos professores do departamento de Letras, Filosofia e Comunicação da PUC-Rio, Helena Martins, Rosana Kohl Bines, Marília Rothier, Karl Erik Schøllhammer, Júlio Diniz, Fred Coelho, Marília Rothier, Paulo Henriques Britto, Pedro Duarte, Kátia Muricy, Patrícia Machado e Andrea França cujas aulas foram determinantes para o desenvolvimento dessa tese.

Aos colegas de percurso de doutorado da PUC-Rio, Christiano Sauer, Zé Godoy, Julia Klien, Luiz Guilherme, Clélio Toffoli, Karen Black, Patrícia Lattavo, Bárbara Daniel, Rodrigo Carrijo, Júlia Vilhena, Tadeus Santos, Thiago Ortman, Adriana Frant, pelas trocas nos intervalos das aulas e nos seminários pelo Brasil afora.

Aos colegas e professores da Escola das Artes da Universidade Católica do Porto, Nuno Crespo, João Pedro Amorim, Carlos Natálio, Maria Coutinho e Daniel Ribas, pelas trocas de ideias durante período de intercâmbio como *Visiting PhD Researcher* do CITAR.

Aos colegas e amigos do Núcleo de Pesquisa FIP (Grupo de Pesquisa Fotografia, Imagem e Pensamento) da ECO-UFRJ, Antônio Fatorelli, Victa de Carvalho, Leandro Pimentel Abreu, Maria Teresa Ferreira Bastos, Osmar Gonçalves dos Reis Filho, cujos encontros alimentaram novas descobertas para a tese.

À Maurício Lissovksy (*in memoriam*), que nos deixou prematuramente nesse ano de 2022, cujas aulas brilhantes e entusiasmadas sobre Walter Benjamin e Roland Barthes foram determinantes para essa tese.

Aos colegas do Grupo Risco e do Cineclube de Cinema Experimental da ECO-UFRJ, Hermano Callou, Lucas Murari, Luiz Garcia, Pedro Neves, Daniela Rosa, Maria Bogado, essa comunidade de aficionados pelo "exercício experimental da liberdade" das imagens. Em memória também de Luiz Giban.

Aos amigos de toda a vida Duda Kuhnert, Pedro Caetano Éboli, Isadora Barretto, Lucas Ferraço Nassif e Bruna Carolina Carvalho por estarem sempre presentes e com quem compartilhei as agruras, angústias e felicidades tanto da vida pessoal, quanto do percurso acadêmico.

À Joana Passi, e os queridos João e Chico, melhores vizinhos, sem os quais a experiência internacional em Portugal não teria sido tão agradável e certamente, menos alegre.

E finalmente, por último, mas não menos importante, a Rodrigo Oliveira, meu companheiro, surpresa boa que chegou no momento determinante da escrita, e que sem seu apoio, carinho, amor e tranquilidade, certamente a conclusão dessa tese teria sido bem mais difícil.

RESUMO

Novaes, Bergamaschi Bárbara. **O cinema Mal-dito de Peter Tscherkassky - Hantologia e a Forma Informe**. Rio de Janeiro, 2022. P.407. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Na nova cena da poética da obsolescência, dentro do campo específico do cinema do *found footage* de vanguarda contemporânea, um cineasta célebre e laureado nos festivais de cinema tem se colocado frontalmente na trincheira em prol do analógico: Peter Tscherkassky (1958-). Esta tese é escrita no entroncamento fulcral entre sua biografia, a historiografia e teoria do cinema e as análises fílmicas críticas *ad hoc* de sua filmografia. A metodologia da tese reflete o pensamento excessivo anti-axiomático de Georges Bataille assim como a ideia da constelação intempestiva de Walter Benjamin. Desse modo criamos uma série de afinidades eletivas que compõe uma rede de autores basilares para a tese, sendo eles: Georges Didi-Huberman, Mark Fisher, Rosalind Krauss, Jacques Derrida, Thomas Elsaesser, Roland Barthes, entre outros. Tscherkassky opera uma transgressão da semelhança conforme das imagens, fazendo vir à tona a parte “maldita” da historiografia cinematográfica. No lugar de uma ontologia indexical clássica, ele nos faz adentrar no campo da hantologia, na condição estrutural do cinema enquanto espectros. Seu trabalho é uma tentativa genealógica de re-encantamento com as imagens do cinema hoje “apaziguado” pelo controle da teleologia narrativa do cinema comercial e da dominância do regime representativo.

Palavras-Chave:

Cinema Experimental, Found Footage, Cinema de Vanguarda, Cinema e Poesia, Cinema Estrutural, Cinema e Modernismo, Vanguardas Européias, Arte Contemporânea, Surrealismo, Cinema de Arquivo.

ABSTRACT

Novaes, Bergamaschi Bárbara. **Peter Tscherkassky's Cursed Cinema - Hauntology and Formless.** Rio de Janeiro, 2022. P.407. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

At the intersection between the museum and the movie theater, a number of contemporary artists have been investigating the corporeality of analog images. In this new scene of the “poetics of obsolescence”, within the specific field of contemporary found footage avant-garde cinema, our object of study, the Austrian Peter Tscherkassky (1958-) occupies a prominent place. The thesis is written at the central injunction of three lines: i - The biography and critical fortune of the director; ii- the dialogue with a classical historiography and film theory; and iii- the ad hoc critical film analysis of his filmography. In an inflection with Georges Bataille's excessive anti-axiomatic and formless thought and, as well, into Walter Benjamin's idea of constellation, we seek to create a series of elective affinities that compose a network of authors that are fundamental to the thesis, namely: George Didi -Huberman, Mark Fisher, Rosalind Krauss, Jacques Derrida, Thomas Elseasser, Roland Barthes, among others.

From a genealogical and extemporaneous re-elaboration of the filmic ruin, he operates a transgression of the mimesis and the conform similarity of the images, bringing to light the “cursed” part of cinematographic historiography. Instead of a classic indexical ontology, Tscherakassky takes us into the field of hauntology, in other words, the structural condition of cinema as specters. His work would be a genealogical attempt of re-enchantment with images of cinema that are today "appeased" by the control of narrative teleology and the representative regime. We conclude that the filmmaker's extemporaneous and anachronistic cinema are strong responses and symptoms of problematics of the contemporary cinema scene.

Keywords: Experimental Cinema, Found Footage, Avant-garde Cinema, Cinema and Poetry, Structural Cinema, Cinema and Modernism, European Avant-Garde, Contemporary Art, Surrealism, Archival Cinema.

Índice

1 - Plano Geral - A tese como G(host) House	11
1.1 - A poética da obsolescência - Uma cena contemporânea	12
1.2 - A hantologia cinematográfica ou necropoética das ruínas.....	16
1.3 - Sobre uma metodologia anti-axiomática.....	23
2 - Plano Aberto - História(s) de Fantasma(s) no Cinema.....	32
2.1 - Nascimentos mortais	32
2.2 - O mito Pliniano - A dupla face da sombra.....	35
2.3 - Novas e velhas Ontologias - O cinema genético da pós-produção	38
2.4 - <i>Phasmagrafia - Kinema Entre Imago e Eidolon</i>	45
3 - Plano Médio - Primeiras Assombr(ações) Acionismo e Surrealismo Maldito	52
3.1 - Filmes prefácio - A tradição da transgressão na Áustria.....	52
3.2 - Santíssima Trindade profana - Filmes-filhos bastardos	58
3.3 - Os Acionistas vão ao cinema - Kurt Kren e Ernst Schmidt Jr.	70
3.4 - <i>Entre-aktion</i> - Surrealismo maldito de Bataille	78
3.5 – <i>Rauchopfer</i> (1981) – Entre dois Dionísos: Nietzsche e Nitsch.....	91
3.6 - O falso primogênito - <i>Aderlass</i> (1981)	98
3.7 - Epílogo do prefácio à transgressão - <i>Happy End</i> (1996), A paternidade renascida.....	109
3.8 - A negação do Abjeto.....	116
4 – Plano Detalhe - A Fantasia Estrutural.....	118
4.1 - <i>Entre-Aktion II</i> - Considerações teóricas sobre o Informe.....	118
4.1.1 - O Realismo inconfesso ou fantasmático de Tscherkassky...	119
4.1.2 - O Cinema de vanguarda no Regime Estético.....	124
4.1.3 - Cinema e poesia - A exterioridade da linguagem	130
4.1.4 - Cinema Óptico e Háptico - O barroco e o grotesco	138
4.2 - O Fantasma de Kubelka	149
4.2.1 - Nó na Língua – <i>Liebesfilm</i> (1982).....	158
4.2.2 - Danças Matemáticas – <i>Ballet 16</i> (1984), <i>Kelimba</i> (1986) e <i>Manufraktur</i> (1985)	175
4.3 - Tscherkassky e Warhol - Entre <i>Stasis</i> e <i>Extasis</i>	202
4.3.1 - O Cinema sem órgãos Mal-Dito, Artaud e(m) Tscherkassky	209

4.3.2 – Cinema Amador – Amor pelo Dispendio Infante	213
5 - Plano Americano - O Segundo Primeiro Cinema	218
5.1 - A chegada do <i>Found Footage</i>	219
5.1.1 - Cinema Encontrado Entre Surrealismo Romântico e Maldito	224
5.1.2 - Os Homens sem a câmera	230
5.1.3 - Palimpsestos ao Acaso -- Ironia no cinema acéfalo	237
5.2 - Trilogia Férrea - Fantasmas industriais e máquinas inoperantes	244
5.2.1 - <i>Motion Picture</i> (1984)	244
5.2.2 - <i>L'Arrivée</i> (1998).....	254
5.2.3 - <i>Train Again</i> (2021)	269
5.3 - O anti-herói destruidor - O Canto do Cisne da <i>télos</i>	283
5.3.1 – <i>Shot Countershot</i> (1987).....	285
5.3.2 - <i>Instructions for a light and Sound Machine</i> (2005).....	288
6 - Grande Plano - Espectros femininos- Fantasma do Erotismo....	302
6.1 - Sobre o <i>Male Gaze</i> em Tscherkassky	303
6.2 - A mulher transgressiva - <i>Ethos Feminino Surrealista</i>	308
6.3 – A Potência da Mancha	316
6.3.1 - <i>Erotique</i> (1982)	316
6.3.2 - <i>Urlaubsfilm /Holiday Film</i>	322
6.3.3 – <i>Tabula Rasa</i> (1987/89)	329
6.4 – A Tetralogia da Forma-Informe	333
6.4.1 – <i>Outer Space</i> (1999)	333
6.4.2 – <i>Dream Work</i> (2001)	343
6.4.3 – <i>Coming Attractions</i> (2010)	352
6.4.4 – <i>The Exquisite Corpus</i> (2015)	366
7 - Considerações Finais	376
8 - Anexo - Entrevista com Peter Tscherkassky	384
9 - Referências Bibliográficas	399

Índice de Figuras

- Figuras 1, 2 e 3** - *Still Frames* dos filmes *Nosferatu* (1922), acima, e *Fantasma* (1922) de F. W. Murnau, abaixo. _____ p. 37/ p. 38
- Figura 4** - Gravura de sessão de *Fantasmagoria* de Robertson no *Cour des Capucines* em 1797. Fonte: *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicienaéronaute* E.G. Robertson (1831). _____ p. 38
- Figura 5** - Joseph-Benoît SUVÉE. *The Invention of Drawing* c. 1791. Groeningen Museum Bruges. _____ p.39
- Figura 6** - William H. Mumler, *American*, 1832-1884: *Mrs. W. H. Mumler, Clairvoyant Physician*, 1870s; *albumen print mounted to carte-de-visite with letterpress printing on verso*. Ackland Fund, 2014. _____ p.39
- Figura 7**- Hippolyte Bayard, *Self-Portrait as a Drowned Man (Le Noyé)*, 1840. Fonte: *Digital Library Federation Academic Image Cooperative*. _____ p. 51
- Figura 8** – *Still* de *Aderlass/Bloodletting* (1981, 11min, Super-8, 16mm blow-up, colorido, som). Direção Peter Tscherkassky. Fonte: *SixPackFilm*. _____ p. 51
- Figura 9** - Otto Muehl, *Nahrungsmitteltest, Materialaktion* No. 26, 1966. *Performance view, Perinetkeller*, Vienna, Fevereiro 1966. Anni Brus e Ziem Schieb. Fotografia: Ludwig Hoffenreich. © KH Hein. _____ p.68
- Figura 10** - Otto Muehl, *Material Action* no. 12, *Leda with the Swan*, August 20, 1964 74 b/w fotografia 11.81 inch x 9.45 inch. *Muehl's Studio*, Perinetgasse 1, 1200 Vienna. Photography: Ludwig Hoffenreich. Acervo Mumok. _____ p.68
- Figura 11,12. 13** - Otto Muehl, *Materialaktion* no. 11 - *Mama and Papa 4*, (Otto und Soraya), 4. August 1964. Filmed by Kurt Kren. Photography: Ludwig Hoffenreich. Acervo Mumok. _____ p.69
- Figura 14** - Hieronymus Bosch, detalhe de *De Tuin Der Lusten (The Garden of Earthly Delights)*, 1503. Fonte: Museu Prado de Madri. _____ p.69
- Figura 15** - Hermann Nitsch, *Orgien Mysterien Theatre*, 1950s-1960s. Fonte: Nitsch Foundation. _____ p.69
- Figura 16** - *Still Frame* do filme *Maria-Conception-Action*, de Hermann Nitsch, 1969. _____ p.69
- Figura 17** - Günter Brus - *Selbstbemalung I*, *Operngasse*, Atelier John Sailer, 1964. _____ p.70
- Figura 18** - Günter Brus, *Stress Test*, 1970. MoMA. _____ p.70
- Figura 19** Günter Bruns *Aktion Mit Einem Baby*, Wien, 1967. Fotografia de Kurt Kren. _____ p.70
- Figura 20 e 21** - Egon Schiele, *Kauernder Rueckenakt - Crouching nude, back view*, 1917. *Gouache and pencil* (29,5 x 45 cm) & *Self Portrait in Crouching Position*, 1913 _____ p.70
- Figura 22**- *Facsimile da "partitura" de montagem de Mama + Papa de Kurt Kren*, 1972. 31 x 32 cm, acervo do Mumok. Retirado do artigo de Gabriele Jutz "Viena Actionism and Film". _____ p.76
- Figura 23 e 24** - *Frames Stills 16mm* dos filmes *Kunst und Revolution*, 1968, (esquerda) e *Bodybuilding* (1965-1966) de Ernst Schimdt Jr. Imagens retiradas do artigo de Gabriele Jutz "Viena Actionism and Film". _____ p.77
- Figuras 25,26 e 27** - Imagens *Making Of* de *Kreuzritter* (acima) e *Rauchhopfer* (abaixo). Fonte: Peter Tscherkassky. Catálogo editado por Alexandre Horwath e Michal Lobenstein, coleção SYNEMA, do Österreichfilmmuseum, 2005. _____ p.98

- Figura 28** - Günter Brus, *Wiener Spaziergang*, 1965. Fotografia de Ludwig Hoffenreich. *Courtesy Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien*. ____ p.116
- Figura 29 e 30** - *Still Frames* de *Happy End* (1996) de Peter Tscherkassky p.116
- Figura 31** – Peter Kubelka em frente a sua obra *Arnulf Rainer* (1960) Duração: 7 mins B&W, Sound: opt. Available Format/s: 16mm. Fonte: Galeria Lux. ____ p.149
- Figura 32** - *Frame Still* Cena do filme *Liebesfilm* (1982) de Peter Tscherkassky. Fonte: SixpackFilm. ____ p.174
- Figura 33** - *Frame Still* Cena do filme *Kiss*, 1963–64. USA. Dirigido por Andy Warhol. Fonte: © *The Andy Warhol Museum*, Pittsburgh, PA, a *Museum of Carnegie Institute*. ____ p.175
- Figura 34** - Detalhe do quadro *O Beijo* de Gustav Klimt, Óleo sobre tela, 180 x 180 cm, 1907–1908. Fonte: Acervo Belvedere Museum em Viena, Áustria. ____ p.175
- Figura 35** - Marcel Duchamp, *Tu M'*, 1918. óleo sobre tela, com escova de garrafa, alfinetes e parafuso, 69,8 x 303 cm, Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris/Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, 2017. ____ p.199
- Figura 36 e 37** - Dois frames de *Aderlass/Bloodletting* (1981), à esquerda, e de *Manufraktur* (1985) à direita de Peter Tscherkassky. Fonte: *Sixpack Film*. ____ p.199
- Figuras 38 e 39** - Giorgio de Chirico, *A canção do amor*, 1914, óleo sobre tela, 73 x 59 cm. Fonte: Nova York, Moma e a direita Capa do livro *Nadja* de Breton edição Gallimard de 1972. ____ p.199
- Figura 40** - Hans Bellmer, *Untitled (Hands Triptych)*, 1933-34. ____ p.199
- Figura 41e 42** - *Motion Picture (La Sortie des Ouvriers de l'Usine Lumière à Lyon)* 3:23 minutes, black and white, silent, 16mm Austria 1984. Direção Peter Tscherkassky. ____ p.243
- Figura 43** - *L'Arrivée* 1997/98 2 min 09 sec 35mm/CinemaScope 35mm & 16 mm. Fonte: Sixpack Film (Vienna) Light Cone (Paris) (16mm). Site oficial de Peter Tscherkassky. ____ p.269
- Figura 44** - Albrecht Dürer *Draughtsman Drawing a Recumbent Woman*, Xilogravura, 1525, altura: 8 cm; largura: 22 cm, Fonte: Galeria Albertina ____ p. 309
- Figura 45**- Hans Bellmer, *Les jeux de la poupe*, Fotografia, 23 x 23 cm / 9 1/8 x 9 1/8 in, 1935-36. ____ p.309
- Figura 46** - Salvador Dalí *Shirley Temple, The Youngest, Most Sacred Monster of the Cinema in Her Time* Guache, pastel e Colagem em papel cartão, 75 cm x 100 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1939. ____ p.312
- Figura 47, 48 e 49** - *Still Frame* e *Película* de *The Exquisite Corpus* (2015) de Peter Tscherkassky. À direita um exemplar de um *Cadavre Exquis* feito a oito mãos por Man Ray, Max Morise, André Breton e Yves Tanguy, 1927. p. 375
- Figura 50 e 51** - *Still Frames* de *Erotique* (1982) à esquerda e *Coming Attractions* (2010) à direita, ambos de Peter Tscherkassky. ____ p. 376
- Figura 52 e 53** - *Still Frames* de *The Exquisite Corpus* (2015) de Peter Tscherkassky. ____ p.376
- Figura 54**: Mimo Rotella *Cinemascope*, Colagem 27 3/5 x 39 2/5 inches 70 x 100 cm, 2000. ____ p.376
- Figura 55 e 56** - Peter Tscherakssky com seus “pincéis” de luz, lanternas laser que usa para realizar seus filmes. Foto de Bárbara Bergamaschi, 2021. ____ p.399



*Eu tinha-o perdido, mas conhecendo o segredo das palavras,
mantinha entre nós o vínculo da escrita.*

Georges Bataille

(O Pequeno)

1 - Plano Geral - A tese como G(host) House¹

*A sombra enorme espalhada
Sobre Paris e o mundo,
Quem é o espectro de olhos profundos,
Que surge na noite calada?
Fantomas, serão seus passos
Caminhando pelos telhados?*

*Robert Desnos
Lamento de Fantomas - 1933²*

1.1 - A poética da Obsolescência - Uma cena contemporânea

Essa tese surge do desejo de compreender um estranho fenômeno contemporâneo. Na interseção entre a galeria de arte e a sala de cinema, uma série de artistas contemporâneos têm investigado as imagens analógicas³. Em um mundo no qual a virtualidade se tornou ubíqua e a tecnologia digital o método hegemônico de produção de imagens, a ressignificação de material de arquivos e a volta do uso de tecnologias obsoletas vêm produzindo novos discursos sobre a imagem, em particular no cinema experimental contemporâneo. Um cineasta célebre e laureado nos festivais de cinema tem se colocado frontalmente nessa trincheira (para usar a metáfora bélica que dá origem ao termo "vanguarda") em defesa da manutenção das imagens analógicas: Peter Tscherkassky. Como podemos ver em suas declarações abaixo:

"Gostemos ou não, assistimos atualmente no domínio cinematográfico a uma dissolução progressiva da materialidade clássica pelas técnicas de (re)produção digital de imagens. (...) Se a evolução histórica nos levar, a longo prazo, ao ponto da indústria (sujeita às leis do mercado) abandonar a produção de material analógico, isso será um evento sem precedentes na história. (...) Veremos pela primeira vez a indústria suprimir o meio que lhe permitiu atingir seu pleno florescimento."⁴

¹ O título faz referência ao aforismo de Marcel Duchamp *A Guest + A Host = A Ghost*.

² Poema escrito segundo o modelo clássico do lamento de Fauldès, musicado por Kurt Weill, inspirado nos romances de Souvestres e Allain. Foi transmitido pela rádio com Artaud na voz de Fantomas e na direção teatral, com Alejo Carpentier na direção musical, e performado por músicos de rua de Paris no dia 3 de novembro de 1933. As estrofes musicadas do poema seriam publicadas em *Fortunes* (1942).

³ Entre muitos nomes podemos destacar os brasileiros Rosangela Rennó, Jonathas de Andrade, Anna Vitoria Mussi e Ana Vaz, a italiana Rosa Barba, a inglesa Tacita Dean, o argentino Andrés Denegri e os portugueses João Gusmão e Pedro Paiva.

⁴ No original "*Whether we like it or not, we are currently witnessing in the cinematographic domain a progressive dissolution of classic materiality by the techniques of digital (re)production of images.. (...) If historical evolution leads, in the long run, to the point where the industry (subject to the laws of the market) will abandon the production of analogue material, this would be*

“(...) Este processo está acontecendo num ritmo relativamente lento, possivelmente mais lento do que os seus proponentes haviam previsto. Ao mesmo tempo, não parece haver dúvidas de que todo o processo de produção e projeção será digital em algum momento no futuro. A cabine do projetor em uma sala de cinema, com seu aparato desajeitado, deverá então se assemelhar a uma espécie de Jurassic Park; e os numerosos rolos pesados de filme, que precisam ser transportados do distribuidor até as salas de cinema, assemelhar-se-ão a alguma espécie ameaçada de extinção.

(...) Na maioria das formas de comunicação audiovisual, não importa se as imagens originam-se de uma tira de película ou se provêm de um meio de armazenamento digital. No entanto, para aqueles que consideram o filme uma forma de arte, a diferença entre as duas questões é nada menos do que crucial. Considerada a partir dessa perspectiva, uma coisa fica clara: filmes analógicos e meios digitais não são de forma alguma intercambiáveis quando se trata de articulação artística avançada conforme expresso através de imagens em movimento. (...) Os materiais também diferem muito. É apenas o efeito criado, a ilusão de movimento, que é compartilhado.” (TSCHERKASSKY, 2014, p. 3-4)⁵

Peter Tscherkassky nasceu em Mistelbach na Áustria em 1958 e começou a realizar seus filmes em 1979. Seus filmes receberam mais de 50 prêmios e foram exibidos em diversos festivais mundialmente reconhecidos. Das 37 obras que compõem sua filmografia, destacam-se: *Coming Attractions*, que ganhou prêmio de melhor curta-metragem no Festival de Veneza de 2010 e *Dream Work*, premiado como melhor filme no Festival de Oberhausen em 2002. Tscherkassky faz parte de um movimento artístico vienense chamado “Reciclagem Histórica”, ao lado de outros cineastas como Gustav Deutsch, Matthias Müller, Martin Arnold e Lisl Ponger. O cineasta se considera herdeiro das vanguardas modernistas, em particular o cubismo de Braque e Picasso, do cinema métrico de Peter Kubelka e Kurt Kren e do Acionismo Vienense e do Cinema Estrutural norte americano. Os filmes de Tscherkassky são marcados notadamente pela reapropriação e por uma destruição-criativa de filmes pré-existentes, sejam eles clássicos hollywoodianos, *westerns* clássicos, filmes amadores, filmes de terror, campanhas de publicidade, *trailers* e filmes B de baixo orçamento.

Além de cineasta, Tscherkassky possui uma sólida formação teórica no campo das artes, tendo defendido sua tese de doutorado intitulada: *Film as Art. Towards a Critical Aesthetics of Cinematography* em 1986 (infelizmente ainda

an unprecedented event in history. (...) We would see for the first time the industry suppress the medium that allowed it to reach its full bloom.” Tradução minha.

⁵ Tradução para o português retirada do artigo "COMO E POR QUÊ? ALGUNS COMENTÁRIOS SOBRE AS TÉCNICAS DE PRODUÇÃO EMPREGADAS NA REALIZAÇÃO DA TRILOGIA CINEMASCOPE", publicado na revista LAICA-USP - Volume 3, Número 5, junho de 2014. Publicado originalmente em francês na revista *Trafic*, n. 44, inverno de 2002, p. 83-87.

sem tradução do alemão). Atualmente ele dá aulas na Universidade de Artes Aplicadas de Viena. O cineasta também fundou em 1988, junto com Brigitta Burger-Utzer e Martin Arnold, a distribuidora de filmes *Sixpackfilm* que possui um catálogo especializado em cinema experimental. Também foi curador, tendo trabalhado dois anos como diretor artístico do festival *Diagonale* e é crítico de cinema e editor de livros, sendo o mais famoso deles: *Film Unframed: A History of Austrian Avant-Garde Cinema*, publicado pela *Austrian Film Museum Books* (2012), o qual utilizamos em grande parte nessa tese.

O cineasta trabalha como arqueólogo de imagens buscando suas inspirações ao escavar arquivos encontrados ao acaso em lojas de *bricabrac*, feiras de antiguidades e, através de doações de amigos. É um arquivista-profano e trabalha onde justamente falta o arquivo, ou quando ele falha, quando o arquivo produz um ruído ou se tornou um refugio, uma sobra que normalmente iria para a lata de lixo. Para além de ensaiar reconstituir o passado, esse cineasta está mais interessado no processo de "vivisseção" ou mesmo profanação do corpo fílmico. Mais do que restaurar o filme para sua forma original e oferecer uma experiência reconstituída do passado de maneira cronológica ou eucrônica⁶, interessa-o se aproximar do filme enquanto cadáver, ruína, ou mesmo relíquia secularizada.

Na contracorrente do historicismo clássico, ao contrário de solucionar ou preencher os "buracos" da história (redução tipicamente positivista) mais do que resgatar e restaurar o passado "tal como ele foi", os filmes de Tscherkassky buscam introduzir o descontínuo, trabalhando a partir da diferença, se voltando para as fissuras, os desacordos, e o que foi esquecido. Uma prática metodológica nomeada por Didi-Huberman (2015, p.269) como "heurística do anacronismo", que se interessa por produzir uma dialética na dobra exata entre o tempo e a história. A partir de uma reelaboração da ruína fílmica, opera-se uma transgressão das imagens, fazendo vir à tona a parte "maldita" da ontologia cinematográfica. Seus filmes agenciam a condição estrutural do cinema enquanto espectros, fantasmas, demônios, duplos ou sombras desfiguradas de si mesmo.

⁶ Eucrônico é termo conceituado e muito utilizado por Didi-Huberman (2015, p. 23) em seu livro *'Diante do Tempo'* que se opõe ao "anacrônico". A eucronia diz respeito a atitude canônica e ideal do historiador que busca uma concordância dos tempos e uma consonância com o objeto que está estudando. Didi-Huberman advoga em prol de uma nova visada para os objetos da arte. Para ele todas as formas plásticas estão em perpétua transformação e por isso não é possível chegar a uma noção estática, linear e temporalmente rígida sobre os estilos ou movimentos artísticos, é preciso abraçar o "tempo impuro", a extraordinária montagem de tempos heterogêneos formaria, nas palavras do filósofo uma "heurística do anacronismo"

Mas qual seria a relevância de um cinema voltado para o seu próprio passado? Não seria o desejo da manutenção do analógico parte de um movimento conservador, retrógrado e saudosista do campo cinematográfico? Ao contrário do que se supõe, o seu cinema promove uma maneira renovada de encarar o cinema na sua atualidade, potencializando suas forças criativas. Acreditamos que o cinema extemporâneo e anacrônico do cineasta são uma tentativa de genealógica⁷ de re-encantamento erótico com as imagens do cinema hoje "apaziguado" pelo controle da teleologia narrativa do regime representativo. As imagens dialéticas de seus filmes são essenciais para renovarmos tanto o passado do cinema, seu presente, e, quiçá, seu futuro. O filme de película, que se associa ao histórico debate sobre a ontologia indexical da imagem, se encontra, no contemporâneo, no limiar entre não-morte e não-vida, supre ou solapa eficazmente a própria possibilidade de uma história como tradicionalmente sempre foi entendida, e atesta a impermanência, paradoxalmente, como a única certeza.

Acreditamos que os filmes de Tscherkassky são fortes respostas e sintomas de problemáticas presentes na cena do cinema contemporâneo, ao lado, por exemplo, de outros cineastas como Bill Morrison, John Akomfrah, Susana de Sousa Dias, Harun Farocki, e a dupla Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (que também trabalham com arquivos e materiais analógicos). Tscherkassky estaria inserido numa cena "necropoética" do cinema do *found footage*. Ao longo da pesquisa, percebemos haver duas tendências ou forças dentro desse campo cinematográfico: uma iconófila e outra mais iconoclasta. Acreditamos que Tscherkassky seria um representante da segunda vertente. Diferentes teóricos tentaram identificar e conceitualizar essa cena ascendente nas artes nos últimos anos, tais como Andreas Huyssen, Thomas Elsaesser, Erika Balsom, Kim

⁷O método genealógico surge em *Genealogia da Moral* de Friedrich Nietzsche. Para Nietzsche a genealogia, enquanto método, é o estudo das condições de emergência dos valores (tais como o Bem e o Mal) e quais as condições históricas que permitiram a existência dos mesmos. A genealogia é então apropriada por Foucault para designar um método historiográfico de estudo das condições de emergência de uma cultura. No horizonte da genealogia, a cultura é um conjunto dinâmico de valores que determina um tipo de vida e uma economia corporal. Foucault irá desdobrar a sua pesquisa em relação à questão do controle do corpo e das populações. A genealogia seria, resumidamente, uma arte de interpretar a cultura como um médico que identifica sintomas de uma doença. Na genealogia não há fatos, há interpretações - sempre se avalia a partir de um ponto de vista, e considerando que não existe perspectiva neutra pois toda história e discursos (seja da ciência, da religião ou mesmo da arte) são políticos. Fazer uma genealogia é revelar uma história política das palavras e das coisas.

Knowles e Mark Fisher. Abaixo descrevemos sucintamente esse campo de debate e o cenário no qual se inserem os filmes de Peter Tscherkassky hoje.

1.2 - A Hantologia Cinematográfica ou Necropoética das ruínas

Kim Knowles no livro *Experimental Film and Photochemical Practices* (2020) mapeia uma abordagem renovada dos estudos da materialidade, que se distingue das formas anteriores. O compromisso de artistas com o filme fotoquímico na atualidade – seja com o próprio material orgânico da película, seja com a influência das forças externas sobre esse corpo (a presença de signos "matéricos" como arranhões, riscos, mofo, sujeiras, pelos - uma pátina do tempo que denota a idade desses filmes) – devem ser entendidos à luz de uma era digital desencarnada. Para Knowles, a prioridade dada à materialidade em obras contemporâneas “demonstra novas formas de conhecimento corporificado através do encontro sensual com a matéria”, – algo que se perdeu em grande parte devido à digitalização. A atual retórica hiperbólica das virtudes do analógico mais do que uma verdade sobre a mídia fílmica, pode ser lida como uma fé ou crença, ou resposta sintomática de ansiedades que a tecnologia digital suscitou nas últimas duas décadas (BALSOM, 2013, p. 67). Os cineastas operam dentro de uma dialética da reificação e reanimação, a partir de ressonâncias históricas com o próprio meio.

Thomas Elsaesser (2018) utiliza o termo “poética da obsolescência” para definir essa cena, onde os novos cineastas redescobrem a estranha beleza do que se tornou recentemente inútil. Para o pesquisador, estes artistas revivem uma estética anterior às das vanguardas históricas: o Romantismo Alemão, onde ocorria as *lacrimae rerum* (lágrima das coisas), o elogio das ruínas góticas e a releitura das formas literárias clássicas. A poética da obsolescência incorpora e expressa um amor por mídias "mortas", mídias degradadas ou mídias sujas; dando um novo significado à noção de cinefilia, agora tendo se convertido em um novo tipo de amor, uma espécie de “necrofilia” ou “necromancia”, um amor por um cinema morto, por uma experiência com as imagens perdida que não pode ser retomada de forma prístina.

Elsaesser postula ainda que a ascensão de uma poética da obsolescência “anuncia uma relação diferente entre presente, passado e futuro - como uma

âncora lançada no mar turbulento de um futuro incerto” (2018, p. 262). Este fenômeno seria causado não só pelo episteme do digital, mas também pela globalização, a hiper conectividade e velocidade das mídias comunicacionais. Como respostas à uma ansiedade promovida pelo digital, a poética da obsolescência atenderia “à nossa generalizada nostalgia e ao nosso desejo pela inocência perdida”, dessa forma aciona-se a tecnologia obsoleta de modo proativo e profilático, onde o refugio se torna um refúgio.

Porém, devemos nos atentar para o fato de que o culto das ruínas não é algo novo e tem acompanhado a modernidade ocidental em diversa “ondas”. O imaginário das ruínas se desenvolveu na modernidade no século XVII se iniciando em Goethe até chegarmos a Wagner, sendo transposto para o romantismo alemão de Jena e foi privilegiado na busca oitocentista das origens folclóricas nacionais (sendo, inclusive, apropriado pela direita fascista). Por se contrapor a noções lineares de progresso e provocar um desejo de “um outro lugar”, a nostalgia se configura como uma forma de utopia às avessas. Nesse sentido, esforça-se para buscar algo que se perdeu com o término de uma forma anterior a da modernidade. O código dessa nostalgia é a ruína.

Com a emergência de um novo sentido de temporalidade histórica, cada vez mais caracterizado pelas assimetrias radicais de passado, presente e futuro, a nostalgia e melancolia como saudade de um passado perdido se torna uma espécie de “doença” tipicamente moderna que pode ser remontada até a sensibilidade melancólica do poeta barroco, como estudado por Walter Benjamin. Segundo ele, o homem barroco “prende-se tão fortemente ao mundo porque sente que com ele é arrastado para uma queda d’água,” (BENJAMIN, 2016, p. 61). Esta verificação catastrófica, de que o passado jamais pode ser acessado ou resgatado, é o que produz, para Benjamin, a sensibilidade melancólica do sujeito moderno, sujeito anônimo, solitário, cindido. A força da melancolia nasce da percepção da passagem do tempo, das ruínas que se avolumam - o homem barroco pode servir também, até hoje, como um guia para compreensão do sujeito contemporâneo⁸.

⁸ Para Denilson Lopes (1999, p. 22) o homem barroco, assim como o homem contemporâneo, teria sua consciência dilacerada por estar ou se sentir entre dois mundos, no limiar em um intervalo entre os tempos. O melancólico se educa através de uma pedagogia da morte, quando o sujeito se torna ciente de que a morte está sempre à espreita, sendo uma face sombria da modernidade. Essa subjetividade foi estudada por Walter Benjamin, em sua tese “A Origem do Drama Barroco Alemão”. Em função de seu caráter performativo e instável, o homem barroco serviria como guia do sujeito contemporâneo.

Ainda em suas Teses da História, Benjamin trabalha com uma concepção de temporalidade que não está dentro de uma perspectiva orgânica de uma premissa continuísta Hegeliana e Kantiana. Se afastando de uma tradição historicista que tem como a base uma linearidade evolutiva na qual o historiador “empaticamente” pode voltar ao passado compreendendo seus antagonismos e aceitando o negativo como necessário para um progresso promissor, Benjamin, o historiador materialista e alegorista, quebra a noção linear da história para anunciar a catástrofe, o desastre e que o estado de exceção se tornou regra. Benjamin irá dizer que não temos uma continuidade com o passado, o passado volta ao presente de outra maneira, não como semente do futuro, mas como algo que não se encerrou, e pode ser inclusive uma experiência do malogro, de expectativas do passado de futuros que não foram realizadas.

Nesse processo liberta-se o passado para trazer de volta tudo aquilo que foi recalçado e fracassado na história e mostra-se que, com efeito, o passado não passou. Enquanto os mortos soterrados pelo monumento dos vencedores não tiverem suas histórias contadas, não seria possível, para Benjamin, nos direcionarmos para o futuro. Assim ele introduz as interrupções, as quebras, transformando a história em um amontoado de ruínas. Por isso, no ensaio de Benjamin o *Anjo da História* de Paul Klee vê apenas ruínas ali onde todos veem progresso. Ele está paralisando diante do horror dessa visão, completamente siderado pela destruição.

Para combater a *acedia*, a tristeza ou depressão diante do horror da história, surge a importância da rememoração, de lembrar, de trazer de volta e reelaborar o passado à luz do presente. Quebrando esse monólito evolutivo, Benjamin trabalha com a perspectiva de parar, reorganizar e trabalhar com ruínas - e não para restituir o passado de forma idealizada “tal como ele era”, mas sim trabalhar a partir do *pars pro toto* da ruína. Dessa forma seria possível modificar tanto o presente, passado e futuro simultaneamente ao voltar-se para o passado, abrindo novos caminhos e acendendo centelhas de esperança.

Essa sensibilidade melancólica e nostálgica, e a valorização das ruínas como código ou signo para compreender o presente, culminaria para alguns teóricos contemporâneos na estranha obsessão com as ruínas nos países do Atlântico Norte, como parte de um discurso amplo sobre a memória e o trauma, o genocídio, no contexto do pós-guerras (HUYSEN, 2014, pg. 91). A obsessão

contemporânea pelas ruínas pode também esconder a saudade de uma era anterior que ainda não havia perdido a capacidade de imaginar futuros. No corpo da ruína, o passado está presente nos resíduos, mas ao mesmo tempo não está mais acessível, o que faz da ruína um propulsor privilegiado e poderoso da nostalgia. Para Huyssen (2014), ela persiste sob uma nova forma no contemporâneo, como por exemplo, nas modas retrô, nos gêneros do pastiche e da paródia, na gentrificação e revitalização de prédios abandonados e na abertura constante de novos museus. Nesse sentido, esforça-se para buscar algo que se perdeu com o término de uma forma anterior a da modernidade. Nesse novo terreno a relação com a reprodutibilidade técnica também se reconfigura:

Com a mudança da fotografia para a sua reciclagem digital, a arte da reprodução mecânica de Benjamin (fotografia) recuperou a aura da originalidade. O que mostra que o famoso argumento de Benjamin sobre a perda ou o declínio da aura na modernidade era apenas uma parte da história; esqueceu-se que a modernização, para começar, criou ela mesma sua aura. Hoje é a digitalização que dá aura à fotografia “original”. (HUYSEN, 2000, p. 23)

Já Mark Fisher (2021) irá identificar algo semelhante ocorre no campo da música. Em seus ensaios Fisher percebe empiricamente a ascensão de uma nova sensibilidade que ele irá nomear como “hantológica”. Ele se apropria do conceito elaborado por Jacques Derrida no livro *Espectros de Marx*, que seria uma neologia, uma aglutinação das palavras em francês *hanter* (assombrar) e *ontologie* (ontologia). A homonímia ou homofonia é usada para se referir à persistência de elementos do passado que retornam na forma de um fantasma. Esses artistas hantológicos voltam suas preocupações para como a forma da tecnologia materializa a memória, e criam um fascínio pela televisão, pelos discos de vinil, pelos cassetes de áudio e pelos sons dessa tecnologia prestes a quebrar e desaparecer. Cria-se então uma fixação com a memória materializada

Para Fisher a hantologia seria um sentimento endêmico do nosso tempo da “tecno-tele-discursividade” e da “tecno-tele-iconicidade” do império dos simulacros e das imagens sintético-virtuais. O fenômeno diz respeito a uma crise do espaço bem como do tempo, quando o tempo se encontra “desconjuntado” e não é mais possível distinguir o passado do presente. A teletecnologia contraiu o espaço e o tempo de uma forma radicalíssima: o ciberespaço. As causas da melancolia desses artistas seria a percepção de que o futuro já não é mais como era antigamente, o futuro não se limitou a não chegar, ele simplesmente deixou de

parecer possível. Funda-se, então, uma relação “depressiva” com o mundo do capitalismo tardio, quando o sujeito se sente governado por abstrações da finança que não permitem o vislumbre de nenhuma saída imaginativa para fora do sistema capitalista - o que Fisher conceituar como “realismo capitalista”.

Ainda Fisher (2021, p.53) propõe que os artistas do contemporâneo criem suas obras sob a influência do luto e da melancolia. Em termos freudianos, enquanto o luto é o lento e doloroso retraimento da libido em relação ao objeto perdido, na melancolia a libido mantém-se vinculada ao que desapareceu. Para que o luto tenha de fato início, é preciso que o morto seja esconjurado. Porém há os que se recusam a permitir que o corpo seja enterrado. Como afirma Derrida: "o esconjuro tem de se certificar de que o morto não regressará: depressa, há que fazer o que for preciso para manter o cadáver localizado, num sítio seguro, a decompor-se justamente onde foi inumado, ou mesmo embalsamado, como gostavam de fazer em Moscovo." (DERRIDA apud Fisher, 2021, p.120-121). Estes seriam espécie de iconófilos que não conseguem abrir mão de seus fantasmas e totens.

Da mesma forma existe o perigo inverso, de matar o fantasma em excesso a ponto de fortalecer esse espectro em sua pura virtualidade, como na denegação psicanalítica. Para Fisher, quando a sociedade capitalista repete reiteradamente com um suspiro de alívio que “o comunismo acabou”, a dupla negativa acaba por inverter a lógica do esconjuro e produz efeito contrário, conjurando novamente o fantasma que acreditavam ter superado. O comunismo, tal como teorizado na sua versão original por Marx e Engels, não teve lugar efetivamente no mundo. O fantasma que rondava a Europa não passou de um fantasma. Negar sua existência faz com que estejam a negar o próprio inegável: um fantasma nunca morre, permanece sempre por vir e por regressar. O comunismo efetivamente não morreu porque resiste enquanto espectro que não cansa de assombrar. Esta seria a neurose dos iconoclastas. O iconoclasta reforça a força daquilo que deseja destruir, pois, contraditoriamente só destrói aquilo que acredita possuir um poder e constitui um potencial perigo.

Outra teoria para esse retorno do passado fragmentado nas artes é oferecida por Hal Foster que elabora um esquema analítico temporal que nos

interessa como um modelo de pensamento para encarar essa nova cena. Foster (2014, p. 46) utilizará modelos temporais do pensamento psicanalítico para fundamentar sua tese sobre as neovanguardas. Para o crítico, a arte pode ser analisada sob a analogia freudiana do efeito *a posteriori*: *Nachträglichkeit*. Este seria um evento psíquico responsável pela constituição da subjetividade, que se dá por meio da alternância e repetição de eventos traumáticos. Para Freud, especialmente quando lido por Lacan, são necessários sempre ao menos dois traumas para se fazer um trauma. Em outras palavras, um evento só seria registrado por meio de outro que o decodifica. A vanguarda histórica dos anos 1920 e a neovanguarda artísticas dos anos 1960 seriam então constituídas de maneira semelhante, como um processo contínuo de protensão e retenção, que alternaram entre futuros antecipados e passados reconstruídos - em suma, se constituem em um efeito *a posteriori* que descarta qualquer esquema dialético simples, linear e causal.

Uma obra de vanguarda nunca é plenamente significativa na época do seu surgimento, pois é "um buraco na ordem do simbólico" - um *troumatisme* (a palavra comporta a ambivalência entre a palavra francesa "*trou*" que significa "buraco" e "*trauer*" que no alemão significa luto.). A história da arte deveria ser pontuada por feridas, lutos ou "fracassos ainda a serem ressignificados". Dessa forma, as proposições das vanguardas históricas só estariam se realizando plenamente nos dias de hoje, nas reapropriações e releituras retroativas das novas vanguardas e do cineasta que escolhemos investigar nesta tese. O contemporâneo seria, portanto, uma espécie de meta-modernidade ou *alter-modernidade*. Foster ainda afirma que a descoberta de novas tecnologias geralmente produz duas dinâmicas ou *tropos* no cenário artístico: há os artistas que abraçam as novas mídias imantadas por um ideário de quebra, ruptura, ou revolução, e há os artistas que, inversamente, se interessam pelas fissuras, resquícios, vestígios e abismos que surgem nessa nova relação que se funda com o passado e novas tecnologias - seriam, portanto, dois lados da moeda de um mesmo fenômeno. O artista que estudamos nesta tese pode ser localizado como parte desse segundo tropo, é um historiador genealógico que vê na ruína um espelho ou uma lente para vislumbrar o presente e reelaborar traumas ainda não significados da cultura.

Acreditamos que Tscherkassky está inserido nesse contexto de resistência, de artistas que reivindicam uma volta da “presença” do corpo da imagem, dentro dessa tendência apontado por Fisher, agora no campo do cinema contemporâneo de *found footage*, sendo um iconoclasta que trabalha com os monumentos, ruínas e fantasmas do próprio do meio cinematográfico. Peter Tscherkassky faz parte, portanto, dessa sensibilidade intempestiva, melancólica, anacrônica, arqueológica, essencialmente contemporânea. Assim propomos nesta tese que haveria igualmente um movimento hantológico no campo do cinema contemporâneo, sendo Tscherkassky um dos principais representantes dessa nova cena que chamaremos de um cinema mal-dito ou “necropoético”.

Tscherkassky trabalha justamente as potencialidades virtuais latentes nas imagens-fósseis do cinema de arquivo tomando para si a elaboração poética frontal do morrer, como uma forma de “necropoética” em contraposição a necropolítica⁹ do cotidiano: cria em um estado de elaboração abundante e íntima com o tema da morte. Assim produz uma forma de conjuração do “cadáver” do cinema sempre em vias de morrer. A maioria dos trabalhos de Tscherkassky detém um caráter parricida. Comporta um gesto violento com seus herdeiros, mas que ao mesmo tempo os homenageia. Como uma forma de saída para a angústia da influência mata repetidas vezes seus fantasmas, os filmes “consagrados”, negando (mas paradoxalmente os fazendo renascer) radicalmente a fábula cinematográfica tradicional da qual descende. É um iconoclasta *par excellence*.

Ver os filmes do cineasta promove, portanto, uma dupla experiência temporal, ao mesmo tempo em que vemos o filme **no** tempo, vemos o filme **com** o tempo. Mais do que um desejo reacionário de voltar a um passado “de ouro” de uma nostalgia restaurativa, ele trabalha sob uma nostalgia reflexiva que se propõe a pensar a relação do sujeito com o seu próprio tempo. Fundam assim uma espécie de necromancia ou necrofilia das imagens que renascem sob solo fértil de novas composições e olhares, celebrando uma heurística anacrônica no campo da arte. O

⁹ Nos apropriamos livremente do termo cunhado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe (2011/2018) que faz uma leitura dos conceitos de biopolítica e biopoder de Michel Foucault nos quais o estado produz dispositivos e discursos policiais de vigilância que justificam a gestão sobre os corpos e determinam quais devem viver ou não. Na necropolítica alguns corpos seriam mais “matáveis” que outros de acordo com recortes não apenas de classe, religião e gênero, mas também, e principalmente, de raça. Será essa noção arraigada entre estados e aparatos policiais que irá para fundamentar as bases ideológicas para o colonialismo e a escravidão nos países africanos e no “sul global” do mundo.

arquivo, portanto, em Tscherkassky, funciona como propulsor inicial para criar um outro arquivo de caráter fantasmático e imaginativo, criador, pulsante e potente. Assim positivam o gesto visceral como um clamor convulsivo e re-encantatório pela vida das imagens.

1.3 - Sobre uma metodologia anti-axiomática

“Eu o fiz aos poucos, a partir de vários pequenos pedaços de silêncio.”
John Cage sobre 4:33

“As ideias se relacionam com as coisas assim como
as constelações se relacionam com as estrelas”
Walter Benjamin

É preciso dizer que não apenas os filmes de Peter Tscherkassky estão povoados de fantasmas, a tese é também assombrada por uma multidão de fantasmas, alguns “camaradas” outros nem tanto. O cineasta Glauber Rocha (2019) em seus diários escreveu: “A solidão humana só não é absoluta porque você tem irmãos em determinados momentos da história com os quais você se comunica – ou lendo poetas mortos ou falando com os amigos.”¹⁰ Faz parte do *ethos, do acadêmico* ou do intelectual, ser treinado para viver monasticamente. Como monges franciscanos, aprendemos a falar com espíritos e outras formas de vida. É nossa condição, enfim, ser tradutores dos fantasmas que, sabemos, estão sempre entre nós.

Este diálogo com os mortos, dá luz a uma linguagem fundada pelo signo do espanto, que é compartilhada tanto pelos filósofos quanto pelos poetas¹¹. Durante a pandemia, mais do que nunca, ficamos espantados diante do nosso ser-

¹⁰Citação retirada da dissertação de mestrado “*Memórias Inaparentes, Biblioteca Infinita. Glauber Rocha: leitor*” de Bruna Carolina Domingues dos Santos Carvalho publicada em 2019. Disponível repositório da UniRio, no link: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12751>

¹¹ A poetisa Ordes Fontela escreveu um ensaio sobre a relação entre poesia e filosofia em que discorre sobre a familiaridade entre os dois ‘saberes’: [...] o saber poético se dá como uma ‘cegueira exata’: intuição, pensamento selvagem. A poesia, claro, não apresenta provas: isto é tarefa para a filosofia. Mas os filósofos — os criativos mesmo — também partem de intuições, e é a poesia que dá o que pensar. Que dizer dos incitantes fragmentos de Heráclito? Mistério religioso? Filosofia? Poesia? Tudo junto! E de Platão, aliás também poeta? E de Heidegger — que confesso ter lido como poesia — que afinal acaba no poético, por tentar algo indizível? Há muita poesia na filosofia, sim. Não poesia didática — como a dos pré-socráticos — mas poesia como fonte que incita e embriaga. E da filosofia na poesia já falamos, só que é ‘filosofia’ que se ignora, que canta — que dá nervo aos poemas e tenta entrar onde o raciocínio não chega” (FONTELA apud LAVELLE e BRITTO, 2018, p. 13)

estar na Terra, e por isso, por que não, talvez tenha sido o momento mais do que propício para a escrita de uma tese sobre filmes-fantasmas. Durante quatro anos de doutorado, dois em plena pandemia de COVID-19, tive como amigos o pensamento vivo de muitos interlocutores "fantasmáticos" que me auxiliaram nesse processo solitário e silencioso que é a escritura de uma tese, que se originou do encontro com uma profícua polifonia de vozes "vindas do além".

Sempre com os filmes de Tscherkassky em mente, percebi que muitas de suas proposições visuais dialogavam com teóricos que estava lendo em sala de aula (físicas ou online), e, encontrava estranhas familiaridades e ressonâncias com o pensamento dos artistas das vanguardas europeias do início do século XX, em especial dos movimentos surrealistas e dadaístas. Mapeei assim um possível território dos pensamentos que se avizinham e que acreditei poderiam causar fricção entre si, como uma espécie de pensamento vindo de uma hidra de várias cabeças.

Esses diversos autores se prefiguram como "ajudantes", nos termos de Agamben (2007, p.35) que seriam como tradutores de uma teofania interminável, uma revelação contínua, e que estabelecem uma relação com desejos insatisfeitos (da pesquisadora) e uma relação com o perdido (o objeto de estudo, que, por mais tentamos delimitar, escorrega e sempre escapa). Assim criei uma série de encontros intempestivos entre filosofia, filmes, teoria, crítica, historiografia e documento, que compuseram a cartografia teórica e uma constelação de autores basilares para a tese, sendo eles, principalmente, Georges Bataille e Walter Benjamin e mais lateralmente, Didi-Huberman, Rosalind Krauss, Jacques Derrida e Roland Barthes (leitores também dos dois primeiros), entre outros.

Em "*Como Viver Junto*" Barthes propõe um lugar imaginário idealizado, nomeado por ele de idiorritmia. O texto idiorrítmico seria uma produção silenciosa e coletiva, típica da produção celibata dos monges nos mosteiros dentro do qual "a coabitação não exclui a liberdade individual" (BARTHES, 2003b, p.329). Assim, ao criar a rede de afinidades eletivas entre pensadores, tomei o cuidado, no entanto de preservar sua própria individualidade. A energia motriz para a escrita foi "clarões de desejo, possíveis excitantes" (BARTHES, 2004c, p.291) de uma tese talvez mais sonhada e fantasiada que possível, uma produção de uma obra alucinada mais próximo de uma atopia errante do que uma utopia com horizonte fixo.

De forma resumida, a tese é escrita no entroncamento fulcral de três linhas que a todo instante se cruzam: **i - A linha biográfica**, ou seja, a história de vida do diretor, incluindo seus escritos, entrevistas, *masterclasses*, e textos teóricos/ensaísticos e autobiográficos sobre seu processo criativo, bem como a fortuna crítica sobre suas obras; **ii- a linha historiográfica do cinema** em que retorno e diálogo com as principais linhas teóricas e historiográficas do campo dos estudos cinematográficos; e **iii- a linha da análise fílmica crítica *ad hoc*** a partir do qual realizo uma descrição efrástica e interpretação hermenêutica de cada filme.

É importante dizer que a tese teve como principal guia os *corpora fílmicos e bibliográficos* de Peter Tscherkassky. Foram sobretudo as imagens e ideias do diretor que nos guiaram e serviram de disparadores para as questões conceituais subjacentes. As análises fílmicas dão forma e concretude aos debates teóricos apresentados visualmente nos filmes, que tentamos aprofundar em entre-atos ao longo da tese, que, por sua vez, servem de pano de fundo para todos os filmes, produzindo ressonâncias e ecos entre eles. As análises críticas, portanto, suscitam uma interpretação teórica suplementar que mobiliza pensadores-fantasmas em uma tessitura de relações e considerações críticas em um formato mais livre e ensaístico.

Apesar de sabermos que a palavra nunca é perfeita e jamais dará conta de traduzir fielmente o que se vê, e como ressaltou Foucault (1999) “por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz (...)”¹² tentamos enfrentar a tarefa infinita, meticulosa e talvez repetitiva de trabalhar sobre essa incompatibilidade irreduzível entre visualidade e escrita. Buscamos operacionalizar uma forma-ensaística que refletiria o trabalho do artista que pesquisamos, como em uma via de mão dupla onde os filmes “en-formam” a escrita, em uma lógica de dupla-polinização. Como o cineasta que trabalhamos está dentro do gênero experimental, julgamos que o processo da escritura deveria

¹² "Mas a relação da palavra com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita, e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz (...) se se quiser manter aberta a relação entre a linguagem e o visível, se se quiser falar não de encontro a, mas a partir de sua incompatibilidade, de maneira que se permaneça o mais próximo possível de uma e de outro, é preciso então por de parte os nomes próprios e meter-se no infinito da tarefa. É, talvez, por meio dessa linguagem nebulosa, anônima, sempre meticulosa e repetitiva, porque demasiado ampla, que a pintura, pouco a pouco, acenderá suas luzes". (FOUCAULT, 1999) As Palavras e as Coisas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

de maneira análoga expor sua própria construção como parte do caminho da cognição com um laboratório do pensamento. Pensamos esses filmes lado a lado, em *syn-cronia* (tempos semelhantes) e *syn-patia* (*páthos* semelhantes) realizando um trabalho de descrição imanente dos filmes.

Dentro da estética de diversos filmes do austríaco, compostos por colagens e justaposições de imagens fragmentadas e heterogêneas, nos guiamos também pela proposição metodológica de Walter Benjamin quando este percebe que haveria um limite para o pensamento conceitual. Benjamin aposta numa escrita baseada na ideia da imagem dialética, que mais do que interpreta traz a dimensão do visível e privilegia o ato de mostrar e descrever a partir de uma coletânea caleidoscópica de imagens fragmentárias (é como são compostos os livros *Infância Berlimense*, *Diários de Moscou* e sua mais famosa obra *As passagens*).

Dessa forma, Benjamin pensa sua filosofia como um mosaico, uma maneira de constituir uma verdade a partir de uma justaposição de elementos díspares que não passa necessariamente por um procedimento conceitual abstrato que edifica um pensamento transparente. O que ele conceituou como uma "dialética parada", que é interrompida e não encontra uma síntese ordenadora. Nos inspiramos, portanto, nessa escrita crítica e ensaísta de Walter Benjamin, que, também, ao analisar o conceito de crítica da primeira geração do romantismo alemão de Jena e no prefácio a *Origem do Drama Barroco Alemão* (2016, p. 18) expressa sua máxima na frase: "*Methode ist umweg*" = "Método é desvio".

A escritura crítica dessa tese será uma espécie tradução das obras e por isso comporta, invariavelmente, um grau de infidelidade, de descaminho¹³. Invocamos uma forma de chegar a uma verdade por um caminho indireto, através de um exercício do pensamento onde conhecimento está em eterno movimento ou em errância. Ao contrário à ideia iluminista de que a maturidade é o auge de algo que desenvolveu cronologicamente no tempo de forma evolutiva e linear (presente principalmente no pensamento historicista orgânico de Kant e Hegel), como um arco, o auge do pensamento a nosso ver seria justamente o momento inicial, o do nascimento da ideia, e não dá concretude ou solidificação da teoria. Ensaio crítico seria o pensamento em eterno estado de porvir, um pensamento em potência,

¹³Há um jogo de palavras em italiano que diz: "Tradutor, traidor." O termo *translatio* em latim aparece inicialmente como o sentido de "mudança" e "transporte". *Trans-ducere*, significa também conduzir através de, mas sobretudo conduzir na via de sua realização, em outras palavras: "conduzir além".

sempre em ebulição ou em emergência. Buscamos subverter o pensamento sistêmico e as totalidades da verdade por meio de estratégias “metodicamente sem método”. Ao fim, espera-se que se compreenda algo do objeto, mas sem apaziguá-lo.

A crítica durante sua “gestação”, assumiu, portanto, na nossa proposta metodológica, não uma lógica vertical - do olhar de Deus e do Juiz tão vulgarmente associado ao crítico tradicional - para embarcar na lógica horizontalidade. Ajuizar é perceber a diferença, diria Luiz Camillo Osório (2005). O Juízo teria uma instabilidade como condição de sua própria existência, e viria a se constituir como camadas, sendo constantemente atualizada. No mesmo sentido proposto por uma das cabeças centrais do romantismo alemão, Schiller, a crítica seria uma sensibilidade que vai sendo educada. Se algo em uma obra nos mobiliza, isto se dá, pois há uma disposição inerente ao juízo que diz respeito a nossa afetação, é o afeto que determina o juízo e não o contrário. O estético nos impacta porque produz uma diferença, e este afeto seria mobilizado por um ajuizamento de uma obra específica que foi colocada em conflito e disputa com vários outros juízos. Crítica, portanto, produziria um vocabulário ou mapa de sensações e diferenças do campo da sensibilidade e não uma verdade prescritiva e absoluta sobre o objeto. A série de textos críticos dessa tese, portanto, acrescenta uma camada nesse mapa de sensações, mas não se pretende redutora ou restritiva de outras interpretações possíveis.

Ao contrário do historiador clássico que com sua pretensão de "objetividade", se converte em um demagogo que renega o seu corpo, aniquila sua própria individualidade, obstina-se contra si mesmo, cala suas preferências e supera o nojo, segundo Foucault (1984), imitando "a morte para entrar no reino dos mortos, adquirir uma quase existência sem rosto e sem nome", busca-se justamente o contrário: colocar-se como pesquisadora de corpo presente (jovem, mulher, latino-americana), testemunha de primeira instância da história das imagens, despedaçando-a a partir daquilo que ela produziu; premissas que reverberam as provocativas proposições de Friedrich Nietzsche (2006, p.9), em especial as presentes no livro *Além do Bem e do Mal*, em que o filósofo alemão invoca seus leitores e os livres-pensadores do futuro a não buscarem uma verdade, mas sim, de preferência, “a inverdade, a incerteza ou mesmo a insciência”.

Portanto, compreendo a escrita de uma crítica como prática de invenção, criação e vivência junto às obras, experimentadas como extensão do próprio corpo da pesquisadora, por fim uma tentativa de produzir cumplicidade sobre o que se escreve, que foge de um certo distanciamento, ainda que se expõe as discordâncias, ruídos e abismos entre autores e obra. Ainda em familiaridade com compreensão da história e do tempo a partir de um método genealógico busquei através de uma reaproximação imanente, intempestiva, aproximar passado e presente do cinema, a partir de uma ideia de que os passados fracassados ou futuro não-realizados do cinema encontram-se dialeticamente como imagens fulguosas no cinema de Tscherkassky. O passado é invocado não como saudosismo restaurativo ou exaltação enciclopédica, mas tendo sempre em vista como reflete as condições presentes do cinema contemporâneo.

Mais do que me preocupar com a carga de “verdade” sobre a qualidade das imagens, me interessava também pensar que tipo de afetos e pensamentos estava potencializando. Procurei também me afastar de uma tese que busca classificar os filmes dentro de nomenclaturas e em uma linha do tempo cronológica, catalogando os cineastas em estilos, verbetes, e/ou categorias estanques, ou mesmo dentro do padrão do cinéfilo clássico que elege listas. Mais do que um biólogo descrevendo a anatomia de um animal dissecado buscando ramos filogenéticos evolutivos, me interessei pela etiologia das imagens enquanto coisas vivas pulsantes, não seres empalhados. Quis entender esse conjunto de obras “respiram”, nas palavras da crítica Nicole Brenez, e também como se manifestam de maneira orgânica e se espriam como rizomas, no qual seus herdeiros e interlocutores encontram-se ainda vivos mesmo que como assombração, mas que não se superam, não de maneira teleológica, na lógica Darwinista da evolução das espécies.

Em uma inflexão com o pensamento dos sujeitos que conjuro na tese, em particular o pensamento excessivo anti-axiomático de Georges Bataille, procurei tentar fugir de sistemas totalitários, burocráticos, moralizadores do conhecimento. Assim, produzimos os textos a partir de uma montagem figurativa que como a prática editorial de Bataille cria uma assombrosa rede de relações, de contatos implícitos e explosivos, de falsas e verdadeiras dessemelhanças. Sendo assim, as análises dos filmes não foram feitas de maneira cronológica, mas por uma escolha curatorial que os agrupou por temas. Dividi os capítulos então em quatro quimeras

do diretor: Os Fantasmas do Acionismo e Surrealismo Maldito, o Fantasma do Cinema Estrutural, o Fantasma do Primeiro Cinema, e por fim, o Fantasma de um Erotismo “perdido” - apesar de separados esses fantasmas não são estanques e muitas vezes “deslizam” uns sobre os outros, e podem ser verificados em toda sua filmografia.

No encontro corpo a corpo com as imagens dos cineastas, chegamos a **três hipóteses** dentro de um campo heterotópico da arte - em que a arte de vanguarda não é mais imantada para um horizonte de uma utopia de um futuro promissor. A primeira é de que o cinema *found footage* “*necropoético*” funda um dissenso e dessa forma uma nova predisposição das imagens sobre o “mundo comum” que está dado, e assim cria novas situações que modificam a nossa relação com uma ideia coletiva de arte e de uma historicidade do cinema clássico. Surge um movimento em prol de uma hantologia, ou dos fantasmas que habitam as imagens, de um cinema experimental, mas que não é puramente abstrato e não abdica da figuração, sendo assim uma espécie de *realismo fantasmático*.

A segunda é uma ideia que a radicalidade do informe e da materialidade da imagem analógica tem um poder singular de invocar uma “produção de presença”, retomar uma aura dita “perdida” e, assim, produzir uma experiência de abertura vertiginosa com as imagens através da transgressão da forma ao invocar um erotismo perdido. A terceira, por fim, mais ampla e especulativa, é se seria possível a partir mesmo da reprodução técnica, talvez, ver o surgimento de um tipo de categoria estética que ressignifica as noções clássicas de categorias kantianas, para fundar um novo cinema pós-utópico, de beleza convulsiva, de um sublime tecnológico secular, um cinema da crueldade, onde a imagem “se faz carne”, um cinema mal-dito profano da laceração da semelhança.

No primeiro capítulo partimos do início da carreira de Tscherkassky em que esteve preocupado com um primeiro *zeitgeist* austríaco: o Acionismo Vienense que dominou a cena artística da Áustria nos anos 1950 e 1960. Nesta primeira fase superoitista o jovem diretor estava buscando se destacar da angústia da influência e da herança de seus pais “simbólicos” da cultura, tendo que lidar com a pesada assombração da “tradição da transgressão”. Assim, em uma aparente contradição, ele busca reproduzir e simultaneamente negar o passado a vanguarda vienense. Nesse capítulo introduzimos a compreensão de informe e de erotismo em Bataille e como eles se refletem nos filmes dos acionistas e por

consequente nos filmes ulteriores de Tscherkassky. Demonstramos também como as proposições radicais e viscerais dos acionistas com o corpo são o gérmen da investigação estética estrutural de Tscherkassky. Ironicamente (ou não), são três filmes "fantasmas" ou "filme sem corpo" inauguram o *corpus* da carreira de Tscherkassky, e que analisamos neste capítulo: *Kreuzritter* (1979/80), *Portrait* (1980) e *Rauchopfer* (1980). Em seguida, analisamos o primeiro filme "oficial" da carreira do diretor, *Aderlass* (1981) e *Happy End* (1996), seu primeiro projeto feito inteiramente em *found footage*.

Em seguida, **no segundo capítulo**, aprofundamos o debate sobre o informe, buscando localizar o cinema de Tscherkassky dentro de uma tradição modernista do Regime Estético, do Barroco e da visualidade Háptica e de um Cinema de Poesia. Seus filmes seriam produto de uma "cinefilia-crítica", que ama um cinema em vias de se perder, como uma espécie de "amor à última vista" (nas palavras de Erika Balsom). Investigamos como o Cinema Estrutural ressurge mais como um fantasma no cinema de Tscherkassky, que, por sua vez, compreende o termo de um modo bastante pessoal, designando como "estrutural" uma certa herança austríaca "invisibilizada", em particular as obras de Kurt Kren e Peter Kubelka. Veremos também como o diretor pode ser associado aos dadaístas, especialmente Duchamp e ao "neodadaísta" Andy Warhol, e como ele se aproxima dos surrealistas malditos, como Bataille e Artaud, de maneira também muito peculiar, segundo uma leitura de Rosalind Krauss. Neste capítulo abordamos os filmes: *Liebesfilm* (1982), *Balet 16* (1984), *Kelimba* (1986) e *Manufraktur* (1985).

No terceiro capítulo realizamos um breve apanhado histórico sobre o gênero do *found footage*. Veremos como Tscherkassky produz uma escritura-fílmica acéfala, como um palimpsesto ou um *patchwork* de diversos outros filmes e influências que dialogam com a história do *found footage* e do Primeiro Cinema. Neste capítulo analisaremos quatro filmes miniaturas, que funcionam como espécie de opúsculo, mas que nem por isso deixam de ser densas e complexas. Três fazem parte do que nomeamos como "trilogia da locomotiva": *Motion Picture* (1984), *L'Arrivéé* (1997/1998) e, seu mais recente trabalho *Train Again* (2021). Como parte da mesma investigação, o trem a vapor nos transporta para o território deflagrado dos *westerns*, e assim, terminamos o capítulo com análise dos filmes *Shot-Countershot* (1987) e *Instructions for Light and Sound Machine*

(2005). Neste capítulo abordamos uma ideia de tragédia em Tscherkassky, como seus filmes abordam a história do Cinema a contrapelo e possuem um caráter destruidor, nos termos de Walter Benjamin.

No quarto e último capítulo analisaremos os filmes que consideramos serem os trabalhos em que o diretor atinge o ápice de suas premissas e experimentações teórico-práticas, nos quais a investigação formal no limiar entre abstrato e figurativo, entre racional e pulsional, encarnam com maior potência a apoteose da forma-informe. A figura feminina é central nos filmes *Erotique* (1982), *Urlaubsfilm* (1983), *tabula rasa* (1987/1989) *Outer Space* (1999), *Dream Work* (2001), *Coming Attractions* (2010) e *Exquisite Corpus* (2015). Abro o capítulo lembrando a abordagem feminista do cinema que estavam em voga nos anos 1980, em particular as teses de Laura Mulvey e Christian Metz a partir de uma leitura lacaniana-freudiana. Demonstro como a mulher ocupa papel central na constituição da linguagem do cinema clássico institucional e também na propedêutica e *práxis* dos surrealistas enquanto figura disruptiva e revolucionária, mulheres essas que retornam como espectros nos filmes de Tscherkassky para resgatar, quem sabe, uma experiência erótica com a imagem perdida.

Antes de entrarmos propriamente na análise *ad hoc* da filmografia de cada cineasta, julgamos que é importante iniciar essa tese com um pequeno introito: pelos diferentes mitos do nascimento (e morte) do cinema e da imagem técnica. Veremos nesse **prólogo** como o pano de fundo da história do cinema está intimamente ligado com a história dos fantasmas, espectros e demônios. Assim é possível encontrar ecos e ressonâncias dessa assombração hantológica que continua viva pulsando no presente e nos filmes de Tscherkassky.

2 - Plano Aberto - História(s) de Fantasma(s) no Cinema

2.1 - Nascimentos Mortais

A história do cinema e da representação estão cheias de mitos assombrosos e de nascimentos amaldiçoados. Como todo “parto” o cinema também foi repleto de fascínio e temor. A cena primeva que marca a origem do cinematógrafo - a sessão do filme *A Chegada de um trem a estação de la Ciotat* (1895) exibido em 28 de dezembro de 1895, no salão *Indien* do *Grand Café, Boulevard des Capucines* 14, em Paris - é lembrada pela fuga desesperada do público que, supostamente, correu em pânico com medo de que o trem pudesse atravessar a tela e os atropelar fatalmente. O cinema nasce, portanto, associado aos efeitos terríveis que a nova tecnologia veloz seria capaz de infligir nos corpos e na sensibilidade dos sujeitos.

O pânico causado pela “*A Chegada do Trem na Estação*” na sessão inaugural é também mais um fantasma da origem do cinema. Pesquisas recentes constataam que esta reação do público não figura em nenhum documento sobre esta sessão. Havia no século XIX artes que já exploravam ilusões de ótica e o efeito sobrenatural de imagens realistas, porém impossíveis (as fantasmagorias, as lanternas mágicas, os panoramas, etc.), o que implica que o público já estava familiarizado com os efeitos do *trompe l’oeil* visuais. Tom Gunning afirma que é mais sensato admitir que o assombro deste público teria vindo do choque entre, de um lado, a força da ilusão realista das imagens em movimento e, de outro, a certeza de que se tratava apenas de mais um truque. Pelos escritos de Jean-Claude Bernardet e de Flávia Cesarino Costa essa mitologia em grande parte foi alimentada pelos próprios irmãos Lumière de modo a criar um furor boca a boca e comercializar sua nova descoberta. Arlindo Machado (2005, p. 7) também relembra que hoje sabemos que os irmãos Max e Emile Skladanowsky na Alemanha e Jean Acme Leroy nos Estados Unidos já promoviam projeções públicas e pagas de cinema muito antes dos irmãos Lumière.

A imagem técnica do cinema nasce, portanto, no território incerto e perigoso entre espanto e fascínio. Esse nascimento “mortífero”, entretanto, não foi exatamente celebrado por seus progenitores. Thomas Elsaesser (2018) relembra o fato de que o cinematógrafo já nasceu “natimorto”. Seus próprios pais, os irmãos

Louis e Auguste Lumière, não tinham tanta fé em seu potencial comercial nos primeiros anos da invenção e acreditavam que seria um aparelho útil apenas para os desígnios da ciência. O cinema nasceu, portanto, dentro de uma narrativa do embuste e com sua obsolescência “prometida”. Esse medo do seu derradeiro fim é um espectro ou fantasma que ronda a história do cinema desde os tempos mais primitivos.

Façamos um breve exercício genealógico do fantasma no cinema. Voltemos a outro nascimento, o do aparelho fotográfico ou do daguerreótipo - sem o qual o cinematógrafo dos irmãos Lumière não existiria. Em 1840, na França, a história da fotografia foi marcada por um episódio curiosamente mórbido. Hippolyte Bayard um dos primeiros químicos a desenvolver um processo fotográfico para a impressão de “desenhos” sobre papel fracassou em diversas de suas tentativas de obter a patente e o reconhecimento público de sua invenção, devido a fama alcançada pela máquina de seu rival, Daguerre. Como forma de protesto por ter sido preterido, Bayard realizou uma das primeiras fotografias encenadas da história.

Em seu estúdio, ele se colocou frontalmente à câmera, ocupando a área central do enquadramento como nos clássicos retratos. Com os olhos fechados, peito descoberto, mãos e pés pintados com uma tinta escura e envolto em um lençol branco ele se prostrou imóvel diante da objetiva (fig.1). O título da fotografia seria revelador “*Autoportrait en noyé*”, em português: “*Autorretrato de um afogado*”. O ato seria essencialmente um oxímoro. Estamos diante do autorretrato de um morto, isto é, do retrato que um cadáver fez de si após sua passagem para outro plano astral. Seria o registro do primeiro zumbi ou morto-vivo. A fotografia - vista como fiadora do real e do documental - nasce, portanto, como filha de uma impostura, resultado de um jogo de disputas entre criadores e criaturas, além de intimamente ligada com disputas comerciais e capitalistas.

Segundo Lisovsky (2010, p.46) o gesto de Bayard além de atestar a eficácia de sua invenção também fazia alusão às longas horas e a imobilidade ‘mortal’ ao qual os sujeitos fotografados eram submetidos no final do século XIX para conseguirem ter seus retratos impressos. A fotografia oitocentista transformava seres animados em inanimados, podendo também, ao contrário, reviver os mortos. Como sabemos, era comum naquela época a prática dos retratos *post-mortem*, de cadáveres antes do ritual fúnebre, em especial das

crianças prematuramente mortas, que eram fantasiadas como anjinhos a dormir. No mesmo período as “fotografias espirituais” faziam sucesso, como os retratos de William Mumler, um gravador-médium de Boston, que ficou famoso pelas manifestações “espirituais” que registrava. Nas imagens era possível ver vultos que supostamente retratavam o espírito dos mortos célebres como Lincoln e Beethoven.

No início do séc. XIX recorria-se aos processos químicos de revelação da “imagem latente” como metáfora para o projeto moderno de desvelamento do mundo em que a fotografia era tratada como “mediadora do invisível”. A “agenda do invisível” se evidenciou na produção que marcou as primeiras décadas da história da fotografia no século XIX: os retratos de espíritos e fantasmas, a decomposição do movimento em Muybridge e Marey, as iconografias da insanidade e das doenças da alma de Charcot, os inventários dos tipos criminais de Lombroso, os panoramas, os estereoscópios, os dioramas e *travelogues*, e a fotografia etnográfica colonialista. Todos esses processos surgiram como promessas e ferramentas para auxiliar a ciência a desvendar os mistérios da natureza inacessíveis ao olho humano, que se manifestavam somente diante dos aparelhos ópticos.

Nadar relata que Balzac temia ser fotografado. Inspirado pelo tratado de Lucrécio “*Sobre a natureza do Universo*”, ele sentia-se ameaçado pela objetiva da câmera, que poderia descamar camadas de sua alma pelo que ele chamava de “processo de transmigração das aparências”. Sabemos também que os cientistas que se aventuraram na arriscada e ainda incipiente seara da “escrita da luz” (*photo-graphia*) acabaram sofrendo as agruras da intoxicação dos metais pesados dos químicos que manipulavam nos laboratórios - como, por exemplo, o dicromato de amônio, o nitrato de prata e vapores de mercúrio que surgem como resíduos nos processos de fixação da imagem do cianótipo e do daguerreótipo.

Mas não somente a imagem técnica oferecia riscos. Há igualmente registro de pintores como Van Gogh, Goya e Portinari que foram intoxicados pelos metais contidos nos pigmentos - como o amarelo de Nápoles, Branco de Prata e de alguns verdes. Esses artistas desenvolveram o que na terminologia médica é conhecido como 'saturnismo' ou intoxicação por chumbo. E mesmo no cinema experimental contemporâneo - ao qual essa tese irá se debruçar - a tragédia se repete. Stan Brakhage, um dos pais do cinema *underground* de vanguarda americano morreu

diagnosticado com câncer de bexiga causado pela toxina das tinturas de anilina que usava para pintar diretamente na película. A imagem, portanto, sempre teve capacidade para colocar sujeito no limite entre a vida e a morte, seja no plano simbólico ou no plano concreto.

2.2 - O mito Pliniano - A dupla face da Sombra

Retornando ainda mais nesta contra historiografia fantasmática do cinema podemos voltar até a Grécia antiga. Ambos os pesquisadores Philippe Dubois (2009), em seu livro *O Ato Fotográfico* e Victor I. Stoichita, em seu livro *História da Sombra* (2016), remontam o mito da origem da pintura aos escritos do historiador Grego Plínio (história natural XXXV). Nele, Plínio narra a história de *De Butades*¹⁴, filha de um oleiro de *Sícion* que se apaixona por um rapaz que deve um dia partir para uma longa viagem. Quando chega o momento da despedida, os dois amantes estão num quarto iluminado por um fogo que projeta na parede a sombra dos jovens. A fim de conservar um traço físico da presença do amante, em um instante ocorre à moça a ideia de representar na parede a silhueta de seu amado ali projetada pela chama da vela com um pedaço de carvão. Nesse momento derradeiro e flamejante, para matar o fluxo implacável do tempo, ela fixa a sombra daquele que ainda está ali, mas em breve estará ausente.

O mito pliniano funda a sombra como origem “primitiva” da arte, e é a partir dela que se cria a técnica arcaica de representação baseada no contorno-superfície-perfil. Futuramente artistas renascentistas teriam sofisticado as técnicas de representação a partir dos estudos íntimos com a natureza da sombra (observando o movimento do sol e da luz do fogo) para, em seguida, desenvolver a profundidade espacial a partir da conquista do relevo e, finalmente, da perspectiva. A sombra em um primeiro momento serve a criação do volume, a presença “real” e a tematização da instância autoral (STOICHITA, 2016, p.135-136). O mito de Plínio funda uma manifestação dupla da sombra nas artes. Primeiro a sombra surge na pintura para se manifestar como projeção e afirmação

¹⁴ O nome da personagem é incerto, em alguns registros chamam-lhe Butades, outros Dibutade, outros ainda Koré, mas é mais frequentemente referida como a “Amante Coríntia”. O mito é narrado em diferentes séculos por Plínio, Quintiliano e Atenágoras. As referências mais canônicas ao mito reporta-se aos textos de Plínio o Velho, em *História Natural*, Livro XXXV, Capítulo 5, 15 e 43, mas também são verificadas variações e diferenças em Marcus Fabius Quintilianus, no *Institutio Oratória*, Livro X, Capítulo 2, § 7 e a Athenagoras, em *Legado aos Cristãos*, Cap. XVII.

do corpo, do volume e da carne, seja da encarnação icônica da consubstanciação de cristo nas imagens sagradas de figuras bíblicas na Idade Média, seja na presença "fantasmática" do pintor como uma dobra autorreflexiva no quadro a partir do Renascimento. A partir do século XVII o léxico em torno da sombra encarna um outro lado na história da arte, menos diurno e mais noturno, tornando a sombra em uma figura menos iluminista e mais ctônica.

No contexto da metafísica da reduplicação será efetuada uma inversão que conduz a demonização da sombra. Os estudos feitos com lanternas mágicas (que já existiam no Oriente e chegam na Europa durante a Idade Média) que produziam efeitos de distorção e anamorfismo serão, então, utilizados na pintura maneirista e barroca para sublinhar aspectos negativos das personagens, retratando os demônios e fantasmas que assombram a *psyché* humana. A sombra passa então por um movimento de interiorização representando um inimigo quimérico, uma zona obscura da alma que ganha corpo em um “antro maldito” e infernal da representação. Como na expressão “o reino das sombras”, a sombra passa a representar a morte. A luta ou fuga assassina contra a sombra demoníaca se tornará tema predileto da literatura romântica (a modernidade será marcada pelo tema fáustico Goethe), passando pela pintura metafísica Giorgio De Chirico, até o *unheimlich* de Freud que seria apropriado pelos artistas surrealistas nas figuras dos manequins e autômatos.

A palavra cinema se origina do grego Kínema (*éματος + gráphein*) o que significaria “escrita em movimento”. É a partir de meados do século XVIII, que a lanterna mágica passa a oferecer um meio de contar histórias através de imagens projetadas. No livro *A Grande Arte da Luz e da Sombra – arqueologia do cinema*, Laurent Mannoni (2003) resgata as lanternas da Idade Média como uma das precursoras do cinema; O uso da lanterna mágica se disseminou a partir 1790 com espetáculos que passaram a ser institucionalizados no teatro. As imagens produzidas por essa técnica eram trêmulas e distorcidas, davam às sombras em movimento um efeito assombroso. Tais espetáculos eram popularmente conhecidos como fantasmagoria, que se tornaram populares nos espetáculos de Étienne-Gaspard Robert (1763–1837) e seriam modelo prototípico para a projeção cinematográfica no século seguinte.

Tom Gunning irá afirmar que essa tradição ‘infernal’ da sombra chegará até o cinema via lanterna mágica, espetáculos burlescos e de *vaudeville*, através de

uma série de manifestações de espetáculo de massa *paraculturais* que incluíam truques de circo e mágica, a pantomima, a prestidigitação, o espetáculo de mediunismo, o teatro óptico de Reynaud, entre outros. No início de 1900 dois paradigmas então se fundam na aurora do meio cinematográfico: o cinema narrativo romanesco de Griffith e Feuillade e o cinema do espanto, representado pelas vistas de Lumière, ou pela magia Meliésiana. (BERTOLO, 2020, p.11). Nessa disputa o cinema romanesco se associa a cultura oficial que interdita e cria restrições ao cinema de atrações. O cinema narrativo reprime o cinema burlesco em prol de uma ética protestante, espelho da Divina Providência, fundador do pensamento capitalista que exalta o sacrifício ascético do trabalho e defende a família como sustentáculo da sociedade. A partir de sua domesticação o cinema se torna “respeitável” dentro de certos padrões morais e padrões de código narrativo da poética aristotélica e do drama burguês.

Na esteira dessa genealogia da sombra infernal, como herança do lado sombrio da representação desenvolve-se, entretanto o cinema como gênero fantástico e horror se consolidam com criaturas inumanas, autômatos e *doppelgangers* no gênero do expressionismo alemão, como nos filmes: *Der Student Von Prag* (1913) de Paul Wegener e Stellan Rye, *O Outro/Das Andere* (1913) de Mac Mack, *A Boneca/Die Puppel* (1919) de Ernst Lubitsch, *Sombras/Schatten* (1923) de Arthur Robison, e os célebres, *Gabinete do Doutor Caligari* (1919-1920) de Robert Wiene e Willy Hameister, *Dr. Mabuse* (1921) de Fritz Lang, *Fantasma/Phantom* (1922) e *Nosferatu* (1922) ambos de F.W Murnau. Mas a relação com os fantasmas e o fantástico no cinema não se dá apenas de maneira epidérmica e figurativa, por meio de temas ilustrativos, ou enredos narrativos, mas também, e principalmente, a nível estrutural e ontológico, em particular no cinema experimental e de *found footage* no contemporâneo.



Figuras 1, 2 e 3 - Still Frames dos filmes *Nosferatu* (1922), acima, e *Fantasma* (1922) de F. W. Murnau, abaixo.



Figura 4 (acima) - Gravura de sessão de Fantasmagoria de Robertson no Cour dès Capucines em 1797. Fonte: Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicienaéronaute E.G. Robertson (1831).



Figura 5 - Joseph-Benoît SUVÉE.
The Invention of Drawing c. 1791.
Groeninge Museum Bruges.



Figura 6 - William H. Mumler, American, 1832-1884: Mrs. W. H. Mumler, Clairvoyant Physician, 1870s; albumen print mounted to carte-de-visite with letterpress printing on verso. Ackland Fund, 2014.24

2.3 - Novas e velhas Ontologias - O Cinema Genético da Pós - Produção

O crítico José Carlos Avellar (2007) dizia: "o cinema talvez se encontrasse latente como estrutura comum a muitos outros modos de ver e sonhar o mundo criados desde que o homem começou a se pensar enquanto tal.". A criação da câmera escura, do aparelho fotográfico e, por conseguinte, do cinematógrafo só viriam dar conta de um desejo atávico da humanidade de permanência e luta contra o tempo, o que daria origem a todas as formas de representação. Para Arlindo Machado (2005, p. 10) a materialização de mundos virtuais do imaginário "perdem-se na noite do tempo", e qualquer marco inaugural cronológico da "origem" do cinema será sempre arbitrário e contestável. Assim, veremos o cinema hantológico a partir de um método genealógico que não prevê uma única origem, mas uma multiplicidade delas que se modificam de acordo com condições

históricas singulares, e a partir de uma compreensão de que história é sempre um objeto de construção, pois cada pesquisador está sempre inaugurando uma origem nova.

Desde o século X, o matemático e astrônomo árabe al-Hazen havia estudado procedimentos que hoje chamamos de cinematográficos. Platão, na célebre metáfora da caverna já descrevia um mecanismo semelhante ao da sala de projeção do cinema, e Lucrécio em *De Natura Rerum*, escrito por volta de 50 a.C, já se referia a uma espécie de dispositivo de análise e síntese do movimento, de modo “a simular o sonho”. Arlindo Machado retorna, literalmente, ao tempo mais primitivo possível, para o autor o *Kinema* perturba e fascina o homem desde os princípios da civilização, o desejo de cinema já existia no homem paleolítico das cavernas, um cinema, literalmente, embaixo da terra, *underground*:

Hoje, os cientistas que se dedicavam ao estudo da cultura magdalenense não têm dúvidas: nossos antepassados iam às cavernas para fazer sessões de ‘cinema’ e assistir a elas. Muitas imagens encontradas nas paredes de Altamiri, Lascaux ou Font-de-Gaunne foram gravadas em relevo na rocha e os seus sucus pintados com cores variadas. À medida que o observador se locomove nas trevas da caverna, a luz de sua tênue lanterna ilumina e obscurece a parte dos desenhos: algumas linhas se sobressaem, suas cores são realçadas pela luz, ao passo que outras desaparecem nas sombras. (...) E assim, à medida que o observador caminha perante as figuras parietais, elas parecem se movimentar em relação a ele (o íbex em questão vira a cabeça para trás, ao perceber a aproximação do homem) e toda a caverna parece se agitar em imagens animadas. (MACHADO, 2005, p. 9-10)

Poderíamos dizer que a sombra e a ausência são dois princípios fundamentais de todas as artes da representação. O mito da origem da pintura de Plínio e a história da sombra podem, portanto, como vimos, ser desdobrado para outras artes da representação, seja da escultura, da fotografia, ou mesmo do cinema, já que a captura da imagem técnica se trata de uma questão da impressão [em francês, *empreinte*, pode significar impressão, impressão digital ou pegada]. A “impressão”, aqui, é de origem genética, corporal, orgânica. Na fotografia a luz de um objeto imprime, em uma superfície secundária (como a chapa de metal, de colódio, de vidro, na película ou no papel fotográfico) o desejo humano de eternidade e de luta contra o esquecimento.

Entre 1960 e 1980 vários teóricos lançaram mão do repertório da semiologia e da semiótica para pensar a arte da fotografia numa perspectiva

ontológica. Dentre eles, destaco: André Bazin¹⁵, Roland Barthes¹⁶, Philippe Dubois¹⁷ e Rosalind Krauss¹⁸. O cerne do debate desses autores era entender a especificidade da fotografia, isto é, a qualidade particular que a diferencia de outras formas de representação. Influenciados pela teoria do semiótico americano Charles S. Pierce, entendiam a fotografia como uma arte essencialmente indicial.

Para eles, o referente (objeto/pessoa fotografado(a)) incide seus raios luminosos sobre o papel fotográfico queimando os grãos de prata. Portanto, a imagem é resultado de um processo químico que consiste num rastro ou traço físico deixado pela luz do referente no papel, como uma cicatriz deixada na pele por um ferimento, como uma pegada deixada na areia. A fotografia, neste contexto, deixa de ser considerada apenas como uma representação que se assemelha ao real pela ordem da aparência/semelhança e passa a ser tratada como uma emanção do real em si, um indício físico e material de sua existência, uma presença, uma sombra, símbolo da ausência, sendo esse estado limiar uma das suas características ontológicas. Para muitos destes autores, a essência destas duas artes remete, em sua estrutura constituinte, necessariamente à passagem do tempo, por conseguinte, à morte.

A fotografia é uma arte elegíaca, uma arte do crepúsculo.” (...) toda fotografia é um *memento mori*. Tomar uma fotografia é como participar da mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma pessoa (ou objeto). Precisamente por lapidar, cristalizar determinado instante, toda fotografia testemunha a dissolução inexorável do tempo. (SONTAG, 1981, p.15)

Barthes (1984) faz a alusão ao Santo Sudário de Turim e ao Véu de Verônica em seus textos na *Câmara Clara*, mas comparando a fotografia as relíquias do cristianismo considerando que são duas imagens produzidas por contato direto físico com o referente, sem interferência da mão humana.

A fotografia tem alguma coisa a ver com a ressurreição: não se pode dizer dela o que diziam os bizantinos da imagem do Cristo impregnada no Sudário de Turim, isto é, que ela não era feita por mão de homem, *acheiropoietos*?” (BARTHES, 1984, p. 124).

¹⁵ Ver: BAZIN, André. **A Ontologia da Imagem Fotográfica** in XAVIER, Ismail (org) A Experiência do cinema: Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme 1983.

¹⁶ Ver: BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1984.

¹⁷ Ver: DUBOIS, Philippe. **O ato Fotográfico e outros ensaios**. 12ª Ed. Papirus. Campinas, SP. 2009.

¹⁸ Ver: KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. 1ª Ed. Editions Macula. Barcelona, Espanha. 2010.

A teoria de Barthes (1984) em *A Câmara Clara* institui o conceito de *ça-ête* - traduzido: isto foi - centrado na questão do tempo passado. A fotografia é tratada como um vestígio que só é capaz de apontar para uma existência do passado. É tudo o que a fotografia é capaz de dizer: isso foi. Este seria o noema constitutivo da fotografia. Esta noção reiterava o conceito em torno da natureza documental apodítica da fotografia. Factível, irrefutável e atrelada ao real (“é isso!”), para Barthes a fotografia se tratava de representação necessariamente dependente de um objeto real pré-existente, uma marca aparente do referente sem mediação. A fotografia seria, portanto, fundamentalmente calcada em um tempo passado. Ela se configura como um atestado de que aquilo existiu e também se foi, de uma eterna morte que sempre retorna.

Agamben (2012) também colocará a fotografia dentro do campo da hierofania. Nela seria possível vivenciar o Juízo Final a cada novo olhar. O anjo da fotografia seria o anjo do Último Dia do homem, em que se vê todos os seus mais ínfimos gestos cotidianos ganharem o peso de uma vida inteira, atitudes que resumem o sentido de toda uma existência. A eterna repetição da foto enquanto duplo seria uma *apokatastasis*, ou infinita repetição da mesma existência. Cada pessoa fotografada exige que não seja esquecida, o rosto em cada fotografia nos demanda que o recordemos, pois, cada foto é testemunho de um nome potencialmente perdido. A fotografia, portanto, está sempre no ato de se perder para se tornar a lembrança e esquecimento simultaneamente. E conclui: “A imagem fotográfica é sempre mais que uma imagem: é um lugar de um descarte, de um fragmento sublime, entre o sensível e inteligível, entre cópia e realidade, entre a lembrança e a esperança” (AGAMBEN, 2012, p. 29).

Segundo Tom Gunning (2015)¹⁹ a fotografia então nasce como uma ferramenta dupla da modernidade, pois o aparelho descobre, atesta, verifica, documenta o real servindo de suporte material para o discurso científico e de um novo positivismo, mas também, contraditoriamente, comporta um fenômeno que ele chamará de *uncanny* (que seria tradução em inglês do *unheimlich* freudiano), pois também destrói a identidade unívoca do sujeito, reproduzindo as aparências dos objetos infinitamente, criando um mundo paralelo de duplos fantasmáticos.

¹⁹ Em artigo *Phantom images Modern Manifestations: Spirit Photography, magic, Theater, Trick Films and Photography's Unanny*. in *Cinematic Ghosts Haunting and Spectrality from silent Cinema to the Digital Era*, Ed. Bloomsbury Academic. (2015, p. 17)

Como uma espécie de universo invertido do positivista, físico e científico, o cinema produz em sua história um duplo negativo, a “matéria escura” das representações. Assim, diversos autores reclamam um *status* fundador para a imagem fotográfica e cinematográfica, aproximando sua origem do teológico, do sagrado, da magia e da relíquia.

O processo fotográfico se associa aos princípios físicos e químicos laboratoriais com verificação universal e, contraditoriamente, também se associa a processos considerados ocultos, místicos, contrários ao método científico. Ao mesmo tempo que revela o invisível, des-vela, ou seja, retira o véu enganador para assim nos dar acesso ao “real” (o universo microscópico e macroscópico, invisíveis a olho nu), produz um novo mundo paralelo subjetivo e fantasioso. Como afirma Susan Sontag (1981) ao falar das formas em que a fotografia se apresenta nos ritos sociais - como camafeus, em álbuns de casamento, em lápides no cemitério - “(...), todas essas formas talismânicas de utilizar a fotografia revelam uma sensibilidade emotiva e implicitamente mágica: constituem tentativas de alcançar ou reclamar a posse de outra realidade.” (SONTAG, 1981, p. 16)

Além disso, a fotografia seria capaz de, nas palavras de Barthes, “emanar” um real. “Não consideram de modo algum a foto como uma “cópia” do real – mas como uma emanção do real passado: uma magia (...)” (BARTHES, 1984, p. 132). A fotografia não seria uma representação, mas sim uma “presença” do passado que impregnou o papel fotográfico. Esta verificação do passado e do futuro no presente é o que punge o espectador, que se sente olhado, “apunhalado” pela imagem. Barthes afirma (1984, p.142): “Ao me dar o passado absoluto da pose (*aoristo*), a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência. Diante da foto da minha mãe criança eu me digo: ela vai morrer. Estremeço (...)”.

Bazin (1983) em seu famoso texto *Ontologia da Imagem Fotográfica* relaciona o cinema à morte e à relíquia ao compará-lo às múmias do antigo Egito. Para Bazin, uma das necessidades fundamentais da psicologia humana é a defesa contra a morte. Assim, na religião egípcia, com suas práticas de preservação do corpo, o homem pôde triunfar sobre a morte através da conservação da aparência. No cinema, igualmente temos a preservação e congelamento do tempo através da

representação da imagem que pode sempre ser revisitada e revista, enquanto duplo e reduplicação do fluxo do movimento.

A religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, subordinava a sobrevivência à perenidade material do corpo. Com isso, satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. A morte não é senão a vitória do tempo. Fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida. Era natural que tais aparências fossem salvas na própria materialidade do corpo, em suas carnes e ossos. (BAZIN, 1983, p. 121)

Como relembra Didi-Huberman, diante de uma imagem estamos sempre diante do tempo - por mais antiga ou por mais recente que seja a imagem o presente e o passado nunca cessam de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção com a memória: “Diante de uma imagem temos que reconhecer seu elemento futuro, ela provavelmente sobreviverá a nós, ela irá durar no tempo, a imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser (*étant*) que a olha” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15-16). Portanto, diante da imagem há sempre uma relação elegíaca, imantada pela passagem do tempo e pela inexorabilidade da morte, em que passado, presente e futuro convergem para um mesmo ponto. Podemos então afirmar que mesmo antes de seu nascimento “natimorto” o cinema começou a existir antes do primeiro filme. A criação do cinematógrafo pelos irmãos Lumière veio a atender aos desejos de mostrar um movimento em pleno movimento e de apreender o tempo passando e da luta contra a inexorabilidade da morte, todos muito anteriores à descoberta do mecanismo que permitiu a criação do filme.

No campo do cinema contemporâneo um renovado “movimento” em direção ao arquivo ocorre desde a chegada da televisão e do vídeo. Elsaesser (2014) afirma que o *Found Footage* funda toda uma nova maneira de se pensar ontologicamente as imagens do cinema. O cinema tradicional era centrado na fase da criação da *mise-en-scène* conceituada pelo autor que seria materializada em uma representação (dramática ou não) para a câmera. O cinema autoral e ensaístico passa principalmente a partir dos anos 1960, a ser criado principalmente por meio de imagens pré-existentes e se produz já na etapa final da pós-produção²⁰, ou seja, na montagem, descartando a necessidade da fase da produção

²⁰ Algo semelhante será observado por Nicolas Bourriaud nas artes plásticas. Bourriaud (2002) categoriza a arte de arquivo no contemporâneo sob a terminologia da “pós-produção”. O termo traz à tona a ideia da manipulação de “segunda ordem” que subjaz e se tornou constitutiva dessa nova forma de fatura artística. Bourriaud sugere que a obra de arte teve seu status alterado na era

em que o pró-fílmico é capturado no real. Isso altera significativamente a ontologia clássica do cinema (desde Jean Epstein, Andre Bazin, Siegfried Kracauer até chegar a Stanley Cavell) que seria essencialmente baseada nos conceitos de desvelamento e revelação. Apesar da manipulação fílmica e da imagem virtual já existir no cinema analógico anterior a chegada do digital, com as facilidades e democratização de acesso a tecnologias de edição, para Elsaesser filmes deixam de ter um traço indexical, não necessariamente há garantias que possuem qualquer materialidade prévia.

Hoje o gênero do *found footage* - que comporta tanto a produção de filmes analógicos e digitais feitos com arquivos encontrados na *internet*, como também em videogames, e em realidades aumentadas - não seria apenas uma técnica ou procedimento, para Elsaesser ele muda inteiramente a ontologia do cinema. Em uma analogia organicista, Elsaesser afirma que o cinema representativo era “cultivado” tal como uma plantação, em que era necessário passar por todas as etapas do crescimento natural da planta e aguardar a semente germinar para que a colheita fosse ao fim extraída. O cinema de pós-produção seria como os vegetais geneticamente modificados em laboratório que pula as etapas naturais, extraindo recursos naturais a partir de uma bioengenharia. O cinema agora teria entrado na fase de uma manipulação genética molecular em que artistas manipulam diretamente seu DNA, ou seja, sua estrutura espectral fundante.

2.4 Phasmagrafia - Kinema Entre Imago e Eidolon

“A humanidade permanece irremediavelmente presa dentro da caverna de Platão, regalandose ainda como é seu velho hábito, com meras imagens da realidade. “(SONTAG, 1981, p.3)

“A Caverna de Platão, basicamente uma sala de projeção, situa-se nesse lugar fronteiriço, nessa zona limítrofe que separa a aparência da essência, o sensível do inteligível, a imagem da Idea, o simulacro do modelo” (MACHADO, 2011, p.30).

da informação digital. Estas obras são provenientes de uma “nova” configuração do real, no qual as antigas distinções que dividiam a vida orgânica da matéria inorgânica, o produto para consumo do lixo, ou mesmo a oposição entre desejo e morte, não mais se aplicam. Em um mundo agitado, turvado e tomado pelo fluxo incessante de informação e sua gula produtiva, no universo virtual das redes, uma profusão de dados demanda um reprocessamento e novos redirecionamentos. Assim a informação se converteu em verdadeiros “readymades digitais” a serem ressignificados. Foster, entretanto, aponta que o entendimento de Bourriaud de uma “nova era” pode vir a ser um entendimento com viés ideológico que sobrevaloriza à ubiquidade do mundo virtual.

A origem etimológica que irá dar origem a palavra *imagem* tem diversas interpretações. Gérard Simon (apud BERTOLO, p. 18-19) afirma que o termo mais comum para designar imagem para os gregos é *eidôlon*, que deriva do verbo *eidon* (ver) - as ocorrências do vocábulo na cultura grega aparecem para se referir às sombras dos mortos e seus gestos repetitivos nos Hades, o duplo de Helena na tragédia de Eurípedes, e as efígies que se mostram no espelho e não realidade. Na tradição grega, o *eidôlon* associa-se à ilusão, em oposição a *eidos*, que seria a Obra acabada, ou uma forma bela e verdadeira que, na alegoria da caverna de Platão, dará origem à palavra *Idea*. Eikon, seria, com efeito, o lado positivo da *mimesis*, que Platão contrapõe a *phantasma*, substantivo proveniente de *phainesthai*, que significa “brilhar, mostrar-se, parecer”, derivado por sua vez de *phantazesthai* “aparecer” - aproximando a palavra do fantasma da noção de aparência, cópia enganadora, do simulacro. (BERTOLO, 2020, p. 18).

Ainda Simon relembra que Epicuro usa a palavra *eidola* para se referir aos átomos que viajam no ar, saindo da superfície dos objetos até nossos olhos, uma ideia que estaria na origem da imagem mental, da fantasia criativa, ou da projeção cinematográfica. Assim, o cinema é colocado por muitos teóricos como um dispositivo análogo ao da caverna de Platão, estaria no âmbito do reino das sombras. O cinema comporta um sentido de espaço duplo, é um local de perversão dos sentidos, ou seja, de desvio, sedução e alienação, mas também pode vir a ser parte de um processo de crise que leva justamente à movimentação, a potência do agir, ao desejo, ou a busca pela aquisição de conhecimento - impulso que faz com que sujeitos saiam da caverna de Platão. O cinema pode também se configurar como uma revelação metafísica que se dá através do negativo, um processo de reflexão.

Não à toa a origem dos termos fantasia e fantasma na tradição psicanalítica derivam de uma mesma conjunção, sublinhando uma ligação entre a palavra *imago*, imagem e imaginação. Segundo Christian Dunker²¹, o conceito de fantasia é desenvolvido em várias etapas por Freud e Lacan. Em Freud surge como conceito necessário para entender a formação dos sintomas, que seriam defesas simbólicas do sujeito para realização de desejo. Freud desenvolve a noção de fantasia a partir da palavra alemã *phantasie*, distinguindo do devaneio, da

²¹ Em video-aula *Fantasma, fantema e fantasia na psicanálise* | Christian Dunker | Falando nisso 104 disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=QqZnJVRRtsk>

elucubração imaginária ou do espírito que seria *geist* em alemão. Já Lacan no final do *Seminário 11* traduz o termo fantasia do francês *phantome*, que estaria mais próximo da ideia do fantasma.

A fantasia em Lacan seria lugar máximo de adensamento e de alienação das identificações do sujeito - onde todos os seus modos de relação com objeto e prazer estão condensados. A fantasia seria uma ficção com estrutura de verdade, que o sujeito produz para conciliar o prazer com a lei, sendo usada para construir sua identidade entre sua visão subjetiva e o objeto. Para Lacan a fantasia é, portanto, o ponto de vista de onde vemos o mundo. Ao contrário do que se imagina no senso comum, a fantasia não se opõe à realidade, mas ao contrário ela organiza a realidade para o sujeito - dá o ponto de vista a partir do qual uma verdade pode ser anunciada sobre o outro. O fantasma/fantasia habita o indivíduo e dentro de sua vida fantasmática, ou através dela, seria possível fazer um “atravessamento” para a realidade. Assim a fantasia é um meio de acesso para a interioridade do sujeito e evidência ou revela seu modo de se relacionar com seu gozo, desejo, castração, em última instância com o outro.

Jacques Derrida, em entrevista para *Cahiers du Cinéma*²², o cinema coloca em cena a *fantomalidade* de forma evidente e possuiria uma estreita relação com a psicanálise, que para o filósofo pode ser resumido na fórmula “cinema + psicanálise = ciência do fantasma”.

A experiência cinematográfica pertence, do começo ao fim, à espectralidade, que eu relaciono a tudo o que se pode dizer do espectro na psicanálise – ou à natureza mesma do rastro [*trace*]. O espectro, nem vivo nem morto, está no centro de alguns de meus escritos, e é assim que, para mim, um pensamento do cinema seria talvez possível. Aliás, as ligações entre espectralidade e cinematografia são a ocasião de numerosos escritos, hoje. O cinema pode colocar em cena a fantasmalidade, quase frontalmente, por certo, como uma tradição do cinema fantástico, os filmes de vampiro ou de espíritos (*revenants*), certas obras de Hitchcock... (...)” (DERRIDA, 2001).

É, portanto, necessário realizar uma importante distinção alertada por Derrida, há uma diferença entre cinema de fantasmas e da estrutura espectral do cinema. Ou seja, falar sobre fantasmas *no* cinema e fantasmas *do* cinema. Não se trata de pensar o fantasma como tema ou conteúdo dos filmes, mas sim como condição estrutural que condiciona a existência do cinema *a priori*.

A percepção cinematográfica não tem equivalente, mas ela é a única a poder fazer compreender pela experiência o que é uma prática psicanalítica:

²² Edição de Abril de 2001 realizada por Antoine de Baecque e Thierry Jousse, intitulada “Le cinema e ses Fantômes”. Disponível em: Acessado em:

hipnose, fascinação, identificação, todos esses termos e procedimentos são comuns ao cinema e à psicanálise, e está aí o signo de um “pensar junto” que me parece primordial. Aliás, uma sessão de cinema é apenas um pouco mais longa que uma sessão de análise. Vai-se ao cinema se fazer analisar, deixando aparecer e falar todos os seus espectros. Pode-se, de maneira econômica (em relação a uma sessão de análise), deixar os espectros retornarem a você na tela. (...) (DERRIDA, 2001, *idem*)

O cinema também não poderia ser desvinculado de dois outros grandes fantasmas, que assombram e condicionam nossa experiência concreta no contemporâneo (mesmo sendo imateriais), o espectro de Marx e de Freud. Como dissemos na introdução, Derrida propõe uma filosofia com uma nova visada sobre o ser, não mais a partir de uma ontologia (que pensa o ser com base numa presença auto idêntica), mas sim da Hantologia. Mark Fisher afirma que é possível olhar para toda obra do filósofo numa relação com esse conceito de tempo avariado. O objetivo de Derrida seria o de formular uma hantologia geral, em contraste com a 'ontologia' da tradição. O que importa na figura do espectro é o fato dele não poder estar inteiramente presente: não tem um ser em si mesmo, embora marque uma relação com aquilo que já é ou ainda não é. E o cinema convoca essa experiência hantológica em sua máxima potência. A *estrutura espectral*, do começo ao fim, é o que constitui a imagem cinematográfica.

Lembremos também a etimologia da palavra “Imagem” e como ela se relaciona com a economia. Geralmente atribuída a palavra grega *eikos* que teria sido traduzida para latim como *Imago*. Marie-José Mondzain (2013, p. 121), entretanto, considera essa tradução imprecisa, já que *eikos* em grego não trata do substantivo ‘Ícone’, mas sim de um modo verbal de *Eikon*. *Eikon* significaria “coisa semelhante”, ou seja, um modo de aparição da imagem “semelhante”, não uma imagem pura, mas uma relação entre o observador e o objeto observado. A palavra grega que dá origem a palavra “imagem” seria, portanto, um lugar, um modo de aparição, e não um ser ontologicamente ligado a ela. *Eikon* seria o lugar intersticial da imagem, em outras palavras, um modo da cultura se relacionar com as representações, portanto, nas palavras de Mondzain, uma espécie de economia.

Ainda para a autora (2013, pg. 33) a origem da palavra “Economia” viria do conceito *Oikonomia* (*oikos* + *nomos*) que significa justamente um pensamento e não uma prática. Economia se configura como um arranjo ou modo de uma sociedade se relacionar com “o que está em jogo”, uma palavra para se referir a um dispositivo ou um regime de visualidade. A imagem não reflete o que ela

mostra pela semelhança, mas sim pelo que ela traz à tona, torna visível (e inversamente torna invisível), ou seja, os discursos que ela engendra. A imagem seria uma rede de significantes, um sistema de simbolização como tantos outros. Destarte, o cinema seria ao mesmo tempo um caminho e um lugar onde algo se dá a ver enquanto se constitui como tal, ao mesmo tempo em que reproduz um mundo “funda”, também, a todo instante, um novo mundo.

Giorgio Agamben também dissertará sobre a qualidade relacional e insubstancial da imagem. Ao retornar os seus estudos genealógicos para a origem etimológica da palavra *espelho* na idade média, Agamben (2012, p. 51-54) retoma a formulação de imagem que é definida a partir de duas características. Não sendo substância ela não tem realidade contínua, portanto não é possível dizer que ela habita um local específico ou possui um movimento próprio, ela é gerada a cada instante de acordo com o movimento de quem a contempla, da mesma maneira que a luz só existe ao incidir e ser refletida por algum objeto, e ao ser percebida por algo/alguém fotossensível. O ser da imagem portanto não é fixo, nem substancial, é uma geração contínua, criada a cada instante novo e de novo. A segunda característica da imagem seria sua não mensurabilidade, ou seja, não pode ser quantificada de forma mensurável. Assim ela é um modo de ser, um hábito, uma forma da coisa aparecer, nunca é apenas uma coisa, mas uma “espécie” de coisa.

Agamben relembra ainda que *speculum* deriva da mesma palavra que dá origem a *spectrum*, fantasma, *perspicuus*, transparente, que se vê com clareza, *speciosus*, belo, que se oferece a vista, *specimen*, exemplo, signo, e *spectaculum*, espetáculo. Na terminologia filosófica a palavra *spécies* é utilizada para traduzir a palavra grega *eidos*. *Species* significaria “aparência”, “aspecto”, “visão”, mas, mais a frente, passa a designar gênero (espécie animal ou vegetal), especiarias ou mercadorias, e, por fim, o dinheiro - *espèces*. Podemos então afirmar que a técnica espectral do cinema de aparições estaria intimamente cruzada com as formas de consumo globais coletivas - as imagens participam de uma economia, por mais tautológico que essa afirmação pareça se considerarmos a etimologia da palavra *imago*. Segundo Derrida (2001, op.cit):

“(...) esse cruzamento é inédito, pois ele reúne num tempo muito curto a imediatez das aparições e das emoções (tal como nenhuma outra representação a pode propor) e um investimento financeiro que nenhuma outra arte pode igualar. Para compreender o cinema, é preciso pensar juntos o fantasma e o capital, este último sendo ele mesmo uma coisa espectral.”

O cinema seria, portanto, campo de uma disputa de fantasmas em crise, tanto no campo da estética quanto da política. Nesse breve estudo filológico lembremos, por último, da origem etimológica da palavra “mídia” - comumente associada aos meios de comunicação. Observa-se que a etimologia de *média*, que tem origem na língua inglesa com base no latim *medius*, se refere na verdade a um meio; instrumento mediador, elemento intermédio. Em outras palavras, as máquinas de reprodutibilidade técnica são pontes que mediam ou conectam universos. O cinema poderia ser definido como um meio de produção de um imaginário coletivo, sobretudo de natureza simbólica e que fórmula em suas engrenagens uma dialética que modula entre dois polos: humanismo e maquinismo (DUBOIS, 2009, p. 38). Assim as máquinas, como instrumentos, são, portanto, intermediárias que se inserem entre o homem e o mundo no sistema de construção simbólica que é o próprio princípio da representação.

No artigo *The Framework to Modernity* Tscherkassky (2012) afirma que a história do cinema é marcada pela história de sua codificação, ou seja, pelos discursos do visível e do invisível que os atravessa. A audiência se engaja em um desejo de "decodificação", com intuito de ler o filme como parte contígua da realidade, e o próprio filme cria mecanismos para maquiagem e esconder sua construção para não perturbar os efeitos ilusórios e hipnóticos da *mimesis*. No campo das artes visuais, a questão da presença fantasmática do autor e da estrutura que sustenta o cinema foi posta no quadro como um processo discursivo e autorreflexivo muito anterior ao cinema.

""No campo das artes visuais, por outro lado, o autor sempre revela a si mesmo - e se esforça para atrair o espectador para um processo discursivo. Muitas vezes, esse diálogo gira em torno da forma do filme, das qualidades do filme enquanto filme. É aqui que a tradição da vanguarda cinematográfica converge com aquela tradição da arte moderna cuja condição *sine qua non* era o reflexo de sua natureza construída, do processo de sua própria produção e, portanto, de seu criador. E à medida que nós nos encontramos no meio de uma era que supera o filme fotoquímico, e alcança os reinos digital e virtual, este campo de batalha está se expandindo para territórios inteiramente novos.” (TSCHERKASSKY, 2012, p.316. Tradução minha)

O cinema ao qual Tscherkassky se filia está dialogando com essa tradição na arte moderna, que revolve em torno da forma e das qualidades materiais da obra a contrapelo do da narrativa da verossimilhança dominante de cinco séculos. Seus filmes estão dentro de um campo relacional e econômico da imagem no contemporâneo atravessando um complexo campo de disputas e de forças.

Veremos como, no lugar de uma escrita da luz, a *kinemato-grafia*, de Tscherkassky será uma escrita de fantasmas, com efeito, uma *phasmagraphia*. Seus fantasmas nos auxiliam a atravessar para uma realidade contemporânea, como fantasia são sintomas que nos dão acesso a um trauma e nos permite retornar aos buracos simbólicos da cultura. A partir dos próximos capítulos veremos, com mais afinco, quais fantasmas das tradições, quais herdeiros, e quais inimigos Tscherkassky elege para essa luta/luto com os espectros, nesse novo campo de batalha do contemporâneo do cinema hantológico.



Figura 7- Hippolyte Bayard, *Self-Portrait as a Drowned Man (Le Noyé)*, 1840. Fonte: Digital Library Federation Academic Image Cooperative



Figura 8 – Still de *Aderlass/Bloodletting* (1981, 11min, Super-8, 16mm blow-up, colorido, som). Direção Peter Tscherkassky. Fonte: SixPack Film.

3 - Plano Médio - Primeiras Assombr(ações) Acionismo e Surrealismo Maldito

3.1 - Filmes Prefácio -A tradição da transgressão na Áustria

6

*Na estação, no armário
Um pacote ensanguentado!
Um escroque é algemado!
O que houve com o cadáver?
O cadáver está bem vivo,
É Fantomas, meus queridos!
- Robert Desnos*

*A preferência pelos acontecimentos terríveis é um sintoma da força (da alma)
Friedrich Nietzsche*

Em 1978, Peter Tscherkassky estava no auge dos seus 20 anos. Subitamente o jovem, recém-ingressado na faculdade de jornalismo, teve sua visão de mundo alterada para todo sempre. A mudança radical ocorreu por obra do acaso. Tscherkassky ouviu falar que um acadêmico norte-americano e pesquisador de cinema chamado Paul Adams Sitney iria ministrar um curso no Film Museum de Viena e, assim, resolveu se inscrever. Na época, Tscherkassky não sabia que o professor viria a ser o famoso autor do livro seminal, *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1978*, referência para os entusiastas do cinema de vanguarda e experimental e que se tornaria uma "bíblia" para o diretor. As cinco aulas magnas teriam duração de seis horas, com exibição de filmes e duas horas de seminário. No curso, Sitney exibiu filmes de Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson, Dziga Vertov, Aleksandr Dovjenko, Maya Deren, Stan Brakhage, Robert Breer, Michael Snow, Peter Kubelka (sendo esse último conterrâneo e "xará" de Tscherkassky, que desde 1969 morava nos EUA e se tornará um de seus principais interlocutores), entre outros. As aulas seriam marcos basilares em sua formação e são citadas em praticamente todas as entrevistas do cineasta.

Segundo Tscherkassky (2005, p 104) foi a primeira vez que se viu “confrontado com a real possibilidade de fazer cinema como uma forma de arte, sem ser submetido às demandas e divisão de trabalho de uma produtora de cinema (o que, de qualquer forma, estava muito além do horizonte da minha

imaginação).”²³. No ano seguinte o jovem se muda para Berlim, onde irá residir por cinco anos, uma cidade, segundo o cineasta, que havia de fato passado pela revolução sexual de 1968, muito mais cosmopolita e viva do que a decadente Viena do final dos anos 1970. Lá, ele se apaixona pela cidade e por sua primeira companheira, Ute Klaphake, que o incentiva a comprar seu primeiro aparelho de *Super-8* - uma Canon 814 XL- que até os dias atuais acompanha o cineasta. Por incentivo também da companheira, ele abandona a universidade de jornalismo para começar a estudar filosofia e prepara seus primeiros roteiros de cinema.

No artigo *Singing in the Rain*²⁴, Alexander Horwarth (2005, p. 16) lembra que o crítico norte-americano J. Hoberman em 1981 preconizava que a chegada do *Super-8* na cena artística prometia ser “um veículo personalizado de verdade urbana. O *Super-8* tem se provado ser a ferramenta cinemática ideal para o artista como *flâneur* ou *voyeur*.” Porém, já em 1987, a utopia prometida pela nova tecnologia já estava em pleno desencanto. Ao menos nos EUA o *Super-8* não havia conseguido revitalizar o cinema de vanguarda, mas ao contrário, estimulou a produção independente de filmes de ficção. Também naquele momento, segundo Matthew Levine (2018, p.11), o cinema de vanguarda global estava convivendo com as regras severas do estruturalismo e os círculos do cinema debatiam temas como os movimentos feministas neomarxistas e a teoria psicanalítica aplicada por Christian Metz, Jean-Louis Baudry e Laura Mulvey ao cinema, que abriram novas frentes conceituais dentro da seara do cinema experimental.

Já o cenário na Áustria era bastante peculiar. Em 1981, a arte *Super-8* foi apropriada pelos artistas vienenses de uma forma distinta da versão urbana *new wave* dos artistas de Nova Iorque. Para os austríacos, o *Super-8* surgiu como uma alternativa entre aderir a extensa tradição do cinema de vanguarda austríaco e a nova tecnologia incipiente do vídeo VHS e da televisão (em 1981 o canal MTV tinha acabado de ser lançado). Bem distinto do que ocorria em paralelo no cinema experimental nos EUA, que presenciava a transição do cinema meta-poético,

²³ “for the first time, I found myself confronted with the real possibility of making films as an art form, without being subjected to the disjointed treadmills of a production company (which was in any case beyond the horizon of my imagination).” Tradução minha.

²⁴ O artigo foi publicado na revista *Found Footage Magazine Issue #4*, UK, March 2018. Special Issue on Peter Tscherkassky, mas pode ser acessado também no site da revista *Senses of Cinema*. Disponível no link: <https://www.sensesofcinema.com/2003/peter-tscherkassky-the-austrian-avant-garde/tscherkassky/> Acessado em abril de 2022.

lírico e visionário para um Cinema Estrutural - nas palavras de Sitney (2002) - o cinema austríaco vivia outra transição de gerações.

No livro *Filme unframed - A history of Austrian Avant-Garde* (organizado por Tscherkassky), no artigo "*There Must Be Something in the Water*" (2012), de autoria do cineasta, ele divide as gerações de artistas vienenses da seguinte maneira. A primeira geração, que surge no início dos anos 1950, seria marcada por uma pesquisa métrica e seriada com as imagens, produzindo métodos bastantes rígidos de filmagem, a partir de princípios matemáticos, que, segundo o próprio Tscherkassky, fundaram "um novo paradigma estético nunca antes visto no mundo" (TSCHERKASSKY, 2012, p. 19), muito antes dos cineastas estruturais norte-americanos. Para o cineasta, esses precursores concretizaram, enfim, a premissa de uma arte autônoma, segundo a teoria da arte de Theodor Adorno, explorando a linguagem cinematográfica a partir única e exclusivamente de ferramentas de seu próprio meio. Essa primeira geração foi marcada pelos filmes de Peter Kubelka²⁵, Kurt Kren²⁶, Marc Adrian e Ferry Radax. As obras-primas mais marcantes dessa época são *Adebar* (1957)²⁷, *Schwechater* (1958), *Arnulf Rainer* (1960)²⁸ e *2/60: 48 Köpfe aus dem Szondi-Test* (1960)²⁹, *3/60: Bäume im Herbst* (1960) e *5/62: Fenstergucker, Abfall, etc.* (1962).

Já a segunda geração foi marcada pela revolução da contracultura dos anos 1960, pela popularização do formato 16mm e pelo registro das performances transgressoras do grupo *Wiener Aktionsgruppe* ou *Acionismo Vienense*, composto por Günter Brus (1938-), Otto Muehl (1925-2013), Hermann Nitsch (1938) e Rudolf Schwarzkogler (1940-1969), além das performances feministas de Valie Export (1940-) e seu parceiro Peter Weibel (1944-). As polêmicas performances viscerais dos acionistas iriam preconizar o que depois ficou popularizado como

²⁵ Os filmes de Kubelka foram visionados através de um DVD com registro de uma de suas palestras no Film Museum de Viena. Na palestra três de seus filmes foram projetados em 35mm na sala de cinema. O DVD foi cedido para a pesquisadora por gentileza da professora e pesquisadora austríaca Gabriele Jutz.

²⁶ Muitos filmes de Kurt Kren estão disponíveis online mas podem ser encontrados também compilados em DVD no catálogo da distribuidora Six Pack Films. <https://www.sixpackfilm.com/en/catalogue/224/> A maior parte dos filmes de Kren citados nesta tese foram visionados no centro de pesquisa do Eye Film Institut de Amsterdam entre os dias 25 de Junho e 3 de Julho de 2021.

²⁷ Disponível (em baixa qualidade) no link: <https://www.youtube.com/watch?v=1S0aoQQxzwk&t=23s>

²⁸ Trecho disponível (em baixa qualidade) no link: https://www.youtube.com/watch?v=Uj-_WhYf-Wg

²⁹ Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=sGPvKJ269C4>

happenings ou *body art* nos anos 1970 (principalmente nos Estados Unidos com as performances de Vito Acconci, Marina Abramovic, Chris Burden e Gina Pane. Peter Tscherkassky afirma que esses artistas estariam na esteira dos surrealistas e dadaístas, pois desejavam através do choque e da polêmica, abolir as fronteiras entre arte e vida e integrar a arte no cotidiano, trabalhando fora de espaços institucionais, negando o lugar *arquerônico*³⁰ do museu. Essas performances seriam filmadas por, principalmente, três figuras: Ernst Schimdt Jr., Hans Scheugel e Kurt Kren. Veterano que pertencia à geração anterior, Kren será marcante nessa segunda geração, não mais por seus filmes métricos, mas pelos *Aktion Films*. Nesse momento o debate sobre o cinema enquanto arte e forma autônoma sofisticada, que lutava por um espaço dentro da dita “alta” cultura era percebida como uma “reliquia anacrônica da era burguesa”. A palavra de ordem da segunda geração seria a transgressão.

Finalmente a terceira geração austríaca dos anos 1980 se verá diante de um dilema: onde se colocar diante dessas diferentes tendências e manifestações do cinema experimental mundial e da “tradição da transgressão” do passado vienense? Como fugir das armadilhas da angústia da tradição de uma escolástica da revolta? Essa nova geração será marcada especialmente pela chegada do *Super 8*³¹. A nova tecnologia servirá como uma ponte, entre o cinema de película que conservava a “dignidade” e a materialidade da tradição fílmica e a nova liberdade proporcionada pela levíssima e compacta câmera amadora. Com infinitas possibilidades a nova tecnologia ofereceu uma saída para toda uma cepa de

³⁰ Aqui me aproprio dos termos de Jacques Derrida presentes no livro *Mal de Arquivo*. Arquerônico se refere à origem, às leis, às instituições e monumentos da história. Se remontarmos a etimologia da palavra “arquivo” chegaremos à palavra grega *Arkhe* que designa ao mesmo tempo começo e comando. O Arquivo se originará também da palavra latina *Archivum* ou *Archium* (no francês *Archive* - singular do masculino) que, por sua vez, se originam no termo grego *Arkheion*. Este era o termo utilizado para se referir a uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores chamados de Arcontes, que interpretavam e redigiam as leis. Debateremos sobre esse conceito no quarto capítulo desta tese, na análise do filme *Outer Space* de Tscherkassky.

³¹ Apesar disso Kubelka da geração anterior também irá investir em produções nesse formato e declarado, mais recentemente, que o Super 8 era o melhor material para trabalhar com a memória “Com Super 8, você não pode cortar e editar o material. Esse exercício demanda uma extraordinária energia e memória, pois o cinegrafista deve saber o exato tempo de duração da cena que filmou, se lembrar qual foi a última imagem e o que já foi capturado desde o início da bobina. É como o trabalho de um escultor clássico: um “ataque” em falso a pedra e tudo pode estar acabado. Com o Super 8 é semelhante: uma “falsa” imagem e o filme estar arruinado, impossível de ser corrigido. No vídeo ou na imagem digital toda a tensão se esvai já que você sempre pode apagar e começar de novo. Não há economia, nem o senso do “custo” daquela imagem. O resultado é completamente diferente.” (Peter Kubelka, 2005)

artistas experimentais tais como Dietmar Brehm, Lisl Ponger, Karl Kowanz, Robert Quitta, Herwig Kempinger, Angela Hans Scheirl, Gustav Deutsch, Mara Mattuschka, Ursula Pürner, Martin Arnold, e, incluindo, entre eles, Peter Tscherkassky.

O *Super-8* era também uma forma temporária e ainda frágil desses artistas se colocarem para além do impasse do progresso tecnológico e do paradigma do ponto-zero - ou seja, a ideia pós-modernista que proclamava uma série de “fins” derradeiros, que afirmava que a arte moderna havia morrido e chegado a um beco sem saída. Além disso, também se afastavam de uma premissa herdada do alto modernismo de que haveria uma nova geração para estabelecer *tabula rasa* e reelaborar toda a história da arte, no qual haveria os "primeiros pioneiros" a desenvolver certas técnicas inovadoras. Outro aspecto que irá distinguir a terceira geração da vanguarda vienense das duas que a antecederam será justamente a escolha pelo uso do material de arquivo, também conhecido como o gênero *found footage*. Estes jovens encontravam-se em um "beco sem saída", pois tudo de mais radical já havia sido experimentado. A primeira geração havia conseguido estabelecer a arte do cinema como forma autônoma, a segunda geração havia questionado o *status quo* da instituição do museu, da família, das morais e bons costumes. Restou à nova geração não mais produzir novos materiais (afinal tudo já havia sido feito), mas reelaborar e se reapropriar do que já existia e estava disponível no mundo.

A partir dessa destruição-apropriativa, uma nova forma de lidar com a imagem e o visível pode, com efeito, emergir. Essa geração de jovens se preocupa prioritariamente não em “inventar a roda”, rompendo com tudo que havia anteriormente - dentro de uma linha cronológica, progressiva e evolutiva no tempo -, mas sim em investigar as implicações conceituais da imagem e sua elaboração teórica no campo da filosofia, ainda em constante negociação dialética com a arte do passado em um movimento não-eucrônico nas artes visuais.

Tscherkassky declara que o Super-8 é um dos seus meios favoritos e será o formato que ele irá trabalhar até os anos 1989. O cineasta destaca as qualidades do pequeno formato e seu “*status primitivo*”, assim como sua ‘qualidade libidinosa’ comparando a textura e aspectos plásticos desse suporte ao pontilhismo francês,

como se o *Super-8* fosse uma nova apresentação do Pictorialismo³² no campo audiovisual. *Super-8* seria, portanto, para o cineasta uma espécie de Pedra de Roseta - fundadora de sua linguagem visual - que daria corpo e superaria os fantasmas de Hollywood que assombravam o espectador de um cinema clássico:

"Ao contrário de qualquer outro formato, o *Super-8* era um microscópio, que tornava visível a luz interna das imagens que adentram sob a pele da realidade. (...) O mais notável de tudo era o grão. A 'resolução' foi o termo técnico usado para se referir a nitidez de uma imagem fílmica, no entanto o *super-8* nunca se preocupou realmente com isso. Aqui, um tipo bem diferente de resolução pode ser testemunhado: a luz cristalina e brilhante de uma lâmpada do projetor *Xenon* nos deu formas que se dissolviam no grão; corpos amorfos sub-repticiamente metamorfoseados em novas formas que desapareciam novamente em um mar de cores. O *Super-8* era como o pontilhismo, o impressionismo e a impressão abstrata da cinematografia. (...) O *Super-8* significou uma barulhenta alegria da matéria, um excesso em pequena escala de prazeres visuais muito superiores aos da identificação fantasmática do cinema de *Hollywood*. "³³ (TSCHERKASSKY apud HORWATH, op.cit)

O *Super-8* permite, portanto, que Tscherkassky comece a sua investigação estética a partir do grão da imagem, dos vazamentos de luz dos aparelhos e da corporeidade da película fílmica. Esta peculiaridade coloca Tscherkassky na longa linhagem oriunda do debate nas artes plásticas em prol de uma dimensão háptica da imagem em que a figuração narrativa é retirada de seu pedestal em prol da sensação tátil com a materialidade da imagem. Esse apaixonamento erótico pela carne das imagens se intensificará na trajetória do diretor.

Porém, ainda no início de sua carreira, Tscherkassky esteve preocupado com um primeiro *zeitgeist* austríaco: o Acionismo Vienense que dominou a cena artística da Áustria a partir dos anos 1960. As proposições radicais dos acionistas -

³² Procurando delimitar qual seria a forma de legitimar a fotografia como arte, os Pictorialistas defendiam a intervenção da mão e gestos humanos na fotografia. A arte pictorialista era "concebida necessariamente como um misto, uma mistura de princípios heterogêneos e deveria ser uma arte necessariamente impura." (Rouillé, 2009, p. 257). O grupo se apoiava em técnicas artesanais como o retoque das fotos com tintas, o uso da câmera *pinhole* e a apropriação de lentes peculiares, às vezes retiradas de telescópios. Para Lisovsky (2010, p. 47), o pictorialismo se configura com uma forma (dentre cinco) de conciliação do instantâneo com uma temporalidade perdida e com o passado. Ele identifica no Pictorialismo um desejo de remissão à tradição. Por conta desse sentimento nostálgico regressivo, apesar das experimentações visuais, os pictorialistas não foram enquadrados nos movimentos de vanguardas pois estes possuíam um discurso imantado para o futuro.

³³ No original: "*Unlike any other format, Super-8 was a microscope, making visible the inner light of images by entering beneath the skin of reality. (...) Most remarkable was the grain. While 'resolution' is the technical term for the sharpness of a film image, super-8 was really never too concerned with this. Here, quite a different kind of resolution could be witnessed: the crystal-clear and bright light of a Xenon-projection gave us shapes dissolving into the grain; amorphous bodies and forms surreptitiously transformed into new shapes and disappearing again into a sea of color. Super-8 was pointillism, impressionism and the abstract impression of cinematography. (...) 'Super-8 stands for boisterous joy of the material, small scale excess and visual pleasures far beyond the phantasmatic identification of Hollywood cinema.*" Tradução minha.

que levavam seus próprios corpos aos limites chegando aos estertores da própria forma, se aproximando perigosamente da diluição total (a própria morte) - foram o germen da investigação estética estrutural e informe de Tscherkassky. Seus filmes surgem como uma forma de tradução desse debate no seio da arte vienense que se transmutou tardiamente para o seio do cinema experimental contemporâneo.

3.2 - Santíssima Trindade Profana- -Filmes- Filhos bastardos, Entre dois Dionisos: Nietzsche e Nitsch

"It takes a lost film to make a serious filmography truly complete."

Peter Tscherkassky

Quase 140 anos depois, um semelhante mito como o do nascimento do cinema, também pautado pelo assombro da morte e pela competição entre gerações, marca o nascimento dos primeiros filmes de Peter Tscherkassky. O *corpus* da filmografia do cineasta se inicia, paradoxalmente, de maneira incorpórea. Três deles são filmes-fantasmas, mas mesmo imateriais serão marcos fundacionais de sua carreira: *Kreuzritter* (1979/1980), *Portrait* (1980) e *Rauchopfer* (1981). Façamos esses filhos-bastardos invisíveis virem à luz.

Os primeiros filmes feitos em Super-8 de Peter Tscherkassky infelizmente não estão disponíveis para visionamento, pois o próprio artista não libera sua livre reprodução. Em entrevista com o diretor, feita exclusivamente para essa pesquisa³⁴, o cineasta nos revelou que inicialmente não veria restrições nos seus filmes "iniciáticos", mas, por serem filmes blasfemos, se preocupava com possíveis implicações jurídicas caso os filmes sejam reproduzidos na *internet* e nas redes sociais sem contextualização apropriada. Além disso, ele considera que são filmes ainda imaturos, com preposições pouco elaboradas não "tão interessantes", nas suas palavras, frutos de uma fase embrionária e de anos formativos. No texto "*Epilogue, Prologue. Autobiographical Notes Along the Lines of a Filmography*", Tscherkassky (2005, p. 108) confessa, de maneira semelhante à declaração dada à pesquisadora, que provavelmente teria problemas legais se exibisse o filme hoje para um público amplo. No texto, Tscherkassky

³⁴ Encontrei o diretor em Viena, no dia 18 de novembro de 2021. Tscherkassky me recebeu em sua casa e concedeu uma entrevista de 2h sobre os seus filmes. Diversos trechos dessa entrevista são transcritos nesta tese.

narra o *making of* e exhibe uma documentação (como um manuscrito transcrito e fotos *still* do *set*), que apesar de escassa, nos dá uma ideia da *mise-en-scène* por trás desses filmes e oferecem um bom primeiro *insight* do *modus operandis* do realizador.

O primeiro filme da tetralogia da juventude de Tscherkassky se intitula, **Kreuzritter /Crusaders (1979-1980- Super-8, 15 mins, cor e som)**. Ele pode ser descrito como um filme narrativo "clássico" com enredo e desfecho. A *mise-en-scène* foi realizada em um quarto fechado - uma configuração espacial semelhante às "*aktionen*" dos acionistas que ocorriam sempre a portas fechadas nos porões-ateliês dos artistas. O *set* foi rodado durante os meses de dezembro e fevereiro, próximo ao feriado do Natal, não por um acaso. A narrativa conta a uma releitura profana do mito do nascimento divino sagrado de Jesus. No início, uma noiva é levada ao altar. No local sagrado ela é beijada por Jesus que, por sua vez, se transforma em um outro homem. A mulher e o homem realizam um ato sexual para a câmera, enquanto são observados por dois atores, vestidos de bispo e freira. A mulher então dá à luz a uma criança - uma boneca de plástico que escorrega para fora de sua vagina. Após o parto ela se converte em uma espécie de estátua kitsch da Madonna ou Virgem Maria.

Tscherkassky resumiu o filme de juventude como uma "tentativa blasfema de acertar as contas com a igreja e a religião" (*idem*). O artigo do cineasta *The Framework of Modernity*, nos fornece uma outra possível leitura para o filme. A partir de uma interpretação da *Ética Protestante* de Weber e da *Dialética do Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer, Tscherkassky cria uma estreita associação entre o fim do poder eclesiástico e o surgimento de uma arte verdadeiramente moderna.

"Era a igreja que explicava o mundo e seu funcionamento interno. O papel da arte era retratar esses modelos explicativos metafísicos e torná-los acessíveis aos sentidos humanos. A Igreja passou a perder seu monopólio para uma visão de mundo racional, cientificamente fundamentada que, ao invés de proclamar a verdade absoluta, formulou suas teorias e modelos de acordo com os princípios da falseabilidade e da refutabilidade. Com a perda de sua função a serviço da religião, uma esfera inteiramente nova dentro da sociedade começou a emergir: a da autonomia das artes. Libertada da moldura de seu papel tradicional de serva dos desígnios eclesiásticos, a arte alcançou uma identidade secular, com um fim em si mesma."³⁵(TSCHERKASSKY, 2012, p.312)

³⁵*It was the church that explained the world and its inner workings. The role of art was to depict these metaphysical explanatory models, and to make them available to senses. The Church proceeded to lose its monopoly to a rational, scientifically, based worldview that, instead proclaiming absolute truth, formulated its thesis and models according to the principle of*

Assim, o filme também poderia ser abordado como uma inversão de nascimentos fundadores. Nele Tscherkassky substitui a alegoria do nascimento da cultura católica apostólica romana e do classicismo ocidental, pela alegoria do nascimento da arte moderna e, por conseguinte, do cinema de vanguarda. Na sinopse do filme, em tom jocoso, Tscherkassky ainda afirma que o filme possui “a cena mais tocante de nascimento da história do cinema desde *Window Water Baby Moving* (1959) de Stan Brakhage.”. Sobre o filme de Brakhage P. A. Sitney diria:

“Brakhage inventou uma forma de filmar na qual o cineasta poderia comprimir pensamentos e sentimentos enquanto registrava cenas de embate direto com experiências intensas de nascimento, morte, sexualidade e terror da natureza. Esses trabalhos transformaram os modos de fazer cinema para a maioria dos artistas de vanguarda que começaram a fazer filmes no final dos anos sessenta.” (SITNEY, 2002, p. 168-169)³⁶

Na esteira genealógica da pintura “*Origem do Mundo*” (1866) de Gustav Courbet, o filme de Brakhage retrata o parto de seu primeiro filho através de uma bela montagem rítmica musical contrastada com planos escatológicos e gráficos. São detalhes típicos dos registros de nascimentos como: a dilatação da vagina, suas secreções aquosas, o momento da saída da cabeça do bebê e da placenta - todas filmadas em primeiríssimo grande plano. Com essas imagens em mente, pode-se projetar o curta-invisível de Tscherkassky em nosso *ecrã* imaginário. A partir desse exercício é possível conjecturar a razão para o diretor não autorizar a circulação de sua primeira obra, considerando que o próprio cineasta e sua namorada atuam no filme.

Apesar de ser uma obra ausente, alguns pontos podem ser traçados, de saída, nesse filme-parto que inaugura sua auto nomeação como diretor. Primeiro estabelece uma correlação estreita entre o ataque à instituição e a moralidade religiosa e a fundação da arte moderna, do qual Tscherkassky é um fiel adepto. Por fim, proclama a filiação não ao Papa cristão, mas sim a um novo tipo de culto partilhado globalmente, o do “Papa do cinema experimental”, Stan Brakhage e sua

falsifiability, the principle of refutability. With the loss of its function in the service of religion, an entirely new sphere within society began to emerge: a sphere of autonomy for the arts. Liberated from the framework of its traditional role as servant to ecclesiastical task, art attained a secularized identity as end in itself.”. Tradução minha.

³⁶ *Brakhage invented a form in which the filmmaker could compress his thoughts and feelings while recording his direct confrontation with intense experiences of birth, death, sexuality, and the terror of nature. These works have transformed the idea of filmmaking for most avantgarde artists who began to make films in the late sixties. (...).* (SITNEY, 2002, p. 168-169) Tradução minha.

“comunidade inoperantes”³⁷ de cineastas, que se unem por serem corpos-estranhos ou desvios da historiografia clássica do cinema. Esses desajustados e “heróis da vontade radical”, nas palavras de Susan Sontag, são herdeiros do cinema de vanguarda Dadaísta e Surrealista europeu, bem como do Primeiro Cinema que vinham da tradição transgressiva e maldita do burlesco do *realismo grotesco* de Bakhtin, que deságua no cinema das “artes baixas”, que convoca o corpo e o riso.

O segundo filme da filmografia “esquecida” de Tscherkassky, **Portrait / Retrato (1980, Super-8, 12 mins, colorido, som)**, também nomeado como *Portrait of Gitti*, segundo o diretor se tratava de “um ensaio sobre a enfatuação de um jovem pela beleza que, por sua vez, servia de ponto de partida para experimentações visuais e estruturais com o meio cinematográfico” (TSCHERKASSKY, *ibidem*). No entanto, não encontramos registros sobre a sinopse do enredo do filme, apenas que se tratava de um “documento sobre o gentil desaparecimento do romance” (TSCHERKASSKY, 2005, p.217). A única imagem de divulgação do filme disponível mostra uma cabana de *camping* iluminada em um sótão de madeira a noite - uma fotografia que cria um jogo *chiaroscuro* e nos remete ao quadro de René Magritte “*O Império das Luzes*” (1954) - uma pintura cuja sobreposição de dia e noite funda uma imagem “compossível”, típica da harmonia dos contrários do movimento surrealista.

Tscherkassky afirma que esse segundo filme marca o início do seu interesse persistente por uma cinematografia que refletia a si mesma em sua estrutura e materialidade, uma primeira tentativa de realizar um roteiro “matemático”. Na obra de Tscherkassky essa experimentação é geralmente mediada pela figura feminina, cujo corpo serve de arena ou laboratório prioritário de suas investigações formais (e veremos que o mesmo ocorre nas obras tanto dos surrealistas como dos acionistas). Ao que tudo indica, esse caráter já estava presente, ainda que de maneira incipiente, neste curta-metragem de anos

³⁷ Fernando Scheibe (2013, p. 15) tradutor dos escritos de Georges Bataille, ao falar do senso de comunidade ausente de Bataille, define a comunidade inoperante como uma comunidade fundada na ausência de comunidade, ou seja, uma comunidade que não se fecha sobre si mesma, e evita a aporia de se tornar um “eu” coletivo. Essa será a base de um pensamento “comunitarista” que pode ser encontrado nos escritos: *A comunidade Inoperante* de Jean Luc Nancy (1986), *A comunidade inconfessável* de Maurice Blanchot (1983), *A comunidade que vem* de Agamben (2001) e *Communitas* de Esposito (1998).

formativos. O curta nunca teve uma estreia pública e foi exibido apenas em circuito fechado de grupos de amigos íntimos do diretor.

Já **Rauchopfer/Smoke Sacrifice (1981, Super-8, 20 mins, cor, som)**, ou em português "Sacrifício da Fumaça", é dedicado a um dos membros mais célebres do *Wiener Aktionsgruppe* ou Acionismo Vienense, Hermann Nitsch (1938 -). Segundo Stephen Barber (2020, p. 33) Nitsch foi responsável pelas *aktions* mais visualmente poderosas, o que fez com que o grupo vienense ganhasse fama no exterior. Aqui acreditamos ser importante fazer um breve recuo no tempo de modo a abordar de forma mais detida essa produção genética Acionista, arcabouço cultural inegável para constituição da *poesis* de Tscherkassky. É importante ressaltar que o diretor estudou a fundo as técnicas de montagem de Kurt Kren e Schmidt Jr - cineastas que registraram as performances do grupo - que incorpora em seus filmes futuros. Tscherkassky também escreverá ensaios e textos críticos sobre os dois precursores, textos estes que encontramos em catálogos e encartes de DVDs distribuídos por sua distribuidora, a *Six Pack Films*, e que trazemos para essa pesquisa.

Os *Wiener Aktionsgruppe* ou Acionismo Vienense se trata de um grupo que se originou espontaneamente³⁸ em Viena no final dos anos 1950, sendo representado, como citamos anteriormente, principalmente pelas figuras de Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler. Esses artistas chocaram a sociedade austríaca nos anos 1955-1968 com suas performances em espaços públicos repletas de cenas de sexo explícito, escatologia e automutilação. Partindo da pintura de cavalete para então utilizar o corpo humano como meio expressivo central, na esteira da investigação da "cor-corpo" de Yves Klein, os acionistas foram os desbravadores da arte da performance na Europa, em paralelo ao movimento do grupo neodadaísta *Fluxus*³⁹.

³⁸ Segundo Malcom Green (1999): "*Viennese Actionism brought violence into art as a whole, however the movement itself was never consciously developed – Hermann Nitsch commented that "Vienna Actionism never was a group. A number of artists reacted to particular situations that they all encountered, within a particular time period, and with similar means and results."* In Green, Malcom (1999:;) Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler Writings of the Viennese Actionists London, Atlas Press;

³⁹ O nascimento oficial do Grupo Fluxus está ligado ao Festival Internacional de Música Nova, em Wiesbaden, Alemanha, em 1962. George Maciunas (1931-1978), artista lituano radicado nos Estados Unidos, batiza o movimento com uma palavra de origem latina, *fluxu*, que significa fluxo, movimento e escoamento. O termo, originalmente criado para dar título a uma publicação de arte de vanguarda, passa a caracterizar uma série de performances organizadas por Maciunas na Europa, entre 1961 e 1963. São elas que estão na raiz de festivais - os Festum Fluxorum -

As performances dos acionistas combinavam crueldade, sexualidade, pornografia e choque visual, com a intenção de purificar e causar, nas palavras de Nitsch, no lugar de uma de uma “aberração”, uma “ab-reação”, em outras palavras, uma reação visando o fora, o seu exterior. Pautados pela ideia de retirar o espectador de seu lugar passivo - “tarefa” das vanguardas históricas europeias há pelo menos meio século - o programa abominável dos acionistas desejava produzir um choque e reação visceral no público.

A performance causaria uma comoção sensível que transbordava para fora de si e tomava forma numa nova ação. Sua intenção era rebater os sentimentos de nojo e asco que suas ações suscitavam para devolvê-los, com igual potência, para a abominação do patriotismo, da burocratização e mecanização do estado, dos dogmas religiosos, do moralismo e da propriedade privada. O corpo dos acionistas servia de arena de debate, um local de dissenso onde ocorria a intersecção entre o estético e o político, de forma a romper com o espírito conformista da moral burguesa vienense. Como um tumor, o corpo-estranho dos acionistas denunciava a “malignidade” que infestava o corpo social austríaco.

O reconhecimento internacional dos artistas se iniciou com a exposição *Destruction art Symposium* em Londres, em 1966. Mas a proposição extrema dos acionistas teve seu epítome na performance coletiva dentro do evento nomeado *Kunst und Revolution*⁴⁰ em 7 de junho de 1968, ocorrida dentro da Universidade de Viena, a convite da Associação de Estudantes Socialistas da Universidade. Entre as mais polêmicas esteve a performance *Action Number 33*. de Brus no qual o artista encenou todos os tabus possíveis: em pé e nu sobre uma cadeira no centro do auditório se cortou com *giletes*, bebeu a própria urina para depois expeli-la em um vômito forçado. Em seguida cobriu seu corpo com as próprias fezes, proclamando que “o anus é a raiz de todas as religiões” e finalizou o ato cantando o hino nacional da Áustria enquanto se masturbava na frente de um público de

realizados em Copenhagen, Paris, Düsseldorf, Amsterdã e Nice. De feitio internacional, interdisciplinar e plural do ponto de vista das artes, Fluxus mobiliza artistas na França - Ben Vautier (1935) e R. Filiou; Estados Unidos - Higgins, Robert Watts (1923-1988), George Brecht (1926), Yoko Ono (1933); Japão - Shigeko Kubota (1937), Takato Saito; países nórdicos - E. Andersen, Per Kirkeby (1938); e Alemanha - Wolf Vostell (1932-1998), Joseph Beuys (1912-1986), Nam June Paik (1932-2006) e no Brasil Paulo Bruscky. Texto retirado do site do Itaú Cultural.

⁴⁰ Trechos rápidos do evento foram registrados no filme de Ernst Schmidt Jr. com título homônimo *Kunst und Revolution* (1968, 16mm, b&w and color, 2 min.). Tivemos acesso ao registro através do DVD de número 042 *Ernst Schmidt Jr. - Stones & 20 Action and Destruction Films* distribuído pela *Sixpackfilm*.

500 estudantes incrédulos. Segundo Ursprung (1999, p.130-133) a performance teve uma recepção mista, a maioria dos estudantes se divertiu com a cena, enquanto o sistema judicial, o Estado e a imprensa reagiram de maneira “histórica”. Após a repercussão do ato na mídia, Brus foi encarcerado por seis meses e Muehl por quatro semanas, e Kurt Kren, um dos presentes que registrou a performance, foi demitido de seu emprego no banco. Muehl, após sua liberação, foi morar na Alemanha enquanto Brus também teve que seguir para o exílio meses depois.

Quando foi decretada a prisão de Muehl e Brus, os organizadores do evento apressaram-se para se desvincular e condenar moralmente o grupo. A ala mais à esquerda do movimento estudantil também tinha se incomodado com o *happening* pois este satirizava os estudantes militantes de Paris e Berlim da época. Relatos do evento demonstram que grande parte da esquerda austríaca dos anos 1970-1980 a partir desse episódio considerou os acionistas como "neofascistas niilistas", que por se utilizarem da violência e de uma representação de cunho sadomasoquista, “flertavam com uma estética totalitarista”. Por estarem em um entrelugar, serem excessivamente disruptivos e não se alinharem a nenhuma agenda política ideológica ou moral, ao desagradar gregos e troianos se colocando à terceira margem acéfala (que recusa qualquer ente soberano onde a cabeça representa o chefe, o líder, o deus ou mesmo o sujeito identitário) os excessos do grupo fizeram com que fossem desqualificados, considerados uma espécie de escória ou *lumpen* artístico pelos historiadores de arte de sua época, e assim foram deixados à sombra pelas instituições de arte vienenses. Processados criminalmente pelas autoridades, multados, perseguidos e forçados ao exílio, os acionistas foram ignorados pelo *establishment* da arte da época, para serem aclamados em anos recentes, com retrospectivas no Louvre (*Posséder et Détruire*, 2000 e *La Peinture Comme Crime*, 2002) e na *Whitechapel Gallery* em Londres nos anos 2002.

A obra de Nitsch - acionista homenageado por Tscherkassky - é especificamente marcada por uma obsessão com o limite entre vida e a morte e pelo uso de materiais orgânicos como sangue, vísceras, carnes, ossos e, órgãos de animais, além de comidas, como tomates, uvas, etc. Esses materiais eram macerados e emplastados sobre tecidos brancos, roupas ou mesmo sobre corpos humanos que serviam de substitutivos ao tradicional *canvas* do pintor. Seus *motifs* de eleição prediletos eram a crucificação, a figura simbólica do carneiro da

iconografia cristã (*Agnus Dei*) e a destruição da Áustria pós Segunda Guerra Mundial - em particular a imagem da Catedral St. Stephan de Viena em ruínas. Suas obras são reverberações das memórias traumáticas de sua infância, quando testemunhou a sua cidade natal ser reduzida a destroços. Os escombros e as ruínas o atraíam e assombravam, e seus trabalhos refletem esse fascínio com o terror sublime da guerra (BARBER, 2020, p.33).

A ambientação sonora era um elemento central em suas ações, Nitsch criava composições de trilha sonora intituladas *Geräuschmusik*” (algo que pode ser traduzido como “Barulho da Música”). A voz de Hitler - que anexou a Áustria no ano de nascimento de Nitsch e que ecoava nas rádios na época - encarna para Nitsch a figura de autoridade paternal máxima, e era utilizada em diversas de suas performances. No início, suas ações tinham um caráter mais espontâneo, mas à medida que os anos passam Nitsch sistematizou suas performances, numerando-as metodicamente, e criando programas com rigoroso vocabulário ritualístico, sempre acompanhados de música em alto volume e performada por uma orquestra ao vivo - o que dava um tom solene às suas ações, que, não raro, duravam horas e até mesmo dias. Essa característica pode ser encontrada parcialmente nos filmes de Tscherkassky que também são repletos de ruídos e barulhos (os sons concretos da própria trilha sonora sendo cortada e desmembrada *in loco* na ilha de edição), uma balbúrdia de sons desconcertantes e incômodos para o espectador.

Nitsch começou a formular sua obra máxima “*Orgies Mysteries Theater Project*” em 1957. A obra seria uma espécie de ritual catártico “primitivo”, que consistia em uma performance coletiva em grande escala e de dimensões épicas, com duração de seis dias que comporia um espetáculo de “sangue, carnificina, orgia e álcool” ao estilo das festividades para Dioniso na Grécia antiga e os bacanais romanos. O projeto só seria consumado 40 anos depois⁴¹, quando, já mundialmente reconhecido como figura proeminente da contracultura, Nitsch compraria uma enorme propriedade com um castelo barroco em *Prinzendorf an der Zaya* - região próxima à fronteira da Eslováquia. No local ele cria uma espécie de comunidade alternativa, centro de atividades e ateliê. Será o posto privilegiado para realizar suas ações e obras de arte, onde foram apresentadas cerca de 100 performances entre os anos de 1962 e 1998. Veremos como os cineastas de vanguarda - e por conseguinte Tscherkassky - investigam, em paralelo aos acionistas, uma maneira de revelar os ossos e a carne da matéria fílmica, transgredindo os códigos formais da narrativa, em uma intrincada articulação com os happenings vienenses.

⁴¹ Um registro da performance está disponível online: https://www.ubu.com/film/nitsch_six.html

Apesar de terem sido colocados dentro de um mesmo grupo, por terem um *ethos* e uma sensibilidade compartilhada, os acionistas eram, com efeito, uma comunidade inoperante, "acéfala" e "soberana" - para usar os termos de Bataille - pois não tinham um líder designado, não pensavam de forma uníssono, tampouco possuíam uma homogeneidade estilística ou mesmo um manifesto único que os orientava. Portanto existem diferenças conceituais entre os *happenings* de cada acionista. No artigo *Lord of the Frames: Kurt Kren* ⁴² Tscherkassky (1996) argumenta que, apesar de Brus e Muehl trabalharem a partir da mesma ideia de transpor a superfície do *canvas* para o corpo humano, há uma diferença primordial entre os dois acionistas: enquanto a primeira cria uma *mise-en-scène* de criaturas em pleno sofrimento, o segundo se diverte. Brus descenderia do *páthos* grandioso herdado do expressionismo de Egon Schiele, enquanto Muehl seria "o mais dadaísta dos acionistas"⁴³.

Brus utiliza a tinta como elemento de conexão entre corpo, espaço e superfície. Em suas ações ele se apresenta coberto dos pés à cabeça com uma grossa camada de tinta branca (fig.4). Pálido como um cadáver ambulante ele personifica uma prosopopeia, a obra de arte em estado de martírio. Por vezes acompanhado de sua esposa Anne (que surge como um corpo inerte inanimado, uma espécie de manequim-vivo) em muitas de suas ações, Brus transforma o cenário de suas performances em espaços semelhantes a cubos brancos. Sua *mise-en-scène* relembra pinturas bidimensionais, onde é difícil distinguir o primeiro e segundo planos, anulando a profundidade de campo. Muitos desses espaços têm as quatro paredes pintadas durante a ação e depois se tornam uma espécie de espaço-instalativo residual, como uma *action painting* tridimensional que ganha autonomia após a performance ter se encerrado. Além disso, o mundo de Brus é repleto de signos do sofrimento e da doença como: a força, a gaze cirúrgica,

⁴² Elisabeth Frank-Großebner reprinted from exhibition catalog, Kurt Kren at Wiener Secession, 1996. Disponível em: <http://www.hi-beam.net/mkr/kk/kk-bio.html>

⁴³ No original: "Gunter Brus and Otto Muehl: they depart from the easel painting and use the human body as their expressive central means in art. This common trait tends to obscure the fundamental differences between their actions. On the one hand, Brus and his grandiose *páthos* belong to the tradition of Expressionism. The way in which he uses paint gives it a continuing central function as a link between body, surrounding space and delimiting surfaces. On the other hand, Muehl is the Dadaist among the Actionists. His version of realism does not need the expressively fraught bottom of a special world of signs (as in Brus's surgical gauze, scalpels, scissors, razor blades and tacks). Muehl's staged realities are still lives of paint, refuse and food in motion, spirited, and devoid of symbolic or allegorical allusions. Where Brus arranges a *mise-en-scène* of creatures suffering, Muehl is looking for fun." (TSCHERKASSKY, 1996)

bisturis, tesouras, saca rolhas, canivetes, lâminas de barbear, pregos e tachinhas, ferramentas de autotortura aos quais ele utiliza para realizar seus atos-retratos e "análises corporais" (BRUS apud BARBER, 2020, p.27).

Por outro lado, para Tscherkassky (1996, idem) Muehl não precisa do fundo expressivamente carregado de símbolos de Brus. As "realidades encenadas" de Muehl são encenações espirituosas e desprovidas de alusões simbólicas, estariam mais próximas da natureza-morta. Suas *aktionen* apresentam algo em ação, são "amostragens", estão no campo do dêitico da imagem. O motivo preferido de Muehl será justamente a articulação entre comida e pornografia, situando a arte entre boca e anus, entre a sexualidade e a nutrição, entre riso e crítica. Em Muehl, mesas se transformam em palcos para *banquetes-symposium* onde elementos polimorfos e pérfidos se amalgamam: sangue, tinta, ovos, sêmen, plumas, cera, misturados sobre os corpos de homens e mulheres nus, dispostos também como comidas sobre a mesa (fig.3). Muehl também inscreve alguns elementos derrisórios na cena como, por exemplo, um guarda-chuva ou chapéu coco (relembra uma citação aos quadros de Magritte) ou um ganso morto (que alguns críticos associam a figura de Zeus na mitologia Grega) e flores que são introduzidos nos orifícios dos *performers*.

Enquanto Brus descende dos corpos lânguidos e expressivos de Egon Schiele, Muehl está mais próximo dos *Jardins das Delícias Terrenas* de Hieronymus Bosch, descendendo literalmente de uma arte grotesca, na acepção original do termo - dos afrescos e ornamentos encontrados nas paredes das grutas italianas, que misturavam imagens quiméricas, híbridos de animais, frutas, comidas e figuras humanas e que irá influenciar os artistas renascentistas no século XV.⁴⁴ O grotesco se encontra numa categoria estética contrária ao sentido do "bom" gosto, este geralmente voltado da cintura para cima, orientado para as figuras elevadas e grandiosas do sublime .

A estética do grotesco por sua vez seria voltada da cintura para baixo, da arte dos jogos populares, das feiras, do circo, de tudo o que se refere à terra, rente

⁴⁴ Em 1480 na região de Rione Monti, no Oppius Parque um jovem caiu através de uma fenda na encosta do Monte Aventino e se deparou com uma caverna (ou gruta – *grotta* em italiano) repleta de afrescos que representavam figuras humanas mescladas às gavinhas, galhos de árvores, flores, caracóis, peixes, conchas e pedaços de animais. Escavações foram realizadas e assim descobriu-se a Domus Áurea (antigo palácio romano construído pelo Imperador Nero entre 64 e 68 d. C.). O sítio arqueológico romano se tornou ponto turístico para artistas como Pinturicchio, Raphael e Michelangelo. Semelhantes imagens foram encontradas depois nas Termas de Tito.

ao chão, aos dejetos fisiológicos e aos animais. O grotesco pode ser caracterizado como o sublime invertido, uma espécie de catástrofe do gosto que produz o nojo (*dis-gusto* em italiano, *disgust* em inglês), uma distorção, o escândalo da forma que produz uma risada, mesmo que uma risada nervosa e crítica (SODRÉ, PAIVA, 2002, p. 26-27). É curioso lembrarmos que o pintor maneirista Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), famoso pelos retratos humanos compostos pela hibridização de flores e legumes, se tornou o pintor oficial da corte dos Habsburgo em Viena. Poderíamos dizer que Muehl incorpora um Arcimboldo moderno, um bufão póstumo da corte vienense, duplo profano do rei, no reino das inversões, um parresiasista⁴⁵ por excelência.



Figura 9 - Otto Muehl, *Nahrungsmitteltest*, *Materialaktion* No. 26, 1966. Performance view, *Perinetkeller*, Vienna, February 1966. Anni Brus and Ziem Schieb. Photo: Ludwig Hoffenreich. © KH Hein.



Figura 10- Otto Muehl, *Material Action* no. 12, *Leda with the Swan*, August 20, 1964 74 b/w photographs 11.81 inch x 9.45 inch. Muehl's Studio, *Perinetgasse* 1, 1200 Vienna. Photography: Ludwig Hoffenreich. Acervo Mumok.

⁴⁵ Foucault, no final de sua vida, no livro *O Governo de Si e dos Outros*, já tinha apontado para a importância do bobo da corte na organização social, econômica e política da idade média. O Bobo detinha o poder da "parresia", ou seja, o direito de falar a verdade franca diretamente ao rei, na forma de troça, sem ser punido como os homens comuns seriam. Parresiasista era aquele quem portava o "dizer-corajoso". A primeira característica de sua fala: uma sinceridade pontiaguda. Era um sincericida *avant la lettre*, praticante do vulgo "roast" dos primórdios.



Figura 11,12 e 13 - Otto Muehl, Materialktion no. 11 - Mama and Papa 4, (Otto und Soraya), 4. August 1964. Filmed by Kurt Kren. Photography: Ludwig Hoffenreich. Acervo Mumok.



Figura 14 - Hieronymus Bosch, detalhe de De tuin der lusten (The Garden of Earthly Delights), 1503. Fonte: Museu Prado de Madri.



Figura 15 - Hermann Nitsch, Orgien Mysterien Theatre, 1950s-1960s. Fonte: Nitsch Foundation.



Figura 16 - Hermann Nitsch Still do filme Maria-Conception-Action, 1969.



Figura 17 - Gunter Brus - Selbstbemalung I, Operngasse, Atelier John Sailer, 1964.

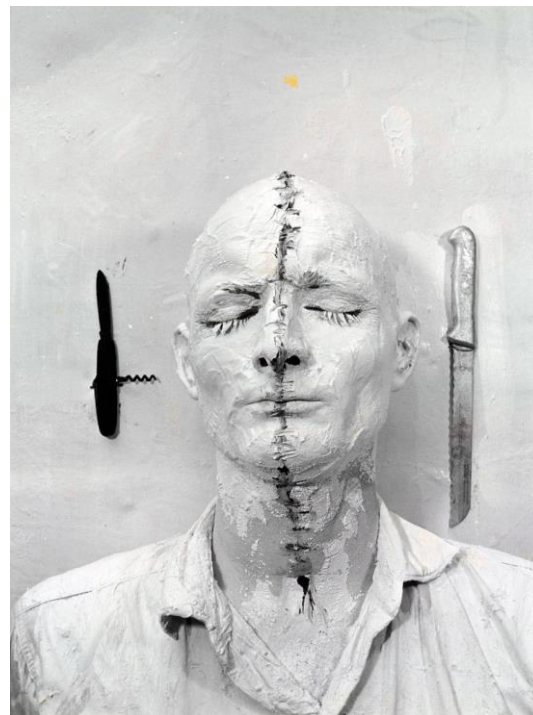


Figura 18- Günter Brus, Stress Test, 1970. MoMA.

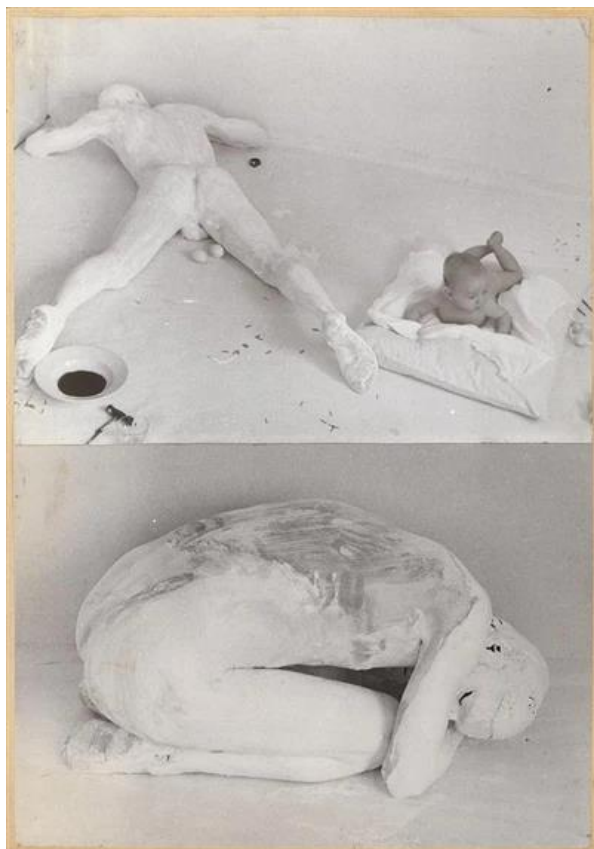


Figura 19 -, Günter Bruns AKTION MIT EINEM BABY, WIEN, 1967. Fotografi de Kurt Kren.

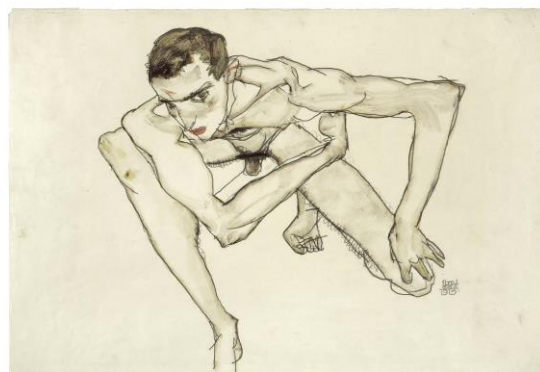


Figura 20 e 21 - Egon Schiele, Kauernder Rueckenakt - Crouching nude, back view, 1917. Gouache and pencil (29,5 x 45 cm) & Self Portrait in Crouching Position, 1913

3.3 - Os Acionistas vão ao Cinema - Kurt Kren e Ernst Schmidt Jr.

Em entrevista recente dada à pesquisadora, Tscherkassky não exalta os artistas vienenses, não se associa diretamente a eles e nem mesmo rechaça suas ações polêmicas. O diretor não aparenta ser um grande entusiasta das famigeradas *aktionen* ou talvez, por opção política, prefira esconder seu fascínio da juventude pelos *punks* vienenses que se tornaram *personas non grata* na Áustria (inclusive, há de se considerar o agravante de Otto Muehl ter se tornado o líder de uma bizarra seita em Portugal e ter sido condenado a prisão por pedofilia em 1991). Ou talvez o fascínio da juventude se arrefeceu ao longo dos anos;

Entretanto, o interesse maior do diretor parece residir nos procedimentos de montagem e nas experimentações formais de cineastas que acompanharam de perto os acionistas: Ernst Schmidt Jr (1938-1988) e Kurt Kren (1929-1998). Os dois se tornaram espécie de repertório e bagagem de referência pessoal do diretor, diapasão tanto estético quanto conceitual de suas obras ulteriores. Tscherkassky irá sair em defesa de uma figura em particular dessa época. Perguntado se tivesse que nomear um dos cineastas austríacos mais injustiçados que ainda não recebeu a devida atenção da crítica, Tscherkassky cita sem pestanejar o nome de Schmidt Jr, que morreu precocemente aos 50 anos deixando mais de 100 obras fílmicas em seu espólio ainda a serem investigadas por pesquisadores.

No artigo “*Ernst Schmid Jr, Boundary Breaker*”⁴⁶, Tscherkassky afirma que Schmidt Jr. trabalha sem um princípio ordenador que rege a filmagem *a priori*, ao contrário dos filmes de Kren são marcados por uma “receita” ou “fórmula” matemática pré-estabelecida. Ernst Schmidt Jr. irá trabalhar por meio de manipulações físicas tais como colorações, inscrições, inversões negativo-positivo, solarização, inserção de fitas, uso de tinta preta pintada à mão sobre a superfície do 8mm e 16mm - e apropriação de trechos de filmes amadores e propagandas como colagens. Schmidt Jr. produz uma espécie de *bricolage* musical misturando sons de rádio, com músicas *pop* alemã, programa de rádio para donas de casa, publicidade, notícias, com sua própria voz e ruídos diversos, com sonoridades “concretas” criadas ao rabiscar manualmente a banda sonora. Seus filmes estão repletos de humor, como *Ja/Nein* e *Prost*, ambos de 1968, - já

⁴⁶ Texto publicado no encarte do DVD de número 042 *Ernst Schmidt Jr. - Stones & 20 Action and Destruction Films* distribuído pela Sixpackfilms. Sem data.

preconizavam uma interação com o público⁴⁷ o que mostra como Schmidt Jr estava sintonizado com os debates sobre o cinema expandido.

Já Kurt Kren, ao contrário do caos criativo de Schmidt Jr. se vale de regras matemáticas e fórmulas estabelecidas *a priori*. Os filmes de Kren são filmados *frame a frame*, e editados na própria câmera *in loco*, com a quantidade de filme que tinha disponível no momento da filmagem (geralmente rolos de 100 pés que duram cerca de 3 minutos). Em seus primeiros filmes Kren estabelece diversos métodos e estratégias de “filmar montando”. Na montagem de 2/60 48 *Kopfe aus dem Szondi -Test*, Kren se baseia em uma progressão geométrica, na qual duração de um *take* era determinada pela soma total dos dois frames anteriores (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 frames...etc.), a fórmula vai assim tornando cada tomada progressivamente maior. No caso do filme 6/64 *Mama Und Papa*, cada um dos oitenta e dois takes filmados foram designados com um número e posteriormente organizados em segmentos, em uma espécie de partitura musical, e repetidos como *leitmotifs* na montagem. Já o filme 10/65 *Selbstverstummelung* será montado segundo a estrutura de rimas poéticas A-B-C-B-C-D-C-D-E-, etc.

Segundo Tscherkassky (op.cit), Kren deixou sua marca na história da cinematografia quando desenvolveu sua técnica de *edição-flash*, caracterizada por cortes de apenas duração de dois frames, determinada por um padrão serial. Essa técnica será utilizada a partir de seu quinto filme 5/62 *Fenstergucker, Abfall, etc.* Em seus *Aktions films*, Kurt Kren, irá flexibilizar o rigor matemático para explorar mais livremente a cena, sem deixar de utilizar sua técnica de montagem *quadro a quadro* no próprio aparelho *in loco*. Nesse segundo momento, Kren cria um protocolo para realização de uma ação experimental, um método aberto a acolher o acaso e seus desvios, numa forma processual. Os filmes: *Bodybuilding* (Ernst Schmidt Jr.,1965)⁴⁸, registro da *Materialaktion nr. 19* de Otto Muehl, 6/64 *Mama und Papa* (Kurt Kren,1964)⁴⁹, registro da *Materialaktion nr. 11* de Otto Muehl, 10/65 *Selbstverstümmelung/1065 Self-Mutilation* (Kurt Kren,1965)⁵⁰ e 8/64 *Ana*

⁴⁷ Em *Ja/Nein* vemos uma cortina de teatro abrindo e se fechando, ao som de uma voz em *off* que diz “sim”, e “não”. A projeção previa que o projetorista da sala deveria fazer com que as cortinas do *movie theater* acompanhassem as ordens da voz do narrador em *off* do filme.

⁴⁸ . No artigo *Vienna Actionism and Film* (2012, p.151-154) Gabrielle Jutz realiza uma boa descrição dos filmes supracitados. In: *Vienna Actionism. Art and Upheaval in 1960s' Vienna*, edited by Eva Badura-Triska and Hubert Klocker, 136–157. Cologne: Walther König 2012.

⁴⁹ Disponível online no link https://www.ubu.com/film/kren_mama.html

⁵⁰ Disponível online no link: https://www.ubu.com/film/kren_mutilation.html

(Kurt Kren, 1964)⁵¹ que retratam as performances homônimas de Gunter Brus são bons exemplos das diferentes técnicas de montagem e linguagens desenvolvidas pelos dois diretores.

As obras dos acionistas vão chamar a atenção de grandes nomes do cinema experimental internacional. Apesar de Hermann Nitsch não ser adepto do registro de suas performances - diferentemente de Otto Muehl e Günter Brus que tiveram grande parte de suas *aktionen* filmadas por Kurt Kren e Ernst Schmidt Jr. - foram os registros fotográficos das obras de Nitsch que criaram uma preeminente iconografia do grupo Acionista Vienense, fazendo com que diversos artistas internacionais se interessassem por suas obras, tais como Yoko Ono e Julien Beck do *Living Theater*. Cineastas experimentais da cena norte-americana filmaram as *aktionen* de Nitsch. Stan Brakhage, por exemplo, filmou a *16th Aktion* (1965) que pode ser vista dentro do projeto *Songs Cycle* (1964-1965)⁵² no capítulo *Song xxiii: 23rd psalm branch (1966-67) part II*, enquanto Peter Kubelka filmou a *31st Aktion* (1969) (JUTZ, p.136). Trechos das performances de Nitsch também podem ser vistos nos filmes *Reminiscent of a Journey to Lithuania* (1972) de Jonas Mekas em que o cineasta define o acionista como uma espécie de “santo”⁵³. Jonas Mekas inclusive convidou Nitsch a realizar suas performances na cinemateca do *Anthology Film Archives*.

Em *Song xxiii*, Brakhage realiza uma interposição entre as imagens da guerra do Vietnã, as imagens da Segunda Guerra Mundial e suas memórias de infância. O filme é feito a partir de uma montagem de registros em formato

⁵¹ Disponível online no link: https://www.ubu.com/film/kren_ana.html

⁵² A descrição do filme nas palavras de Brakhage está transcrita no livro de Paul A Sitney: “*Song xxiii: 23rd psalm branch (1966-67); 100 min. Color. Part I. “A study of war, created in the imagination in the wake of newsreel death and destruction. . . . We had moved around a lot, and we had settled down enough . . . so we got a TV. And that was something in the house that I could simply not photograph, simply could not deal with visually. It was pouring forth war guilt, primarily, into the household in a way of visionary film that I wanted to relate to, if I was guilty, but I had feelings . . . of the qualities of guilt and I wanted to have it real for me and I wanted to deal with it. (...) It finally became such a crisis that I knew I couldn’t deal directly with TV but perhaps I could make or find out why war was all that unreal to me. . . . Part II—A searching-into the “sources” of Part I, it is composed of the following sections: Peter Kubelka’s Vienna, My Vienna, A Tribute to Freud, Nietzsche’s Lamb, East Berlin, and Coda.* (BRAKHAGE, apud SITNEY, 2002, p.212-213)

⁵³ Segundo Sitney (2002, p. 341): *In his next film, Reminiscences, he uses the occasion of his first return to Lithuania in twenty-seven years to construct a dialectical meditation on the meaning of exile, return, and art. (...) He resolves the contradictory movements of the first and second parts by celebrating the present with renewed vigor on the return trip via Vienna. There he shows us the lives of artists and thinkers (Hermann Nitsch and his castle, Peter Kubelka and the cellar where he makes wine, Wittgenstein’s house, and the Americans Ken Jacobs and Annette Michelson, both visiting at the same time) whom he calls “Saints” in the identifying titles.*

"diário" feitos durante sua viagem à Viena com Peter Kubelka. Na Áustria, ciceroneado por Kubelka, Brakhage visita a casa dos vienenses célebres, Freud e Wittgenstein, além de registrar a performance de Hermann Nitsch - na qual o artista violenta e esfolia o corpo de um carneiro morto. Com as imagens dessa *aktion*, Brakhage produz, segundo P. Adams Sitney (2002) uma série de rimas visuais metonímicas, criando uma articulação que interpola imagens dos pingos de sangue e do couro do carneiro morto, com imagens da topografia aérea e das luzes da cidade de Viena. Dessa forma o diretor relaciona a impressão física da luz na superfície da película fotossensível com a violência infligida sob o corpo do animal. Brakhage parece dizer 'o filme (como eu) também sangra.' O carneiro (uma imagem substitutiva para Cristo na iconografia católica) representaria a humanidade sofrendo e sendo sacrificada em nome das guerras e da política (SITNEY, 2002, p. 220-221). Brakhage intitula um dos capítulos do filme sobre Viena como "*Nietzsche Lamb*" criando uma conexão entre o filósofo alemão e o artista austríaco devido a aliteração que se produz ao pronunciarmos os dois nomes e porque ambos seriam igualmente signatários de uma corrente trágica e dionisíaca da desmedida. Nitsch e Nietzsche conjugados retrataram um terreno profano, um *topoi* psíquico-emocional europeu.

Apesar de terem colaborado com Otto Muehl e Günter Brus, os cineastas Kren e Schmidt Jr. tiveram suas desavenças com os artistas Acionistas, pois tinham um estilo próprio de filmar muito peculiar e uma visão pessoal acerca do cinema. A maioria dos Acionistas tinha uma aproximação ambígua em relação a filmagem de suas performances porque, ao mesmo tempo que desconfiavam da mídia, precisavam dela para documentar sua arte para posteridade. Otto Muehl, por exemplo, após sua prisão em 1968 passou a performar apenas fora da Áustria e se utilizava do filme para escapar da repressão policial e assim poder distribuir suas *aktionen* para um público mais amplo e internacional, burlando a censura e a justiça austríaca.

Segundo Gabriele Jutz (2012, p.136), Nitsch, por exemplo, não se interessava especialmente pelos registros fílmicos de suas obras. Posteriormente, em uma concessão, deixou instruções para que registrassem suas performances "*as simply as possible + without gimmicks*". Seu ideal de filme-acionista seria como uma reportagem de um "acidente de carro" ou um "evento sensacionalista" ao vivo sem cortes e acompanhada por duas ou mais câmeras impessoais que

interferissem o menos possível na cena. Curiosamente, no entanto, Nitsch tinha proposições avançadas para sua época em relação ao cinema instalativo. Na famosa *21st aktion* apresentada no *Destruction In art Symposium* em Londres em 1966, ele transformou a carcaça aberta de um cordeiro em uma tela de projeção de filmes 8mm, que para Gabriele Jutz (*idem*) seria “uma crítica rudimentar ao dispositivo de projeção do cinema clássico o que futuramente será uma tópica comum no discurso dos artistas do cinema expandido”.

Ao longo dos anos, entretanto, Muehl - assim como Brus - passaram a se opor à montagem métrica e em *flashes* cheias de experimentações formais de Kren e Schmidt Jr. pois acreditava que a autoria formalista dos cineastas se sobrepunha à ação, que acabava descaracterizada e perdia sua força. Além disso, Brus e Muehl tinham receio que “a essência das ações” (JUTZ, *ibidem*) seriam descontextualizadas, falsificadas ou até destruídas quando filmadas e assim perderiam controle estético sobre a própria obra. Entre 1967 e 1968 Muehl escreve um manifesto intitulado *Film und Materialaktion (Film and Material Action, 1968)* cunhando o termo “cinema direct art”⁵⁴. O cinema acionista deveria respeitar dois aspectos: os filmes deveriam ter a função de “preservar o agente da arte direta” e “ações devem ser construídas para o filme” (JUTZ, *idem*, p. 144). Em 1969, Muehl vai resumir seu entendimento sobre cinema da seguinte maneira: “Para mim, o filme é um meio técnico de gravação. Não estou interessado no que acontece com a câmera e o filme, mas no que é feito na frente da câmera.” (MUEHL *apud* JUTZ, *ibidem*. p.146). A performance precisava, portanto, ser registrada com sua temporalidade original preservada, como um documentário, sem arroubos de estilos de quem filmava, pois era necessário preservar a integridade das *aktionen*.

Apesar de Muehl e Brus afirmarem que os estilos de Kren e Ernst Schmidt Jr. não eram “adequados” para as performances acionistas, para Gabriele Jutz (*ibidem*, p.155), ao contrário, os *aktion films* seriam as “traduções” mais

⁵⁴ Esta conceituação de Muehl nada tem a ver com o cinema direto do documentário inglês, muito menos com a ideia de cinema gráfico de Len Lye e Robert Breer de interferência artesanal *stop motion* direto na película. Jutz esclarece essa distinção: “However, these films have little to do with direct art, which was intended to confront reality in as undisguised a way as possible, and this for two reasons: first, because, like all the films of the Vienna Actionists, they were produced with a camera, that is, with an apparatus that holds reality at a distance, and not, for example, through direct contact between reality and filmstrip, as is the case with so-called “direct film.” Second, and particularly so with Grimuid and Wehrtiichtigung, they are largely post-produced, that is, heavily edited (JUTZ, 2012, p. 144-146)

fidedignas possíveis do *esprit acionista*. Assim como os acionistas partiram da pintura para então desconstruir o ilusionismo e a *mimesis* colocando ênfase na plasticidade da matéria visual e no próprio ato de produção da obra artística, de forma análoga os cineastas buscaram criar estratégias anti-ilusionistas que valorizavam o processo de produção e colocavam a própria materialidade fílmica em evidência. Além disso, o rompimento com a continuidade linear do tempo, a montagem serial e extremamente rápida em flashes, a coloração "anti-naturalista", o uso de um som dessincronizado, o corte artesanal do negativo, em suma, a negação radical dos códigos do *storytelling mainstream* e a fuga dos modelos padrões impostos pela indústria do cinema narrativo faziam desses filmes objetos extremamente perturbadores para um público acostumado com as convenções do cinema comercial, similar às provocações dos acionistas. Esse balanço que equilibra a desconstrução simultânea de dois edifícios da *mimesis* são duas transgressões que acompanham também a obra de Tscherkassky.

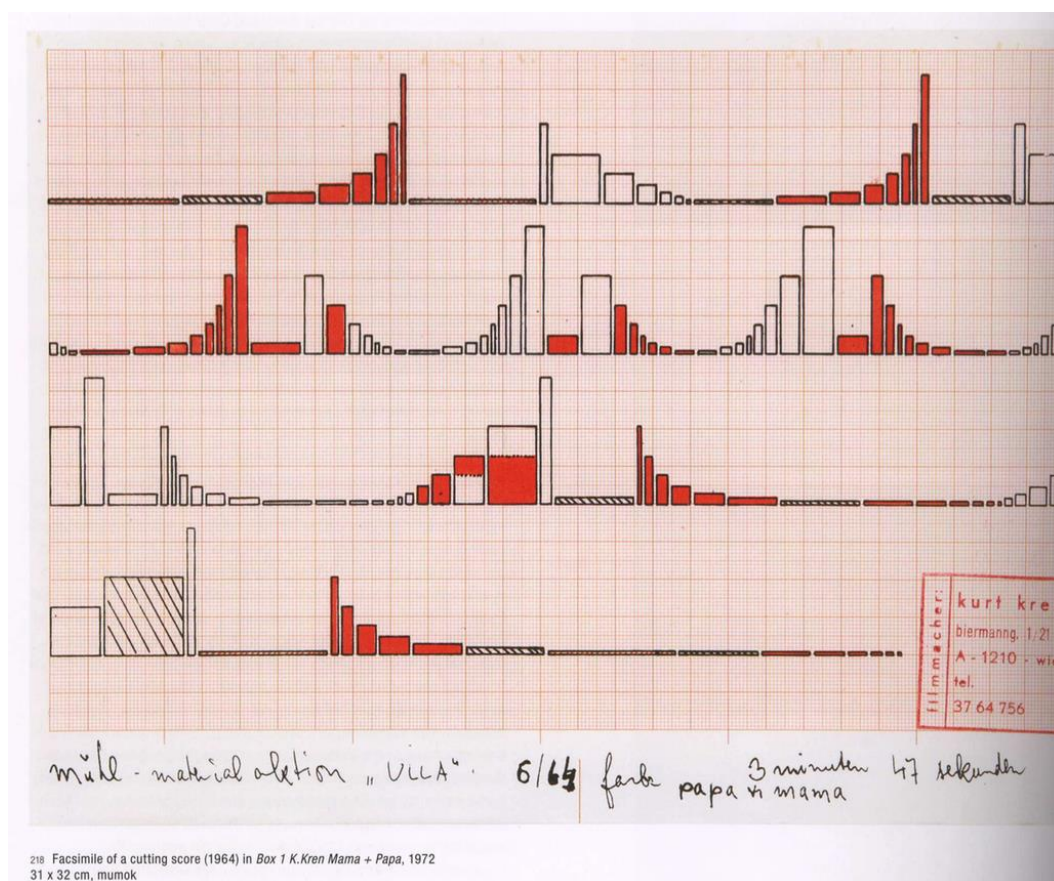


Figura 22- Facsimile da "partitura" de montagem de Mama + Papa de Kurt Kren, 1972. 31 x 32 cm, acervo do Mumok. Retirado do artigo de Gabriele Jutz "Viena Actionism and Film".



Figura 23 e 24 - Frames Stills 16mm dos filmes *Kunst und Revolution*, 1968, (esquerda) e *Bodybuilding* (1965-1966) de Ernst Schimdt Jr. Imagens retiradas do artigo de Gabriele Jutz "Viena Actionism and Film".

3.4 - Entre-aktion - Surrealismo maldito de Bataille

Aqui realizamos um pequeno *entre-akto* teórico. Invocamos um primeiro ‘espectro’ a auxiliar-nos nas veredas dessa tese: Georges Bataille, e seus acólitos, ou seja, seus leitores e intérpretes: Didi-Huberman, Rosalind Krauss, Julia Kristeva, Michel Foucault, entre outros. Eles irão nos auxiliar a fazer uma aproximação conceitual das obras dos acionistas. Essas premissas servirão também de guia ou fio condutor conceitual para interpretar os filmes de Tscherkassky mais à frente. Nessa tese abordaremos parcialmente sua obra, privilegiando sua investigação estética com as formas, em particular sua conceituação do Informe, do Erotismo e do Dispendio.

Segundo Didi-Huberman, se colocando como antípoda do surrealismo idealista que preconizava uma fuga mágica para o sonho redentor⁵⁵ e libertário de Breton, Bataille se orientava para o “impossível do real”, rumo à inconformidade do mundo concreto. O projeto de Bataille seria “agressivamente realista”, contra o “todo possível da imaginação” (2015, p.24). Bataille também se chocaria com Breton por fundar uma filosofia que se propunha em desconcertar o pensamento honesto criando então um “inferno das palavras, inconvenientes desorientadores, aforísticas, incandescentes.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.47). Através de uma operação de “semelhança desproporcionada”, o projeto de Bataille seria capaz de perturbar o próprio conhecimento - produzindo um pensamento inaudito sem medida comum, um conhecimento que não se abstrai nem se idealiza. Georges Bataille irá então formular sua filosofia sob três vértices que compõem seu argumento central: **o erotismo, a morte, e o domínio das formas.**

Para Bataille (2013, p.115-116) o sujeito está encerrado na sua individualidade particular. Sua existência é descontínua, pois há sempre um

⁵⁵ A iluminação profana e as forças da embriaguez serão então as matrizes que irão fazer nascer o “niilismo revolucionário” no coração dos artistas do surrealismo. Esse movimento promoveria um “pessimismo ativo e organizado”, que buscar fundar um novo mito cuja força divinatória olharia rumo a um projeto utópico de uma “idade de ouro ainda porvir”. Para o poeta Mário Cesariny (2021, p.27-28) o niilismo do surrealismo não era existencialista ou cínico, mas sim um “niilismo prometeico sempre orientado para a hora da criação (a aspiração dela)”, um eterno recomeçar, de uma busca pela chama que guia os homens. expresso pela máxima de Cesariny: “Ama como a estrada começa!”. Era o começo, e não o fim, era o que alimentava o fulgor poético dos surrealistas - algo semelhante ao programa em eterno acabamento romântico do *FruhRomantik* de Schlegel.

abismo, uma separação primordial entre o sujeito e os outros seres. Porém, na morte, e somente na morte, o ser é reconduzido à continuidade. A continuidade seria a anulação, aniquilação ou supressão de sua particularidade. Essa ação violenta (a morte) é o que priva a vítima de seu caráter limitado para torná-la ilimitado, ou seja, sem contorno, sem formas, sem limites, sem delimitação clara entre o eu e o outro. Assim a morte direciona o ser à experiência do infinito, que pertence, em essência, à esfera do sagrado. Seria o momento em que ocorre uma dissolução das formas constituídas. A morte é desejada, pois cessa de uma vez por todas a angústia do ser diante da descontinuidade de si no mundo (aqui há certas ressonâncias com o "sentimento oceânico" que Freud descreve em sua exegese sobre a experiência religiosa em *Mal-estar na Civilização* além da sua formulação sobre a importância da Pulsão de Morte na economia psíquica). Para o filósofo: "A morte é desejada em sua consequência profunda".

Ainda, continuando sua reflexão, Bataille (2013) afirma que o amor, e em particular o ato sexual, são instâncias nas quais o sujeito pode experimentar brevemente uma sensação de continuidade do ser. Para Bataille, durante essas experiências relacionais o sujeito esquece de sua cisão primordial com o restante dos seres. Os sujeitos seriam então despossuídos do seu ego no jogo erótico, uma vez quebrada a barreira do pudor. Os amantes uma vez que se abrem à "violência" do jogo sexual se colocam dentro de uma dinâmica de violência ao sujeito pessoal, se tornando impessoais, transbordam para fora de si. Dessa forma, ambos os atores do jogo erótico têm a sensação temporária de uma continuidade, de vivenciar uma amálgama ou uma confusão entre seus corpos e subjetividades. Assim, o sexo aproximaria o sujeito de uma quase experiência com a morte, ou seja, um corte temporário da descontinuidade do ser, aproximando o humano da experiência da continuidade que seria de ordem divina do infinito e do ilimitado. Não é à toa, para Bataille, que o termo em francês para o orgasmo se traduz como "pequena morte". Assim funda-se uma "vida dissoluta", uma união entre três eixos fundamentais de sua obra: sexo, finitude e o devir das formas.

Bataille (2013, p.113), um numismata erudito da cultura romana e assíduo leitor de antropologia - ao estudar os antigos rituais primitivos percebeu uma aproximação entre o erotismo e o sacrifício. Na revista *Documents*⁵⁶, organizada

⁵⁶ Como editor Bataille foi responsável pela organização e fundação de diversas revistas literárias, entre elas: *Documents*, *Acéphale* e *La Critique Sociale*. A revista *Documents* publica, em dois anos

pelo filósofo junto com Michel Leiris, há dois verbetes em que Bataille estabelece uma relação entre os locais de sangria e do sagrado: o *Abatedouro* e a *Kali*. No verbete *Kali*, Bataille (2018) relembra o mito da deusa hindu homônima, uma das mais populares da Índia, deusa do pavor, da destruição, da noite e do caos. Na iconografia do mito ela é representada com a pele negra ou azulada, dançando sob o cadáver de seu marido Shiva, com a língua de fora cheia de sangue, e exibindo no pescoço um colar de cabeças de homens decapitados. Bataille (2018, p.200-201) aponta que os sacrifícios para Deusa no grande templo de Kali em Calcutá chegavam a duzentos cabritos por dia e até o início do século XIX no Nepal, as orgias de sangue em nome de Kali conservavam o ritual do sacrifício humano, quando, a cada doze anos, imolavam-se dois homens da casta mais alta. Hoje degolam-se ainda um grande número de búfalos em homenagem à padroeira da cólera, dos cemitérios, dos ladrões e das prostitutas. No livro "*Lágrimas de Eros*" Bataille também faz referência aos sacrifícios humanos para os deuses Astecas no México, que consiste no ato de arrancar o coração da vítima para fora da caixa torácica enquanto este ainda podia ser visto pulsando por alguns segundos nas mãos do carrasco.

Já nos ensaios "*A transgressão no casamento e na orgia*" e "*Cristianismo*" Bataille (2013, p. 138-139) relembra que as festas e rituais arcaicos, como as orgias Saturnais e báquicas, dedicadas ao deus Dioniso, estavam associadas à rituais agrários e da passagem das estações. Por interromperem o cotidiano do trabalho seriam, em sua essência, um ato de dispêndio, uma espécie de desordem organizada, e ligada a uma desindividuação ao êxtase, e, por isso, intimamente associadas com o estado de exceção religioso e do universo do sagrado. O sacrifício simbólico da missa católica seria, portanto, para Bataille uma reminiscência desses rituais pagãos, em suas palavras: "É a violência báquica que

de atividade, quinze números, e se coloca como um contraponto ao surrealismo de Breton. *Documents* contou com colaboradores como Salvador Dalí, René Char, René Magritte e Luis Buñuel. Segundo Rosalind Krauss a "atividade editorial constitui a verdadeira produção surrealista" (2014, p.114). A filosofia surrealista se expressava nas revistas ilustradas como: *La Révolution Surréaliste*, *Le Surréalisme au service de la Révolution*, *Documents*, *Minotaure*, *Marie*, *The International Surrealist Bulletin*, *VVV*, *Le surréalisme, même*, e tantas outras; A primeira delas, *La révolution Surréaliste* foi feita a partir do modelo da revista científica *La Nature* - concebida por Pierre Naville. Uma das suas inovações era a articulação dos conceitos com fotografias. Walter Benjamin já elaborava em sua análise no texto "*A obra de arte na idade de sua reprodutibilidade técnica*" que um dos fenômenos que mais saltava aos olhos no alvorecer deste novo campo da arte-depois-da-fotografia era o da revista ilustrada - em outras palavras o da presença combinada entre fotografia e texto.

é a medida do erotismo nascente, cujo domínio, na origem, é o da religião.” (BATAILLE, 2013, p. 143). A obsessão da imagem do cristo crucificado seria a lembrança da imagem de um sacrifício animal sangrento das culturas do passado. Cristo, na economia católica, serve como representação substitutiva do carneiro imolado dos sacrifícios pagãos. Haveria ainda uma similitude entre o ato do amor e do sacrifício, no fato de ambos revelarem a carne.

O sacrifício de uma vida animal em um ritual de sacrifício religioso expõe as vísceras, as operações e engrenagens da carne em movimento, substituindo a vida orgânica ordenada por uma convulsão cega e vibrante dos órgãos. O mesmo se dá com a convulsão erótica, ela libera órgãos pletóricos, jorros, e jogos cegos que prosseguem sem a compreensão racional ou o controle e vontade refletida dos amantes. É a “alegria dos corações” que cede aos “excessos das tempestades da carne”, nas palavras do filósofo, “o movimento da carne excede um limite na ausência da vontade”. A carne em nós é esse excesso que se opõe à lei da decência. (...) a carne é a expressão de um retorno dessa liberdade ameaçadora. Assim a morte nunca é estranha ao amor.” O filósofo conclui sua verdade ou lema fundamental, “o erotismo é sagrado, o erotismo é divino.” (BATAILLE, 2013, p.330,).

Pode-se então de saída já estabelecer uma relação da obra orgiástica dos acionistas, em particular de Hermann Nitsch como descendente direto das experiências báquicas arcaicas. O próprio artista em seus ensaios declarava que desejava com suas performances trazer à tona as forças dionisíacas que invocaram uma potência de vida:

"Uma dramaturgia de orientação psicanalítica permite que o dionisíaco irrompa de dentro de nós. Áreas suprimidas de pulsões internas tornam-se visíveis. As ações com carne, sangue e animais abatidos sondam as áreas coletivas de nossos inconscientes. O objetivo e propósito primordial do festival é uma afirmação profunda da nossa existência, da nossa vida e da nossa criação. A mística do ser nos leva a um festival de vida permanente. - Nitsch, Das Orgien Mysterien Theater⁵⁷

"Acredito também que, tanto no aspecto trágico do sofrimento quanto nos instantes de extremo êxtase e afirmação da vida, a arte precisa ter um sentido de solenidade sagrada. [...] Divulgamos uma arte muito agressiva, não uma arte acolhedora, mas uma arte que exibiu um tremendo poder e intensidade. - Hermann Nitsch⁵⁸

⁵⁷ Texto sobre a performance *100. aktion* (1998.8.3. schloss prinzenndorf, prinzenndorf, 6 days) disponível no site do artista no link: <https://www.nitsch.org/en/actions/100/> Acessado em: 10 de Abril de 2022. Tradução minha.

⁵⁸ Declaração presente no registro da performance *Hermann Nitsch – 6 Tage Spiel – Das Orgien Mysterien Theater – Day 3: Day of Dionysus*, 1998

Didi-Huberman (2015, p. 49) relembra, através de Bataille, da etimologia da palavra "sagrado". Derivada de *sacer*, ela não qualifica algo como bom ou o mau - *sacer* designa aquilo ou aquele que *não pode ser tocado sem ser sujo*- daí um duplo sentido do "sagrado" e do "maldito" em que se articula o sagrado e a sujeira. Essa ambivalência essencial da noção de sagrado o associa ao problema da sujeira e do tato. Ao falar sobre a transgressão de Emily Bronte, Bataille (1989) afirma que o interdito diviniza aquilo que proíbe o acesso e o toque. O tabu ao mesmo tempo que impõe um obstáculo também lança um convite - pois é possível acessá-lo sob certas condições ritualísticas e simbólicas. A humanidade exclui o objeto de culto justamente para engrandecê-lo. O sagrado é tudo aquilo que é proibido tocar, que não pode ser contaminado pelo mundo secular e que ninguém pode dele se aproximar sem ser punido. O interdito subordina o acesso ao sagrado através da expiação ou da morte (negação da carne). Não respeitar os ritos ou profanar seria, nos termos de Agamben (2007), devolver à comunidade humana aquilo que foi historicamente retirado do seu uso comum através da sacralização. Só é possível, portanto, profanar o que uma vez teve *status* de sagrado e foi distanciado do convívio cotidiano. A profanação é uma operação de transgressão que se dá pelo tato ou contato, um contágio que perturba a ordem das coisas.

Julia Kristeva, em seu texto “*Poderes do horror - Ensaio sobre Abjeção*” (1982) relembra que as histórias das religiões são constituídas por diversas modalidades de catarse ou de purificação do abjeto - seja através da interdição de alimentos ou práticas sexuais, seja por meio de ritos de limpeza de imundície e contaminação ou por uma elaboração de interditos verbais, palavras e pensamentos proibidos que seriam expiados no ato da confissão. A abjeção reaparece em diversas economias e construções religiosas e são determinantes para definir os tipos de sagrados existentes.

“Podem-se distinguir diversas estruturas da abjeção que determinam os tipos de sagrado. A abjeção aparece como rito da imundície (*souillure*) e da contaminação (*pollution*) no paganismo que acompanha as sociedades em que predomina ou sobrevive o [poder] matrilinear. Toma seu aspecto de exclusão de uma substância (nutritiva ou ligada à sexualidade), cuja operação coincide com o sagrado uma vez que o instaura. A abjeção persiste como exclusão ou tabu (alimentar ou outro) nas religiões monoteístas, em particular no judaísmo, mas deslizando em direção a formas mais “secundárias” como transgressão (da Lei) na mesma economia monoteísta. Ela encontra, enfim, com o pecado cristão, uma elaboração dialética, integrando-se como alteridade ameaçadora, mas sempre nomeável, sempre totalizável, no Verbo cristão.” (KRISTEVA, 1982, p. 15-16)

Esse erotismo sagrado, ou a utopia da continuidade citada por Bataille, estariam presentes no pensamento cristão “primitivo” quando se aposta na ideia de reencontrar a continuidade perdida no amor desvairado, sem cálculo, do fiel. O cristianismo faz dois movimentos dentro dessa atualização pagã, se baseando em duas promessas do fim da inaniidade do descontínuo: ao prever que os homens serão elevados a Deus pelo amor uns pelos outros ou que serão alçados à imortalidade *post mortem*. Para Bataille havia algo de sublime e fascinante nesse sonho utópico (BATAILLE, 2013, p. 144) que, infelizmente, não se realizou. Não se realizou primeiro porque a religião católica teria higienizado o ato sacrificial ao criar uma distância do corpo através da representação. O sacrifício se converte em imagem e se transmuta em verbo. Segundo, porque o cristianismo, herdeiro do platonismo, ao realizar a divisão tomista entre alma e corpo, e estabelecer uma unidade indivisível da alma humana (que se mantém igual após a morte) vinculada a apenas um Deus único, impede assim a experiência da continuidade com todas as coisas e seres, própria da experiência mística transgressora arcaica pré-socrática. E em terceiro, por último, ao rechaçar os aspectos impuros, sujos e malditos do sagrado - que não eram malvistas pelas culturas pagãs, ao contrário eram necessários, sem os quais o sagrado seria inconcebível (lembramos que o diabo era um ser divino antes de decair) - acabam por impedir a promessa original do cristianismo “primitivo”.

Para Bataille, ao proibir o acesso à transgressão e ao erotismo, o cristianismo funda a ideia de mal e inventa o pecado, ou em outras palavras a ‘transgressão condenada’. Ao travar uma guerra ingrata contra o profano, acabam por, paradoxalmente, produzir o efeito contrário do que desejavam. Ao transformar o erotismo em tabu aumentam os graus de perturbação sensual da transgressão erótica. Dessa maneira, a invenção do pecado faz com que os espíritos livres neguem o divino e adiram ao pecado violentamente, Baudelaire irá dizer que: “A volúpia única e suprema do amor jaz na certeza de fazer o mal.” (BATAILLE, 2013, p.151-152). Assim o prazer não se associa mais a transgressão, mas sim única e exclusivamente ao mal, ao pecado.

Agora, finalmente, abordando as premissas de Bataille dentro do campo estético; A teoria da semelhança, da cópia e da representação, segundo Didi-Huberman (2015, p.34), também guardam uma relação com o tabu e com o sagrado. A teologia cristã neoplatônica da semelhança lida, ao mesmo tempo, com

uma estrutura de mito e uma estrutura de tabu⁵⁹. A Gênese da humanidade é fundada sobre a ideia de proibição do tocar a árvore do conhecimento, a promessa de retorno a uma origem passa, desse modo, pelo intocável. Os teólogos medievais, a partir de Santo Agostinho, expressaram isso ao dizer que o homem, desde sua queda, estava condenado a errar no mundo material como em uma "região de dessemelhança" (*regio dissimilitudes*). Huberman identifica dois tipos de semelhança no mundo secular: a “*Semelhança positiva*” chamada também de *Dessemelhança relativa*, e a “*Semelhança negativa*”, que nomeia como *Semelhança Informe*, associada diretamente à filosofia de George Bataille.

A *semelhança positiva* ou *semelhança de imitação* faz do homem “consciente e contrito de sua falta e de seu pecado capital” capaz de mortificar-se ou humilhar-se na “imitação” de seu Deus morto e humilhado na Cruz” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 35). Seria o que ocorre, por exemplo, nas histórias dos martírios dos santos, como o de São Sebastião e o de São Francisco, que atingem a semelhança perfeita com Deus (em outras palavras a “configuração” com o Cristo) ao “receber” as chagas de Cristo. Para Mondzain (2013, p.63) é através da disputa retórica sobre a conquista do visível e do invisível que a igreja católica estabelecerá seu poder e governança no Ocidente. Essa disputa se reflete também pelos modos de representação do corpo, ou nas formas de exposição da “economia” do corporal, que poderiam ser divididas entre uma forma sagrada (iconófila), outra profana (iconoclasta)⁶⁰.

⁵⁹ A estrutura do mito cristão se funda sob a ideia de que a santíssima Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo seriam a mesma pessoa consubstanciadas, há aí uma semelhança múltipla (*multiplex*) uma complexidade metafísica transcendente. Já a estrutura do tabu seria o que funda a relação entre Deus e suas criaturas humanas, ou seja, a gênese da humanidade é fundada sobre um grande interdito: o de não tocar a árvore do saber.

⁶⁰ Para Marie-José Mondzain durante séculos, desde Nicéforo, foi preciso produzir um pensamento que relacionasse o visível e o invisível. Essa relação apoiou-se na distinção da imagem e ícone. Esse pensamento nasce do embate entre iconófilos e iconoclastas sobre a sacralidade ou não da representação crística. Para os iconoclastas a representação de Deus numa forma 'humana' era vista como um potencial perigo, seria uma abertura para a entrada num mundo diabólico dos desvios dos simulacros e dos falsos ídolos. Os iconoclastas temiam que a imagem desviasse os fiéis de uma verdadeira relação com o sagrado que seria, em sua essência, inefável, inominável, invisível. Mondzain demonstra como os teólogos e exegetas da iconofilia irão produzir verdadeiros malabarismos retóricos para justificar a representação visual de Cristo, por exemplo, dizendo que o pintor teria sido agraciado pelo espírito santo e consubstanciado a presença divina nas tintas do quadro, fazendo com que aquela representação fosse uma manifestação hierofânica e não apenas uma mera cópia. Mondzain narra como a posterior adesão ao ícone pela igreja católica será determinante para a disseminação da fé cristã e a constituição do poder da igreja no Ocidente. A ciência da imagem, dirá Mondzain, “é a ciência do homem - eis o que torna capital o debate sobre a ciência do ícone: ela será ciência do próprio pensamento. A natureza de toda a imagem é a

O martírio do santo revela naturalmente o invisível dos corpos. Os suplícios dos santos descortinam aos olhos de todos a economia cristã em que o homem se assemelha a Jesus (o único homem que seria uma cópia “perfeita” da matriz divina, pois era também Deus). O desvelamento das vísceras e dos segredos da carne manifestavam o caminho da encarnação e da ressurreição, representavam a passagem das trevas para a luz e não era apenas simples dissecação, mas uma transfiguração do corpo em espírito. Era o Mistério do interior que se oferecia enigmaticamente ao olhar, de modo a ser decodificada a economia sacramental da salvação e, desse modo, do funcionamento da fé cristã para os fiéis (uma propedêutica da salvação através da abnegação, do sofrimento e da dor).

Já a *semelhança negativa*, ou *semelhança informe* ocorreria na constatação da impotência em assemelhar-se a Deus e se expressaria por meio da dessemelhança radical, ou seja, da destruição de qualquer similitude com as figuras humanas, de seres desfigurados que “morrem como moscas porque estão enfermos de culpa imemorial.” Mondzain (op.cit) lembra que o diabo expõe as vísceras, excrementos e vômitos e fetos, mas são irrupções de uma invisibilidade “negativa” ou diabólica. A perversidade das bruxas e demônios era justamente a de atacar a economia corporal das vítimas, possuindo e controlando-as. Inversamente, os corpos de Cristo e dos Santos - também possuídos, só que pelo Espírito Santo - mostram suas chagas, entretanto, como feridas abertas que se dispõem resignadamente e se exibem de forma transparente. Enquanto os vampiros sugam e se alimentam do sangue alheio para roubar suas forças, Cristo oferece sua carne e sangue para dar vida aos outros, sangue tornado vinho, com o qual os fiéis consubstanciam o corpo de Cristo em si (se aproximando, assim, da matriz original divina) durante a eucaristia na missa. A primeira exposição do corpo é divina, pode ser colocada ao lado da *experiência padecida* de Bataille, já a segunda exposição visceral seria transgressiva, uma *experiência operada*, (DIDI-HUBERMAN, 2015 p.19).

impossibilidade de pensar e de governar sem ela. Para mais ver: *Imagem Ícone e Economia - As fontes Bizantinas do Imaginário Contemporâneo*, Ed. Contraponto, Rio de Janeiro, 2013.

Outro verbete para falar da condição sagrada dos sítios onde “corre o sangue” é o verbete do *Abatedouro* na revista Documents. Bataille afirma que o açougue se tornou um templo "esquecido" presente no nosso cotidiano ocidental.

"O abatedouro está ligado à religião no sentido de que os templos das épocas remotas (sem falar em nossos dias dos templos hindus) tinham um duplo uso, servindo ao mesmo tempo às implorações e às matanças. Disso certamente resultava (podemos julgar a partir do aspecto de caos dos abatedouros atuais) uma coincidência perturbadora entre os mistérios mitológicos e a grandeza lúgubre característica dos lugares onde o sangue corre (...)" (BATAILLE, p. 127, 2018).

Contudo, para o filósofo, em nossos dias, o abatedouro foi amaldiçoado e posto em quarentena como “um barco contaminado por uma doença infecciosa”. Em uma provocação, Bataille, afirma que no seu tempo as pessoas não conseguem mais suportar a feiura dos sacrifícios e dos abates, e suportam apenas sua própria feiura, feiura das pessoas de bem, contaminadas pelo moralismo burguês, que corresponde a uma "necessidade doentia de limpeza". Bataille se refere a obsessão pela assepsia para criticar a “religião higiênica e pedagógica do neopaganismo alemão” cujo discurso da valorização do corpo clássico apolíneo, belo, simétrico e harmonioso será encarnada na fantasia da raça pura ariana nazista. A higiene moral e física era um dos pilares desse sistema político e filosófico do nacional socialismo de Hitler ao qual os Acionistas se contrapunham veementemente.

Finalmente, retornando a Áustria e aos Acionistas, ao que parece, esses artistas trabalhavam com a potência da “revelação” do invisível no próprio corpo. Produzindo diversas experiências ritualísticas com o corpo da expiação do impuro através do abjeto, os acionistas se equilibravam na corda bamba entre a *semelhança positiva* e a *semelhança negativa* do mundo cristão. Um exemplo paradigmático dessa transposição, é uma de suas mais controversas performances de Nitsch intitulada *Maria-Conceição-Ação/Maria - Conception - Action* (1969) em que o artista participa de um ato sexual ao vivo com uma mulher (falsamente) crucificada.⁶¹ Ao operar um engendramento entre erotismo, sacrifício, sagrado, e

⁶¹Há um registro da performance, feita pelo diretor *Irm & Ed Sommes*. Disponível online no link: https://www.ubu.com/film/nitsch_action.html# No filme, de duração de sete minutos, vemos Nitsch e uma série de ajudantes estriparem um cordeiro, em seguida dispõem as vísceras e órgão do animal sobre o corpo de uma mulher seminua deitada sobre uma cruz. A cena - que lembra uma iconografia retirada dos quadros de Francis Bacon - culmina com Nitsch enfiando as carnes dentro da vagina da mulher para em seguida utilizar um *dildo* (sobre as suas roupas) para penetrar a atriz que logo depois é suspensa na cruz. Os atos de conspurcação são seguidos de atos de limpeza, em que, simultaneamente, são jogados baldes de sangue e de água sobre o corpo dos participantes. Durante a “crucificação” a mulher recebe copos de sangue que engole e cospe. Ao final, a mulher

morte, nesse caminhar vacilante e trêmulo, os acionistas buscavam retornar às forças dionisíacas primitivas de uma transgressão arcaica perdida. É possível perceber essa oscilação entre o campo do sagrado e do profano, da iconofilia e da iconoclastia, nas declarações de Otto Muehl e Hermann Nitsch. Em 1963, Muehl escreve:

'Não consigo imaginar nada significativo onde nada é sacrificado, destruído, desmembrado, queimado, perfurado, atormentado, molestado, torturado, massacrado, devorado, despedaçado, cortado, enforcado, esfaqueado, destruído ou aniquilado. Devemos lutar para destruir a humanidade, destruir a arte. "(...) atiro toda a podridão da minha alma na cara das pessoas. Assim, trago a redenção de meus contemporâneos e de todas as gerações futuras" (MUEHL apud WARR, 2000, p. 94)⁶².

Já Hermann Nitsch diz:

"Através da minha produção artística (forma de uma devoção viva) eu tomo o aparentemente negativo, o intragável, o perverso, o obsceno, a luxúria e a histeria vítima resultantes de eles sobre mim próprio para salvar a TI o poluído, descida desavergonhada ao extremo. Eu sou expressão da criação total. Eu dissolvi-me nela e identifiquei-me com ela. Toda a agonia e luxúria, misturadas num estado de intoxicação único, penetrarão em mim e consequentemente em TI." (NITSCH, p.216)⁶³

Em diversos textos dissertam sobre como o caráter transgressivo, obsceno e ofensivo de suas obras "degeneradas" atuariam de forma curativa nos traumas de guerra de toda uma geração. Para os artistas da *body art* vienense a podridão e a perversidade teriam, paradoxalmente, poderes de limpeza, de cura catártica. Para os acionistas era preciso despertar a consciência do indivíduo, tanto frente à arte, quanto à vida. Neste processo, os artistas encarnavam o papel de guias, santos convertidos às avessas, ou messias profanos, os próprios cordeiros sacrificiais, cuja atuação traria a salvação da humanidade. O choque promovido pela indigesta arte corporal do grupo teria a capacidade de redimir os horrores vividos por seus pais durante a segunda guerra mundial, traumas que teriam sido recalçados e nunca elaborados pela sociedade austríaca.

Emulando o martírio das narrativas hagiográficas, os artistas acionistas se apropriaram dos tabus e da metafísica da iconografia cristã para mortificarem seus corpos em rituais de auto sacrifício e opróbrio - apelando para a *semelhança*

"decaída" desce da cruz e passa a ter uma postura mais ativa na cena, se divertindo, rindo e correndo atrás dos homens, os derrubando no chão e os convidando para novos jogos sexuais.

⁶² MÜHL, Otto apud JONES, e WARR.in The Artist's Body. Londres: Phaidon, 2000, p. 93. Tradução de Priscilla Ramos da Silva (2008).

⁶³ Hermann Nitsch – "The Blood Organ", 1962, in Tracey Warr/ Amelia Jones – The Artist 's Body...p. 216.

positiva, se imolando de forma a expor sua abnegação e devoção, e assim e se aproximando da morte em nome de uma causa maior e transcendente: a arte. Nesse processo orgiástico exorcizam a Áustria da sua impureza (os resquícios do nazismo) por meio da própria sujeira - a “ab-reação” seria uma luta para “salvar” seus iguais, através da invocação de seus próprios demônios.

Por outro lado, suas ações muitas vezes produziam, como resultado final, apenas imagens de monturos de objetos disformes, emaranhado de seres sórdidos, pedaços de corpos desmembrados, borrões, jorros e jatos de dejetos, restos orgânicos amorfos em putrefação, o que poderia ser associado a uma *semelhança negativa*. Seria uma arte *escatológica* por excelência, pois em outras palavras, as imagens finais deixadas pelos acionistas reiteravam tautologicamente a condição decaída da humanidade que na chave bíblica rumo inadvertidamente em direção ao Apocalipse - ou em grego *ao Eschatos* - cuja origem etimológica significa *o fim derradeiro*. A representação do abjeto nos acionistas atesta uma ausência da possibilidade da escapatória da danação e das consequências da expulsão do Éden.

Em *Prefácio à Transgressão* Foucault (2009/1963, p.28-29), leitor de Bataille, disserta que o que irá caracterizar a sexualidade na modernidade é o fato dela ter sido desnaturalizada - ou seja retirada do seu lugar “natural” da natureza animal. Foucault aponta que não liberamos a sexualidade com a linguagem da razão de Freud ou Sade (que as “explicaria” de forma inteligível) mas, ao contrário, levamos ela exatamente a uma série de limites: i) o limite da consciência - pois acreditamos que a sexualidade é a única forma de acessar uma leitura do inconsciente; ii) o limite da lei - pois certas modalidades de práticas sexuais são universalmente interditas; iii) e o limite da linguagem - pois traça o limite do que pode ou não ser dito. Ela marca não só os limites do sujeito como o sujeito enquanto limite.

Uma das hipóteses de Foucault, é que, em nosso mundo contemporâneo, depois que Nietzsche lavrou o atestado de óbito de Deus, a sexualidade passou a ser a arena privilegiada para reconstituir a única partilha do sagrado possível. Quando não há mais objetos nem espaços a profanar, a transgressão converte-se em uma pureza vazia. Com a morte de Deus abre-se uma relação limite com a experiência do ser. Antes o sacrifício e experiência mística sagrada ocorria em um lugar denominado, um sítio controlado, com regras mais ou menos estritas, onde praticava-se o ritual de acordo com uma série de leis onde só alguns tinham

acesso - os sacerdotes, xamãs e feiticeiros. Com a presença de Deus o ilimitado estava ali fora, era possível de ser atingido pois Deus era a instância reguladora desse acesso. Quando essa instância sai de cena qual instância é que toma conta? A sexualidade.

Sem Deus o sujeito então se torna soberano pois não depende de um retorno originário a um ser supremo, e a experiência se torna, nas palavras de Bataille, uma experiência “soberana e interior” - o infinito está presente a cada transgressão no sujeito ele mesmo. Ao falar sobre projeto *Acéfalo* de Bataille, Fernando Scheibe (2013, p. 18) afirma que a existência na soberania seria de uma “existência trágica, que exige a exposição irrestrita do homem à morte, ou melhor, a um ‘jogo emocional e dilacerado da vida com a morte’. O grande paradoxo da experiência interior é que ela se trata de uma experiência de limite, mas de um limite que nos coloca o tempo inteiro diante do desafio de ultrapassá-lo e por isso convida à repetição. A sexualidade tanto para Foucault como para Bataille seria justamente o lugar de uma crise, entre continuidade e descontinuidade, lugar limiar onde a todo instante se renegociam as condições de possibilidade do sujeito. Se torna, nas palavras de Foucault, um “limite ilimitado” ou uma “possibilidade do impossível” de caráter infinito.

“Suprimindo de nossa existência o limite do ilimitado, a morte de Deus a reconduz a uma experiência em que nada mais pode anunciar a exterioridade do ser, a uma experiência consequentemente interior soberana. Mas uma tal experiência, em que se manifesta explosivamente a morte de Deus, desvela como seu segredo e sua luz, sua própria finitude, o reino ilimitado do Limite, o vazio desse extravasamento em que ela se esgota e desaparece. Nesse sentido, a experiência interior é inteiramente experiência do impossível (o impossível sendo aquilo de que se faz a experiência e o que a constitui). A morte de Deus não foi somente o “acontecimento” que suscitou, sob a forma que conhecemos, a experiência contemporânea: ela delineia perpetuamente sua grande nervura esquelética. Bataille conhecia muito bem as possibilidades de pensamento que essa morte podia abrir, e também a impossibilidade em que ela investia o pensamento.” (FOUCAULT, 2009, p.30)

Enfim, concluindo, para não nos estendermos em excesso, a sexualidade para Foucault se trata em última instância de uma experiência com a linguagem. A cultura, nossos gestos, a literatura, a criação, enfim, poderiam prescrever uma maneira de recompor o sagrado - não de maneira imediata como nas culturas arcaicas nem idealizada como nova verdade - mas em sua “forma vazia”, uma ausência por isso mesmo “tornada cintilante.” A importância da sexualidade na nossa cultura se dá pelo fato de que ela está vinculada às decisões mais profundas sobre o pensamento e a linguagem justamente por conta do vínculo com a morte

de Deus. Kristeva também irá dissertar que a catarse de purificação do abjeto no contemporâneo ocorre no mundo moderno na arte, que está aquém e além da religião:

“Por esse ângulo, a experiência artística, se enraíza no abjeto que aparece como o componente essencial da religiosidade. (...) Em um mundo em que o Outro se encontra caído, o esforço estético – descida às fundações do edifício simbólico – consiste em retraçar as fronteiras frágeis do ser falante, ao mais próximo de sua alvorada, dessa “origem” sem fundo que é a repressão originária. (...) A grande literatura moderna se desdobra sobre tal terreno: Dostoievski, Lautréamont, Proust, Artaud, Kafka, Céline... (1982, p.16)

Os artistas do Acionismo Vienense, através da *hybris* excessiva de suas performances abjetas, produziam segundo a óptica Batailliana experiências de um sujeito soberano que interiorizou dentro de si tanto a transgressão profana quanto o sagrado. Se tornam veículos das místicas ritualistas, originadas de uma febre religiosa que se materializa não mais nos templos, mas sim nos abatedouros, nos terrenos baldios do pós-guerra, onde as igrejas se converteram em ruínas. No cubo branco dos museus e galerias, dentro das salas de cinema, nesses novos templos seculares, ou mesmo no cotidiano das ruas, a epifania com o sagrado poderia ocorrer novamente na semelhança informe projetada sob a superfície dos corpos-filmes flagelados e erotizados desses artistas.

Será importante conceituar a diferença entre o *Abjeto* e o *Informe* Batailliano. O informe não se limita a temáticas fixas e substâncias como asco, sujeira, podridão, vermes, decomposição, cadáveres, vômitos etc. Rosalind Krauss irá sublinhar a importância de não criar uma confusão semântica entre os dois conceitos⁶⁴. O informe seria uma operação estrutural, produto da “heterologia teórica” de Bataille feita por meio de uma transgressão operada dentro da própria forma. Aprofundar-se-á essa distinção com mais afinco no próximo capítulo, sobre a herança do cinema estrutural nas obras de Tscherkassky.’

⁶⁴No catálogo da exposição “*L’informe: Mode d’Emploi*” que curou com Yves Alain Bois em 1996, no último capítulo intitulado “*The Destiny of the Informe*”, Krauss explicita as razões de “por que e de que maneira [a abjeção] deve ser diferenciada nos termos mais fortes possíveis do projeto do informe” Este esforço já tinha começado a ser delineado no artigo está é o tópico principal de discussão dos editores da *October* na mesa-redonda “*The Politics of the Signifier II: A Conversation on the ‘Informe’ and the Abject*”, publicada na revista em 1994 e também no artigo “*Informe*” without Conclusion publicado na *October*, Vol. 78, (Autumn, 1996), pp. 89-105.

3.5 – *Rauchopfer* (1981) – Entre dois Dionisos: Nietzsche e Nitsch

Finalmente, após essa longa contextualização teórica-histórica, chegamos ao filme *Rauchopfer/Smoke Sacrifice* de Tscherkassky, e analisamos a maneira com a qual a homenagem a Nitsch se configura nesse filme. Segundo o diretor (2005, p. 110) apesar de dedicado a Nitsch - artista que produziu uma forte impressão nos jovens vienenses - ele não seria uma repetição das “*aktionen*” dos antigos performers que chocaram a sociedade austríaca, mas ao contrário, se tratava de uma paródia do “*habitus* espetacular” do programa acionista convertido em um programa “minimalista”. O ritual de 'sacrifício' inspirado no *habitus* dos acionistas deixa de ser um território *habitado* do sensível, para se tornar ao contrário, hábito, uma repetição irrefletida e tediosa do gesto “transgressor”. O filme pode ser classificado como filme-impostura, uma espécie de *faux-documentário* de uma igualmente “falsa” performance-homenagem.

Em *Rauchopfer /Smoke Sacrifice* Tscherkassky registra uma ação programada por seu colega Fritz Strouhal, na véspera de ano novo, em um terreno baldio de Mistelbach (sua cidade natal). O filme é, como as ações do grupo acionista, realizado por um grupo de coletivo de amigos artistas (em sua maioria homens), composto por Elfi Schmidt, Franz Gossinger, Armin Schickl (que irá ser futuramente o ator principal de seu próximo filme *Aderlass*), Erwin Biringer, e sua companheira Ute Klaphake que trabalha no filme como segunda câmera. Eles participam da performance comentando o que estava ocorrendo e registrando suas impressões em gravadores de fitas cassete que foram transcritas na pós-produção. Ao lermos a transcrição da ação há um trecho que chama especial atenção. Nele, o jovem Strouhal recita um texto que diz algo como “essa ação se dedica a Oskar Sima (...) o vilão que era convertido ao fim do filme. Eu ousou dizer que Oskar Sima deveria ser considerado melhor que Hans Moser”. A que se refere Strouhal?

Se trata de dois atores muito conhecidos de comédias do filme do gênero Wiener. O primeiro, Oskar Sima (1896-1969) atuava geralmente em papéis de personagens moralmente duvidosos. Já Hans Moser (1880-1964) contracenava com Sima, que encarnava nas comédias a figura do bom moço honesto. Em vida, Sima também teve sua biografia manchada por escolhas eticamente controversas. Como Friedl Czepa, Fred Hennings e Leni Riefenstahl ele foi um ativo colaborador do partido nazista, o que lhe rendeu muitos trabalhos e filmes durante

a ocupação. Ao contrário de Sima, Moser teve diversos problemas por conta de sua esposa, Bianca Hirschler, que era de família judia e de quem ele recusou-se a se divorciar. Sua mulher fugiu para Hungria e após o fim da guerra o casal se reuniu. Os personagens da comédia na ficção se tornaram em tragédia na vida real. Os filmes premonitoriamente refletiram a história trágica pessoal desses dois homens e o futuro sombrio que iria recair sobre a Áustria ocupada por Hitler.

A performance e declarações provocativas de Strouhal, deliberadamente incorretas do ponto de vista político, ao defender um colaboracionista nazista e fazer troça do gênero de cinema Wiener, guarda algo de blasfemo e “punk” semelhante às perturbadoras ações de Nitsch, Muehl e Brus, mas em uma escala muito reduzida. A abordagem de temas desconfortáveis, tabus e polêmicos, principalmente acerca do papel central da população austríaca que foi majoritariamente simpática ao nazismo, como vimos, foi tema central das performances dos Acionistas, em particular de Hermann Nitsch.

Ao final da performance de *Rauchopfer*, segundo Tscherkassky, os amigos imergem um pedaço de cobre em ácido nítrico com a intenção de produzir uma reação química que soltaria uma densa fumaça. Agora o sacrifício não é mais de um animal, mas sim de um metal frio, o oposto da carne orgânica visceral quente. O filme consolida uma dupla ironia que produz uma piada provocativa tanto com as premissas acionistas, quanto com a conceitualização processual minimalista⁶⁵ e acerca dos materiais das esculturas minimal (obras feitas a partir de materiais indústriais tais como aço, ferro, polímero e alumínio) que, por sua vez, transborda para o cinema estrutural, bem como uma ideia da segunda lei da termodinâmica da entropia⁶⁶, em voga no campo da crítica das artes na época.

⁶⁵ Hermano Callou no artigo “*Michael Snow e o cinema de processos graduais*” demonstra que em grande parte o cinema estrutural bebeu das fontes conceituais do minimalismo. Um dos textos paradigmáticos da arte minimalista, seria o ensaio *Anti Form* (1968), de Robert Morris. A partir das premissas da música de John Cage, nele é reivindicada a noção de processo como modo de superar o dualismo entre matéria e formato. “Morris concebia uma prática artística em que forma e matéria, processo de fabricação e produto fabricado, podiam coincidir sem resto. O artista partilha a recusa da compreensão do fazer da arte como ação teleológica, na qual a forma atua como “um fim prescrito” ideal (Ibidem). 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) (...)”. Para Callou (2022) a maneira como Michael Snow, cineasta representante do cinema estrutural, desenvolve sua abordagem da noção de processo é semelhante à dos artistas supracitados. O seu entendimento do que seria a arte processual estava imediatamente vinculado com a possibilidade de o espectador reviver o processo de feitura do trabalho”

⁶⁶Rosalind Krauss e Yves Alain Bois (1996) definem a entropia a partir de duas explicações de Roger Callois e de Robert Smithson. A primeira é simplesmente a segunda lei da termodinâmica: ao misturar água quente e fria temos uma uniformidade tépida. A segunda é construída por Robert

O sacrifício representado no filme seria o da própria vanguarda vienense? A fumaça pode servir também de uma representação metalinguística, metáfora da toxicidade ácida do discurso dos participantes do filme, que não produz nada de concreto, apenas fumo insípido. *Rauchopfer* portanto foi concebido como um gesto irônico e metacrítico que faz referência direta aos espectros das vanguardas - tanto austríaca como norte-americana - que os assombravam. Essa ação-teórica denota o programa dialético que acompanhará Tscherkassky ao longo de sua trajetória, sempre em diálogo com seus fantasmas pessoais.

Voltando a Bataille (2013, p.152), o nosso fantasma preferido. Ele vai afirmar que à medida que o tabu do erotismo perde força, e quando “nem mesmo o Diabo produz mais nenhuma perturbação fundamental, os espíritos livres deixaram de crer tanto no divino quanto no mal.” Em um estado de coisas em que o erotismo não é mais um pecado, não podendo desde então se encontrar “na certeza de fazer um mal”, sua possibilidade acaba por desaparecer. Num mundo inteiramente profano - nosso mundo contemporâneo do “capitalismo farmacopornográfico”, para usar a expressão de Paul B. Preciado⁶⁷, pós-revolução sexual e maio de 1968 - não haveria mais transgressão e por conseguinte não haveria erotismo, apenas nas palavras de Bataille uma “mecânica animal”.

A superação do interdito cristão não nos levaria um retorno ao ponto de partida do erotismo transgressivo arcaico. Vive-se agora em um mundo em que a “lembrança do pecado” pode se manter na consciência, mas somente como um engodo. *Rauchopfer* /*Smoke Sacrifice* seria produto desse mundo melancólico sem *Eros*, em que a transgressão se tornou uma tradição repetida *ad nauseam*, literalmente. Em um mundo dessensibilizado e “pornográfico” o choque dos acionistas se perde, o sujeito se torna indiferente ao abjeto ou a transgressão “decaída”. Bataille, irá concluir que o fim do erotismo dos corpos, pode no fim das contas ser precedido por um erotismo mais ardente, “o erotismo dos corações”, talvez, indicando a retomada de uma espécie de renascimento do discurso

Smithson a partir da imagem de uma criança correndo em uma caixa de areia na qual, de um lado, a areia é da cor preta e, do outro, a areia é da cor branca. Ao correr em sentido horário o garoto mistura as duas cores, mas ao voltar em sentido anti-horário ele não é capaz de reorganizar as cores em seus lugares originais. Na entropia o processo de mistura é irreversível. A entropia também encontra ecos no mimetismo e camuflagem animal e pode ser resumida na frase: “onde tudo se torna parecido com tudo”.

67 Ver: PRECIADO, Paul. B. TESTO JUNKIE, Editora N-1, 2018 | 1ª edição, São Paulo, SP.

amoroso no mundo contemporâneo. Nesse cenário de um luto de uma transgressão erótica perdida é que os filmes de Tscherkassky nascem e parecem reclamar um retorno ao corpo pulsante das imagens eróticas de um cinema em vias de morrer.

Pode-se ainda relacionar *Rauchopfer /Smoke Sacrifice* ainda com outro episódio da vida e obra de Nitsch. No verão de 1967, Hermann Nitsch recebe um convite comissionado da televisão aberta austríaca para realizar uma de suas performances de crucificação, pensada especialmente para os espectadores no formato televisivo. O ritual sangrento foi filmado em alta definição e com lentos *travellings*. Esta foi uma das poucas ações do grupo registradas por uma equipe de profissionais do audiovisual. Porém a transmissão foi cancelada na véspera de sua estreia pelo diretor da TV. A censura revoltou Nitsch que decidiu de uma vez por todas sair da Áustria e ir morar em Munique, na Alemanha. O episódio é semelhante àquele sofrido por Antonin Artaud na transmissão radiofônica de sua peça: *Para acabar com o julgamento de Deus* (1947), também registrada, mas cancelada na última hora.

George Bataille e Antonin Artaud, que inicialmente fizeram parte do movimento Surrealista, a partir das reuniões do Grupo da Rue Blomet (1922-1924), iriam criar uma dissidência interna no movimento. Em 1928, Artaud seria expulso do movimento devido ao seu conflito com Breton, por não concordar com a filiação do grupo ao partido comunista⁶⁸ e porque Breton teria ocupado um lugar de autoridade, se colocando como a “cabeça” do movimento, para quem o *Teatro da Crueldade* visceral de Antonin Artaud e a filosofia Acéfala de Bataille soavam absurdas, excessivas e sobretudo chocante aos olhos do “guardião das boas conveniências epistemológicas” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.53). O surrealismo pode então ser dividido em duas facetas, uma mais idealista e outra maldita, representada respectivamente pela oposição entre dois A x B diferentes: Aragon/Breton e Artaud/Bataille⁶⁹.

⁶⁸ Segundo registros nos diários de Artaud: “No dia 10 de dezembro de 1926, às 9 da noite, no café “Profeta”, em Paris, os surrealistas reúnem-se em congresso. Tratava-se de saber o que, diante da revolução social que estrondeia, o Surrealismo iria fazer do seu próprio movimento. Para mim, dado o que já se sabia do comunismo marxista, ao qual pretendiam aderir, a questão nem se colocava. Será que Artaud pouco se importa com a revolução? perguntaram-me. Pouco me importo com a de vocês, não com a minha – respondi, abandonando o Surrealismo, pois o Surrealismo também havia se transformado num partido. (Artaud, 1983, p. 91)

⁶⁹ O poeta Mário Cesariny (2021, p.30) divide o movimento surrealista em um movimento bicéfalo, de duas caras ou sóis, entre Artaud e Breton, esse último por sua vez que teria seus autores

Estabelecamos algumas zonas de contato entre Bataille e Artaud, para em seguida criar zonas de vizinhança em relação ao filme de Tscherkassky. As tópicas surrealistas que indagavam o princípio de identidade e da razão eurocêntrica serão sintetizadas na figura emblemática do homem decapitado, mas que se mantém vivo, concebida por André Masson e Georges Bataille na revista *Acéphale*. De uma maneira semelhante, em 1946 nas cartas que envia para Breton, Artaud também proclama uma experiência interior insubmissa, nas palavras de Nietzsche, de um “espírito livre incapaz de se deixar utilizar” que parte de uma “soberania sem soberanos” (SCHEIBE, 2013, p.) e expõe sua ojeriza a sistemas do pensamento bem como qualquer concepção totalizante da verdade que estariam presente no projeto utópico surrealista de Breton:

“Eu já não creio em nenhuma noção, ciência ou conhecimento e muito menos em uma ciência escondida. Da natureza e das coisas eu tenho a minha ideia pessoal, e ela não se parece em nada com nenhuma de quem quer que seja, e eu não admito que civilizações, nações, religiões, e culturas venham me encher o saco com suas concepções. (...) Eu tenho minha própria ideia do nascimento da vida, da morte da realidade e da sorte, eu não admito que se me imponham ou me surgiram alguma porque eu não participo de nenhuma das ideias gerais as quais eu poderia ter a ocasião de coincidir com algum outro homem além de mim. (ARTAUD, 2017, p. 124-125)

Outro paralelo entre Bataille e Artaud é o excesso de realismo. Segundo Ana Kiffer (2017, p. 8) “a força imprecatória de Artaud conjugava uma aliança de “males”: o maldizer, o dizer mal e a própria força da dor e da doença (seu mal pessoal) como motores de sua escrita.” Esse mal que o acomete e martiriza seu corpo paulatinamente funda sua poética e será tanto a razão que irá torná-lo célebre quanto marginalizá-lo. Um episódio sintomático resume bem a oposição entre as duas “correntes” surrealistas, a apresentação do monólogo, *Face a Face com Artaud le Momo*, encenado no Teatro do *Vieux Colombier* em Paris, organizado por André Breton.⁷⁰ Após sair de anos de internação psiquiátrica,

satélites que orbitam em torno de si: Louis Aragon, Paul Éluard, Benjamin Péret e Pierre Unik. Para Cesariny a luta fratricida entre os surrealistas remonta ao mito bíblico de Caim e Abel. Essa cisão foi péssima segundo o poeta “dividido dois sóis para cada lado, durante vinte e um anos” arrastando uma infinidade de “seres-satélites” para suas zonas de magnetismo. Esta dualidade seria interrompida mais tardiamente pela chegada de Octavio Paz, o terceiro “rostro-princípio” do movimento. Assim Cesariny resume os três sóis-ardentes surrealistas: o primeiro dramático, o segundo trágico, e o terceiro transparente.

⁷⁰ Em 1937 Artaud foi preso em uma instituição psiquiátrica pela primeira vez, na Irlanda, em plena Segunda Guerra Mundial. A partir daí passará o resto de sua vida saindo e entrando de instituições francesas até sua morte em 1948 em Ivry-sur-Seine. Após mais de 10 anos de internação psiquiátrica Breton apoiará a saída de Artaud do hospital ao patrocinar e organizar a encenação do monólogo. Artaud, devido aos anos de choques elétricos, fome, e os sintomas de sua doença (sofria de um câncer no reto) teve dificuldade e até mesmo se recusou a ler o texto. Para

nessa performance, Artaud expôs seu corpo frágil e decrépito de forma desmesurada e tão excessivamente “realista” sem amarras e pudores que o desconforto causado no público foi tamanho que nem mesmo o próprio Breton suportou presenciar.

Arriscamos dizer que umas das razões para o filme *Rauchopfer /Smoke Sacrifice* se tornar parte da lista de filmes “proibidos” de Tscherkassky pode se explicar pelo teor dessas declarações polêmicas. Seriam falas mal-ditas ou malditas? A consciência dos limites que Foucault aponta no seu estudo da sexualidade impôs semelhante autocensura de um alter-ego inflacionado de Tscherkassky? Ou será o “juízo de Deus” ou o “papai Breton” que habitava a geração do jovem Tscherkassky - e explique a razão para que, como uma espécie de Cronos moderno ele tenha “matado” seus filhos?

A acidez contida na performance de *Rauchhopfer* - tanto literalmente do aço derretido, quanto figurativamente no teor das falas - nos tempos atuais, seriam fortemente criticadas e rechaçadas pelo discurso identitário, mais próximo do policiamento dos sentidos do que da política polifônica da diferença e do dissenso. Talvez sua restrição esteja no fato dos acionistas (e, por conseguinte, seus primeiros filmes, feitos sob a sombra dos pais acionistas) tomarem o debate das formas eróticas de maneira muito ilustrativa, excessivamente substanciais, com temas e motivos figurativos e fixos, que não permitiam um respiro orgânico e auto criador da própria forma formante. Nos resta ficar apenas com registros parciais a partir de ruínas, sobras, restos, rastros, dejetos, esboços, manuscritos, vestígios e esboçar alguma imagem fantasmática, uma imagem-pensiva, do que esses filmes foram algum dia.

Para concluir, *Rauchopfer /Smoke Sacrifice* será, entretanto, um filme importante, pois é o primeiro projeto em que Tscherkassky refilma e reemprega trechos de filmes já preexistentes, técnica que será reutilizada e de extrema importância para seus filmes seguintes. Além disso, ao tentar exibi-lo em festivais, Tscherkassky acabaria conhecendo Lisl Ponger, Dietmar Brehm, e Ernst Schmidt Jr., cineasta veterano que apoia essa nova geração de jovens radicais que despontava no horizonte. Tscherkassky, curiosamente, alguns anos à frente, irá

Artaud o ambiente era por demais burguês para sua arte, nas suas palavras:” uma galeria de arte hiper chique, ultra-abastada, onde toda manifestação seja ela qual for só pode ter um caráter estilizado, limitado, fechado, fixado de uma tentativa de arte (ARTAUD, 2017,p. 124). Essa postura irascível, inconformista e abjeta de Artaud foi duramente criticada por Breton.

colaborar na trilogia de Ernst Schmidt Jr. em um projeto justamente sobre doenças mentais e internações psiquiátricas: *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken / Memoirs of My Nervous Illness* (1987 - 1993), baseado no livro de Daniel Paul Schreiber (1903), diário de relatos, exemplo emblemático para Freud da psicopatologia paranoica psicótica. Tscherkassky irá colaborar na *parte I e parte II* (1987/1988) do filme, e após a morte de Schmidt Jr. finaliza a *parte III* (1993) postumamente, em seu nome. Os filmes não estão disponíveis para visualização, infelizmente.

O *ethos* do cinema coletivo de artistas de vanguarda que saem dos espaços convencionais destinados às artes para ocupar as ruas, herdado do Acionismo Vienense e presente em *Rauchopfer /Smoke Sacrifice* continuarão a existir na produção de Tscherkassky nos anos seguintes, em particular em filmes “miniatura”, pequenos curtas-metragens que servem de espécie de caderno de esboços, ensaios e registro de experimentações técnicas do artista.

O filme *Miniatures- Viele Berliner Künstler in Hoisdorf / Miniatures - Many Berlin Artist in Hoisdorf (1983)* registra um grupo de artistas Berlineses em uma viagem para região de Schleswig-Holstein com intuito de apresentar obras de vanguarda para espectadores de origem rural. Nesse filme - mais interessante se visto pelo ponto de vista do “inacabamento” - vemos uma compilação de imagens feitas sem um grau de objetividade ou rigor, espécie de diário-fragmentando que combina dezenas de experimentações e que pode ser visto como um caderno de rascunhos do artista. É nele que Tscherkassky ensaia visualmente com técnicas que irá utilizar com mais minúcia em filmes posteriores, como por exemplo a projeção em várias camadas que ele chama “projeção sanduíche” e o “entrelaçamento/emaranhado” (*matting* em inglês) de imagens-dentro-de-imagens-dentro-de-imagens (TSCHERKASSKY, 2005, p.126) que estarão presente nos filmes, *Erotique* (1982), *Urlaubsfilm* (1983), *Kelimba* (1986) e *Tabula Rasa* (1987) - que veremos com mais afinco no quarto capítulo desta tese.

Depois desse extenso preâmbulo mal-assombrado continuamos com a caminhada através da filmografia do cineasta e, finalmente chegamos ao seu primeiro filme “oficial”, *Aderlass/Bloodletting* (1981).



Figuras 25,26 e 27 - *Imagens Making Of* de Kreuzritter (acima) e Ruachhopper (abaixo).
 Fonte: Peter Tscherkassky Catalógo editado por Alexandre Horwath e Michal Lobenstein,
 coleção SYNEMA, do Österreichfilmmuseum, 2005.



3.6 - O falso primogênito - *Aderlass* (1981)

Aderlass/Bloodletting (1981, 11min, Super-8, 16mm blow-up, colorido, som) é o primeiro filme “encarnado” de Peter Tscherkassky e que se encontra disponível para ser visto na lista de sua extensa filmografia disponível de 33 filmes. Segundo o próprio diretor (2005, p. 110), “Aderlass prova a tese de que o primeiro trabalho de um artista contém tudo que irá ser encontrado adiante em seus outros filmes.” Seu título original era, no entanto, Opus 4, o que indica sua posição de quarto na tetralogia em “resposta” aos pais acionistas. Porém o próprio artista mudou seu título para torná-lo o filme mito-fundador oficial de sua carreira.

O novo título remete ao ato do escape de sangue na hora de sua coleta, um gesto que acarreta um desperdício de sangue, ou também pode significar, mais literalmente, “sangria”. É um dos poucos filmes de Tscherkassky filmado por ele, em *live action*, com um ator e em um fluxo contínuo sem quebras. Nele vislumbramos - agora visualmente- as influências diretas do grupo Acionista aliado a uma investigação (ainda tímida) herdada do Cinema Métrico e Estrutural.

Este é o primeiro filme em Super-8 com som direto do diretor. Criado a partir de um roteiro programático em quatro atos e com quatro rolos de filme positivo *Ektachrome* A 160 com duração entre três e quatro minutos cada. Em vez de um roteiro, o filme apresenta uma programática de ações. Como nos filmes de Kurt Kren, a maneira de filmar foi previamente programada a partir de uma estrutura pré-estabelecida e editada *in loco* na própria câmera. O projeto preconizava que a velocidade seria acelerada ao longo da narrativa e as falas do ator deveriam ser improvisadas desde que dentro deste esquema delimitado de tempo. O rígido protocolo de filmagem seguia as seguintes diretrizes: “*Primeiro rolo: câmera fixa no tripé + lente grande angular; Segundo rolo: câmera estática + lente normal; Terceiro rolo: zooms + cortes com takes curtos; Quarto rolo: câmera na mão livre e em frente ao ator esbravejando/nervoso.*”

O curta se inicia com a seguinte frase críptica colada na parede como uma espécie de moto ou slogan “*Ich würde wieder morden, ich kann nicht anders!*”, traduzindo para o português, “Eu mataria de novo. Eu não posso evitar!” Segundo Alexander Horwarth (2005, p.18) o texto de abertura inicial de *Aderlass* seria “uma metáfora romântica do artista como criminoso sexual, orientado por pulsões sombrias e mórbidas”. Após essa manifestação sombria, a montagem se alterna para um pôster em alto contraste com a imagem em estêncil de um homem desconhecido. Seria uma fotografia de Tscherkassky jovem ou talvez uma homenagem a um dos artistas do Acionismo? A cartela de créditos de abertura com o título se apresenta repleta de respingos de sangue seco lembrando, de imediato, as *action paintings* e os *drippings* de Pollock, mas com o toque sangrento de Nitsch, Brus e Muehl. A abertura já anuncia o que virá pela frente, um prenúncio da violência que se aproxima. Ficamos então na expectativa do abate.

Aqui cabe realizar uma fortuita uma pequena observação. Na sua primeira fase o surrealismo marcado por uma fascinação e encantamento pelos aspectos

enfeitiçados das sociedades e culturas pré-modernas, pelos mitos profanos⁷¹ e rituais sacrílegos do passado. Ainda, segundo Michel Löwy (2018)⁷², a cultura gótica será uma das heranças filosóficas que vai dar origem ao manifesto surrealista. Por seu discurso hegeliano de superação da dialética e da síntese dos contrários, o surrealismo de Breton pode ser considerado uma variante do marxismo, um “marxismo gótico”, ou “materialismo antropológico”. Os surrealistas, elegem como suas afinidades eletivas a herança da cultura medieval do amor cortês, o *roman noir* inglês do século XVIII, as teorias do romantismo alemão do século XIX (Novalis e Schlegel, principalmente)⁷³, bem como a literatura maldita de Rimbaud, Lautréamont e Dostoiévski. Tscherkassky portanto de certa forma dialoga (veremos de maneira sarcástica) com o “materialismo gótico” dessa “tradição”.

Após a introdução soturna, somos engolfados pela escuridão. Diante de uma tela preta ouvimos apenas o som das engrenagens do projetor. Lentamente uma mancha branca começa a descortinar o que há por trás do quadrado preto. A imagem se revela como se o espectador “espiasse” por trás da cortina que fica à frente do espetáculo, como um voyeur. Vê-se, de soslaio, um homem sentado no centro do enquadramento. Por fim a cena é revelada, como se o pano preto ou a lente da câmera tivessem sido finalmente retirados da frente da objetiva.

Estamos fechados entre quatro paredes, em um quarto branco enclausurado e sem janelas, um típico enquadramento de estúdio fotográfico com fundo infinito que também remete às frias salas brancas dos abatedouros. Armin

⁷¹ O livro *Arcano 17* de Breton invoca os mitos de osíris e Isis, o mito da melusina, o mito da salvação da terra pela mulher, o mito de satã ou Lúcifer a estrela do amanhã, e o anjo da liberdade (LOWY, 2018)

⁷² Nos ensaios “*A Estrela do Amanhã: O mito Novo do romantismo ao surrealismo*” (2018, p.21-25) e “*Walter Benjamin e o Surrealismo: história de um encantamento revolucionário*” (2018, p.33-45).

⁷³ É importante ressaltar uma peculiaridade do primeiro movimento do Romantismo, centrado no grupo de Iena. O que caracteriza o romantismo desse grupo não era uma afetação burguesa, a emoção e um subjetivismo extremados, mas, antes, a apaixonada reflexão filosófica para a arte e uma proposta utópica em que arte e vida não estariam separadas. Sobre o Romantismo de Iena, Pedro Duarte (2013) dirá: “E não é pelo excesso emocional de lágrimas e sentimentos, conforme vulgarmente o conhecemos, mas pelo excesso de pensamento. Surpreendentemente, se procurássemos os pioneiros assaltos românticos, “não seria a glorificação do instinto ou a exaltação do delírio” que encontramos, “mas, bem ao contrário, a paixão de pensar e a exigência quase abstrata colocada pela poesia de refletir e de realizar-se por meio da sua reflexão”, escreveu Blanchot, concluindo que “o Romantismo é excessivo, mas seu primeiro excesso é um excesso de pensamento”. (...) “Poesia e filosofia devem ser unificadas”, afirmou imperativamente Friedrich Schlegel. (DUARTE, 2013, p.254) Ver: *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna*, Pedro Duarte (2013)

Schmickl, pseudônimo Sebastiano, está sentado no centro de uma mesa e confronta a câmera. Nota-se que há dois pontos de luz focais apontados para o ator, dois refletores que produzem duas sombras simétricas na parede. Sebastiano veste roupas brancas, está sentado diante de uma mesa com uma toalha branca. Se trata de uma cena asséptica, Sebastiano é como um corpo-tela, objetificado como um manequim ou cadáver, está pronto a ser utilizado como superfície para uma futura ação. Essa configuração nos remete imediatamente às *mise-en-scènes* lívidas e alvas de Brus, e a mesa à sua frente aos banquetes orgiásticos de Muehl e Nitsch. A cena também nos lembra o autorretrato mórbido do preterido fotógrafo do início do século Hipolyte Bayard. A encenação remete a algum ritual fúnebre, como elementos comuns, como a mesa sacrificial centralizada, e o local do batismo, mas no lugar da água santa, como indica o título, se tratará de um batismo de sangue. Pronto a ser conspurcado, numa espécie de voluntarismo em nome da arte, Sebastiano entrega seu corpo para a cena sacrificial.

Ao longo da primeira metade do filme, Sebastiano conversa com alguém que está atrás das lentes manipulando o aparelho fotográfico no extracampo. Se trata de Peter Tscherkassky, o diretor do filme que conversa de forma descontraída com o amigo - sem que sua voz seja ouvida. Tscherkassky faz apenas uma aparição fantasma, quando se teletransporta magicamente para a cadeira do amigo segurando em suas mãos uma placa que diz “*filmemacher*” (“cineasta”, em português) - para em seguida desaparecer. Como no velho truque do Primeiro Cinema, Tscherkassky, o Méliès austríaco, prefere mostrar o mágico e não a magia.

A partir do segundo rolo de *Aderlass* diversas falas enérgicas são proferidas por Schmickl. Com o microfone nas mãos, o ator dá um depoimento para a câmera como em uma reportagem televisiva. Ele debate sobre a função da arte, em que é possível ouvir frases peremptórias como a “arte pode ser feia e também chocante, mas no momento certo” e ainda: “A morte é a única forma real de arte, matar é a única obra de arte real(...)”. Em seguida, Schinkel fala da situação da arte em 1981, e conclui: “Mas você não vê? Nós já vivemos tudo isso antes!”. A conversa vai se tornando progressivamente mais veloz e catártica. De forma assíncrona, ouvimos essas frases desconexas dispersadas em *off* na banda sonora ao longo do filme, numa espécie de improviso deambulatório do pensamento, que compõe uma Eulália sonora incompreensível. Todas essas

afirmações são seguidas de risos descontraídos, como se a encenação não passasse de uma grande brincadeira de mau gosto dos dois colegas.

Rindo, Sebastião interage com o colega, enquanto enrola cigarros, bebe cerveja, abre um espumante e bebe compulsivamente. Ao colocar Sebastião para beber quantidades excessivas de álcool durante a performance, para além de desinibir o ator, o gesto também pode ser visto como uma citação crítica aos acionistas. Uma das mais famigeradas *aktionen* dos acionistas inclui o ato de beber cerveja. Em *Kunst und Revolution*, Muehl entra no auditório da universidade com os membros do seu recente fundado grupo artístico “Grupo de arte Direta”. Juntos eles sobem na mesa do auditório, se despem e bebem diversas garrafas de cerveja. Em seguida, realizam uma competição para ver quem urina mais rápido. Os resultados são anotados no quadro negro do auditório, como um experimento laboratorial ou uma competição de *jockey* de cavalos. Em seguida, Muehl traz para sala, amarrado em uma coleira, um homem nu com o rosto vendado por esparadrapos, qual um inválido de guerra. Este homem, identificado com o masoquista Laurids é então flagelado com um chicote por Muehl. Segundo Ursprung (1999, p. 129) esta performance de Muehl seria uma provocação ao público masculino da universidade, uma espécie de homenagem às ocupações favoritas dos estudantes como organizar concursos de bebida que exaltavam sua própria virilidade enquanto austríacos e grandes apreciadores de cerveja. A prática de beber desbragadamente revelaria um prazer perverso de colocar o corpo masculino no limite, um prazer, em suma, que flertava com a autodestruição sádica que beirava o gozo homoerótico. Semelhante ironia parece presente no filme de Tscherkassky, mas agora voltada para os acionistas, que veem nessa releitura o feitiço se voltando contra o feiticeiro.

No terceiro rolo, à medida que o álcool vai fazendo efeito, o ator incorpora com mais seriedade seu papel. Ele se levanta e se senta diversas vezes em sua cadeira, começa a se soltar no espaço, se livrando das amarras impostas pelo programa cerceador do diretor. O enquadramento aberto vai se tornando mais fechado. Através do recurso do *zoom* vamos nos aproximando cada vez mais do corpo do ator. A montagem se torna mais dinâmica, com uso de efeitos como cortes acelerados, *jump cuts*, *zooms in* e *zooms out*. A terminologia usada por fotógrafos para esse movimento de aproximação e afastamento súbito denota bem a violência e paralelismo com o gesto acionista: ‘chicote’. Com esses chicotes

imagéticos, a câmera perversa manipulada por Tscherkassky, viola e invade o corpo do ator. A aproximação entre o termo em inglês para descrever o ato de apertar o botão, o *shot* ou disparo fotográfico, revela a afinidade entre o revólver assassino e o aparelho cinematográfico. O movimento coercitivo da câmera se assemelha a uma metralhadora que vai fustigando o ator, se lançando como projéteis bélicos sob seu corpo.

A câmera, por fim, nos últimos dois minutos se libera do tripé e vai para as mãos do diretor. Subitamente um plano aproximado do rosto do ator invade a cena, agora circunspecto e concentrado. Sebastiano então tira as roupas. Seu pênis aparece rapidamente e em uma confusão turbulenta de imagens o homem surge então diante de nós completamente nu. Gotas de sangue começam a escorrer por seus dedos da mão direita. Ele sangra, mas não presenciamos o momento do corte. O ator não parece sentir dor, a princípio imagina-se que fez um pequeno corte apenas para efeito estético pois parece calmo e sob controle. Ele se pinta com o seu sangue, passando os dedos pelo seu rosto, por seu dorso nu, traçando desenhos pelo seu corpo. Orgulhoso, ele mostra os filetes de sangue escorrendo por seu antebraço e as palmas das mãos ensanguentadas para a câmera. A mão do artista, ou do gênio criativo, é então “assassinada”.

O corte cria um espelhamento especular na estrutura narrativa a nível de montagem, que fica repleta de oscilações. O diretor-montador começa a brincar com o ritmo e intensifica os cortes na edição. O caos no corpo do ator se reflete e se duplica no corpo da câmera, que também se desestabiliza para fora do eixo e da rigidez do tripé. Como uma sangria imagética desatada, num jorro de planos picotados, o coração do aparelho fotográfico aumenta sua pulsação por minuto como um organismo vivo. Nesse trecho é possível perceber que Tscherkassky ensaia uma espécie de comentário ou citação direta ao estilo dos *aktion films*. A montagem picotada *in loco* na própria câmera parece emular a estética dos “*single-frame shoot*” e o “*flash edit*” de Kurt Kren. Como nas performances de Nitsch, em que o corpo é desorganizado, aberto e desbastado para dar origem a um acontecimento os *aktion-films* de Tscherkassky também parece montados sob a égide do desmembramento e da desarticulação. Repletos de velozes cortes na montagem, o fio da meada da narrativa de *Aderlass* é violentamente cortado.

No entanto, no filme *Aderlass/Bloodletting* o homem que se auto imola parece tranquilo. Seu gesto não causa choque e desconforto, se comparado com os

filmes indigestos da santíssima Trindade profana de Brus, Muehl e Nitsch. Ao começar a ver a película esperava-se uma cena mais escatológica, mas a violência surge de maneira quase tímida. É como se o corte fosse calculado a sangue frio, uma cesura (ou censura) estratégica, mecanizada como a frieza das máquinas que o filmam. Curiosamente há uma inversão que ocorre ao longo do desenrolar do filme. Enquanto o ator parece impassível, há uma efusividade epidérmica da câmera de Tscherkassky, que se torna cada vez mais instável e violenta. Em *Aderlass* a câmera é mais humana que os humanos.

No exato momento em que o sangue desponta, a imagem vai se dissolvendo lentamente, se tornando mais branca, opaca, progressivamente mais abstrata e inaudível; O filme exangue se torna anêmico, mudo, pálido, quase morto, desfalece; A etimologia da palavra “cadáver” descreve bem o seu movimento: *cadere* é aquilo que irremediavelmente caiu, de onde deriva a palavra “queda”. Segundo Kristeva:

O cadáver – visto sem Deus e fora da ciência – é o cúmulo da abjeção. É a morte infestando a vida. Abjeto. Ele é um rejeitado do qual não dá para se separar, do qual não dá para se proteger como se faria com um objeto. Estranheza imaginária e ameaça real, ele nos chama e acaba por nos devorar. Não é, pois, a ausência de limpeza (*propreté*) ou de saúde que torna abjeto, mas aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. (KRISTEVA, 1982, p.11)

Estaríamos diante de um filme desordenado que cai, em outras palavras um filme-cadáver? Não coincidentemente, a última cena nos reserva um minuto de puro silêncio - o mesmo que reservamos em homenagens aos mortos. Vemos na quarta e última parte do filme uma câmera caindo vertiginosamente diante do próprio abismo da narrativa fílmica que se esvai. É como se tivéssemos presenciado um desmaio fílmico ou mesmo um orgasmo da máquina, que após a convulsão corporal experimenta a “pequena morte”, um *fade-out* materiológico. Fim - quadrado leitoso branco - a nudez do filme visível (Bachmann 2018, p. 30). Essa sensação se reforça pelo tom avermelhado da película de Super-8, que também parece sangrar. Em uma articulação conceitual entre dois corpos, o do ator e o do filme, ambos nus e agredidos, engendra-se um paralelismo, uma analogia entre a pele das imagens e a pele do ator, uma fusão carnal e simbiótica entre forma e conteúdo.

Tscherkassky (2005, p.112) revela que antes de começarem a filmar os amigos combinaram que não haveria necessidade de sangue verdadeiro. O corte nas mãos do ator foi um acontecimento inesperado causado pela reação instintiva

de defesa quando a câmera se aproximou de maneira agressiva, no *grand finale*. Na turbulência do improvisado, o ator arremessou o copo de vidro de bebida na parede atrás de si, quebrando o objeto em pedaços na sua mão. Segundo relato de Tscherkassky, Sebastião então se esqueceu de soltar o copo, que acabou por cortá-lo, acidentalmente. Talvez seja essa a razão da seriedade e frieza do semblante do ator, pois, ao que tudo indica, ele não esperava colocar sua saúde em risco durante as filmagens⁷⁴. Está preocupado, tenso, por ter fugido ao rigoroso *script*.

Neste momento algo escapa. O filme solapa sua própria forma. Constrói-se uma relação com a falha do aparelho e do programa. O sangue denuncia a existência de um corpo vivo e é justamente quando um órgão falha - quando ele se torna doente - que o corpo é sentido com mais contundência. O erro e o mal funcionamento no filme criam uma consciência de que há existência do aparelho maquínico e seu corpo mecânico em funcionamento. A falha visceral revela uma escrita automática da representação, tanto da performance quanto do roteiro fílmico. O acontecimento espontâneo abre uma fresta para uma vitalidade dinâmica que faz nascer do acaso uma desmesura, um corpo-maquínico descontrolado, uma beleza 'convulsiva' de corpos desorganizados. Uma operação espontânea e caótica da forma, que corrói a forma como que de dentro.

Nota-se que curiosamente o filme de Tscherkassky se inicia com a tela preta para se encerrar na tela branca, lembrando as obras icônicas do suprematismo de Kasimir Malevich, *Quadrado negro sobre fundo branco* (1915), e *Suprematist Composition: White on White* (1918). O quadrado preto de Malevich apesar de fruto da capacidade de abstração não seria símbolo de nada: não remete a nenhuma outra coisa nem está no lugar de nenhuma outra coisa. Ele é apenas um quadrado.

"Malevich é lembrado como exemplo do esforço que o artista faz para libertar-se do quadro convencional da cultura, para reencontrar aquele 'deserto'(...) onde obra aparece pela primeira vez livre de qualquer significação que não seja a de seu próprio aparecimento (...). O Deserto de Malevich corresponderia ao momento em que a imagem cria sua aparição e está livre de qualquer outra implicação que não de sua própria imanência. É o momento em

⁷⁴Mesmo as ações dos acionistas tinham um grau de controle e encenação que não colocavam seus participantes em risco severo. Os animais eram comprados de açougue já abatidos, os performers eram contratados ou voluntários para realizar a cena e nunca eram feridos. As ações que iriam se desenrolar eram combinadas previamente. Muitas vezes o sangue (retirado dos animais do açougue) era falso, misturado ou substituído por tinta vermelha para dar efeito visual mais contundente às ações.

que a imagem se permite ver em sua transparência, deixando de lado qualquer outra implicação que não ela própria e abandonando qualquer opacidade. (...) Onde a obra aparece pela primeira vez livre de qualquer significação que não seja seu próprio aparecimento.” (DOCTORS, 2012, p. 161)

Neste caso, não se trataria da autonomia da arte pela pura arte, voltada sobre si mesma independente do mundo exterior, e sim de um conceito que busca surpreender o momento da aparição da imagem em que ela é parte da realidade do mundo enquanto tradução direta e transparente do "espírito subterrâneo da realidade". A camuflagem da opacidade acaba impedindo o caminho do “olhar atravessador” (2015, BOHM, p.28) que perscruta e faz a leitura da imagem. A imagem se faz então um objeto entre outros, ela se perde como imagem. Retifica sua materialidade, diluindo a diferenciação icônica entre fundo e forma. Portanto, não necessitaria de interpretações. Segundo Victor Stoichita, em seu livro “*A História da Sombra*”, a primeira vez que Malevich representou o quadrado preto ocorreu na peça *Vitória Sob o Sol*, de autoria do poeta Maiakovski. O quadrado preto representava a cortina na frente da representação, era o que encobria, mas ao mesmo tempo guardava todo o potencial de encenação.

O quadrado negro do Malevich comporta um intrincado oxímoro, é uma arte em que o excesso de *mimesis* transforma-se em *anti-mimesis*. A questão do quadro não se torna o sentido da sua figuração, mas sim o sentido da sua falta de sentido. Já sobre o quadrado branco Malevich declarou ““*Swim in the white free abyss, infinity is before you.*”⁷⁵ Ambos os quadrados representam uma infinidade possíveis ali contida mas também um mergulho no abismo da indeterminação. Segundo Tscherkassky:

. *Aderlass* é uma tentativa de apresentar-se como um acontecimento que ocorre entre as fronteiras visuais que limitam a cinematografia: entre o preto livre de luz e a pura luz branca do projetor; essa ocorrência fílmica segue a dramaturgia clássica que se opera em um contínuo aumento de tensão. Nesse sentido, vejo *Aderlass* como a primeira expressão bem-sucedida de minha tentativa contínua de criar uma espécie de metacinema que convida o espectador a perceber os blocos de construção do próprio meio.⁷⁶ (TSCHERKASSKY, 2005, p.114)

Como lembra Rosalind Krauss em “*O Fotográfico*” (2014, p. 134), a arte moderna foi marcada pelo discurso da impostura, seja dos críticos, seja dos

⁷⁵ Publication excerpt from *MoMA Highlights: 375 Works from The Museum of Modern Art*, New York (New York: The Museum of Modern Art, 2019)

⁷⁶No original: *Aderlass is intent to present itself as an occurrence between the visual boundaries of cinematography: between light-free black and the pure white light of the projector; the occurrence itself follows the classical dramaturgy of a continuous rise of tension. In this sense I see Aderlass as the first successful expression of my ongoing attempt to create a kind of meta-cinema that invites the viewer to consider the building blocks of the medium.* Tradução minha.

próprios artistas que buscavam se defender. O quadrado branco sobre o fundo branco, segundo Krauss, não possui vínculo com os modelos do que era definido como arte até aquele momento. Essa ausência de vínculos abre caminho para toda uma série de acusações hostis (hermetismo, esnobismo, gratuidade etc.) - que até hoje podem ser encontradas nas críticas mais “rasteiras” acerca do cinema experimental. Assim, Tscherkassky relembra outra polêmica visceral que vai inaugurar o campo da arte abstrata, denotando sua dupla-herança com a arte acionista e estrutural. O filme de Tscherkassky parece convidar o espectador a navegar - com senso de humor e ironia - por entre esses dois polos que o próprio diretor oscila, dois eixos históricos da arte modernista que marcaram sua formação: a abstração e o realismo.

Primeiro Tscherkassky exhibe a tela preta apenas com o som do projetor, fazendo com que o espectador se concentre no coração maquínico da imagem, nos órgãos mecânicos que mantêm o aparelho cinematográfico respirando, para só depois então mergulhar na mimesis da narrativa. A dramaturgia por sua vez também sofre uma autópsia rigorosa. Tscherkassky escava e desbasta os clichês guardados na tela branca. Ele emula o clichê do arco narrativo que progride lentamente até chegar ao *clímax* através da aceleração progressiva da montagem e da progressão temporal, mas sem se valer de uma “história” ou narração. O espectador fica à espera do romance, ou mesmo da tradição do transgressivo - que ao final nunca ocorre. Tscherkassky em um mesmo gesto homenageia e profana não só o cinema narrativo comercial como também seus profanadores.

O filme registra um autorretrato lento de sua própria morte e ascense. Ao fim terminamos na paz eterna da tela branca do cinema, de uma cena violentada e cortada, a tela de um cinema necropsiado, não mais a arte universal de Malevich, mas sim de uma tela eviscerada. Estamos agora mais próximos de uma tela *Concetto Spaziale* de Lucio Fontana do que a pureza abstrata de Malevich. A tela em sua sobrevida, sobrevive sob a égide da cisura entre gerações, entre movimentos, entre duas heranças. Uma tela que após ser assaltada e fissurada foi operada por Tscherkassky em seu laboratório, cicatrizada em um nó cirúrgico entre passado e futuro do cinema.

A escolha do novo título do filme se tornar "*blood-letting*" revela uma crítica sub-reptícia aos acionistas. A proposta inicial de artificialidade do gesto pseudo-acionista, criada como uma brincadeira entre amigos, acabou por

extrapolar a simulação e de fato se tornou um teatro sangrento - o ato sacrificial fez "baixar" o espírito dos pais vanguardistas no corpo do ator. O pastiche do artista heroico romântico do *fin du siècle* excêntrico que dá o sangue e vida por sua arte, um discurso auto celebratório dos acionistas (que pode ser encontrado também no expressionismo abstrato norte-americano, bem como nos cineastas de vanguarda mais romântica), acaba, por fim, por se concretizar. A última frase que ouvimos é bastante sugestiva da ironia ácida dos dois amigos. Ela surge no último segundo, é a voz de Sebastiano proclamando como uma autodescoberta: “*kunstwerk!*” (obra de arte, em alemão), seguido de sua risada. Uma obra de arte que se “auto exalta” em toda sua ironia “pós-moderna”⁷⁷ - um termo que estava em voga na época em que o filme foi realizado - habitando terreno limiar entre a sátira, pastiche e a homenagem. Um filme iconoclasta onde o objeto da cena - o corpo do ator - se tornou abjeto, mas que como resultado apenas produziu um desperdício desnecessário de sangue humano. Nada de grandioso ou épico, nada de heróico ou redentor, apenas “mais uma obra de arte”.

“*Aderlass* pode ser interpretado como uma resposta irônica ao acionista que admirávamos. (...) Por um lado, isso mostra um respeito pela história, mas também revela uma melancolia decorrente da falta de novo território artístico, tenta-se superar esse déficit doloroso por meio de refração sarcástica. Para o vienense que havia passado pela escola Brus-Muehl-Nitsch, o salto em torno da chamada “arte performática” e que se tornou moda na época, despertava apenas desprezo. Era certamente preferível um pequeno filme super-8 dissoluto com sangue derramado acidentalmente.” (TSCHERKASSY, 2005, p. 114, tradução minha).

Tscherkassky parece querer assinar o atestado de óbito do Acionismo. Há um gesto de vestir a carapuça da crítica pós-moderna no qual o filme é em si um gesto melancólico e por isso hantológico - orientado sob a presença virtual do fantasma que não cansa de morrer, desses pais malditos, pairando como assombrações sobre os filmes do qual o diretor deseja vigorosamente se desvincular. Ao mesmo tempo carrasco e vítima de si, *Aderlass* é um filme que, como seus antecessores do Acionismo, se auto imola, mas agora em uma dobra

⁷⁷ É importante ressaltar, entretanto, que Tscherkassky não se identifica como um artista moderno como cunhado por Greenberg, e dessa maneira também não se encaixaria no rótulo de pós-moderno. Para ele, a noção de modernismo pode se configurar como uma espécie de camisa de força que não conseguiu abarcar todas as manifestações artísticas daquela época. Em entrevista para Alejandro Bachman ele afirmou: “It is only if we restrict modernity to the Greenbergian notion of high-modernism that the umbrella of modernity is not broad enough to cover phenomena seen as the defining properties of the so-called post-modern. I see my found footage work as being more connected to cubism than to anything else.” (TSCHERKASSKY, 2015, p. 29)

autorreflexiva e estrutural, já autoconsciente de suas próprias limitações transgressivas.

As sementes plantadas pelos acionistas, em particular sua relação com a tríade do erotismo-morte-sagrado germinará na obra de Tscherkassky ao longo dos anos, mesmo nos trabalhos mais “cerebrais”, matemáticos e formalistas. Veremos como se aprofundará o paralelismo entre linguagem e corpo, através de operações estruturais da materialidade e do Informe. Perguntado sobre se haveria uma filiação direta com os surrealistas, o próprio Tscherkassky em entrevista para a pesquisadora, rejeitou essa premissa. Como em outras entrevistas, ele se coloca na filiação cubista de Braque e Picasso, afirmando que o Surrealismo de Magritte e Dalí se tornaram coisas “pop”, excessivamente figurativas e “fáceis”. Poderíamos talvez dizer que a filiação surrealista de Tscherkassky esteja mais orientada (ironicamente, de maneira inconsciente), à corrente surrealista maldita de Bataille, e não à corrente idealista de André Breton? Nos próximos capítulos, caminharemos nessa errância entretempos, atravessando diferentes movimentos de vanguarda, junto com Tscherkassky, o iconoclasta da iconoclastia.

3.7 - Epílogo do Prefácio à Transgressão - Happy End (1996) - A Paternidade renascida

Em 1990, Gunter Brus já se encontrava afastado da performance *art* há pelo menos 20 anos, pois desde os anos 1970 decidiu se dedicar apenas à pintura e ao desenho. Nas entradas de seus diários desse ano ele relembrou:

*"No início da minha carreira na Áustria, este país não tinha sido 'abandonado por Deus', mas sim pelo resto do mundo. Em nenhum outro lugar da Europa, exceto no Bloco soviético e na Espanha de Franco, os jovens artistas foram confrontados com condições tão regressivas e repressivas... A Áustria não apenas produziu o homem que deu origem ao nacional-socialismo, mas também jogou para baixo do tapete essa criação"*⁷⁸(BRUS apud BARBER, 2020, p.25)

Para Brus, o nazismo de Hitler, apesar de um ser tema tabu e assunto “reprimido” no dia a dia, ainda estava profundamente enraizado no espírito do

⁷⁸ No original: “(...)at the start of my career in Austria, this country had not been ‘Abandoned by god’, but by the rest of the world. Nowhere else in Europe, except in the Eastern Bloc and in Franco's Spain, were young artists confronted with such regressive and repressive conditions... Austria not only produced the man whose foundry gave rise to National Socialism, but it also put the tin-pot lid on top of this creation”. A expressão “put the tin-pot lid” significaria algo como “jogar para baixo do tapete, abafar o caso, etc.” Tradução minha.

povo austríaco, embutido em todo e qualquer elemento da vida vienense, e era mantido de forma tenaz por seus habitantes. (BARBER, 2020, p.25). Será importante ter em mente a declaração de Brus para analisarmos o último filme deste capítulo, *Happy end* (1996, 10 min 56 segs, Super 8, 35mm & 16mm, colorido, som). *Happy End* será um dos primeiros filmes inteiramente composto por material *found footage*. Em 1996, o diretor estava organizando um simpósio intitulado “*The Modernist Vision*” em celebração aos 100 anos do cinema. Tscherkassky criou *Happy End* tendo em vista o evento, para integrar a comemoração do centenário dentro de um programa de 90 minutos de filmes *found footage* feitos por oito especialistas do campo. Posteriormente, ele foi exibido em dezenas de festivais e em 1997 adquirido para fazer parte da coleção permanente do Goethe-University em Frankfurt/Main, na Alemanha.

A cineasta Lisl Ponger foi quem descobriu o material de arquivo de *Happy-End* ao acaso, em uma loja de *bricabraque* e antiguidades, alguns anos antes. Como na *práxis* do *objet trouvé*⁷⁹ surrealista. Tscherkassky se diz eternamente grato por Ponger o ter o presenteado com os rolos que encontrou. O *footage* original de *Happy End* trata de uma compilação de diversos pequenos filmes amadores e caseiros feitos por um casal de austríacos anônimos: Elfriede e Rudolf. Muito antes de existir as facilidades da *selfie* ou mesmo da filmadora caseira em VHS o casal se filmou em uma série de situações banais: nas férias de verão na praia, nas montanhas no inverno, trocando presentes de Natal, celebrando festas com amigos, e, muitas vezes, comendo e bebendo na mesa da sala de jantar de sua casa.

A vida conjugal é encenada para a câmera por cerca de 15 anos, entre 1965 e 1980; São cenas cotidianas de momentos de descontração, repletos de uma alegria singela e de uma relação ainda ingênua, “distanciada” e respeitosa com o aparelho fotográfico que parece não ser possível existir mais nos tempos atuais, já que os aparelhos de reproduzir imagens se tornaram espécies de acoplamentos protéticos dos nossos corpos-ciborgues, como diria Donna Haraway⁸⁰. Tscherkassky então usa esse material para se apropriar e produzir um novo filme. E assim ele opta por uma curiosa escolha de montagem. De maneira a propiciar

⁷⁹ Abordamos com mais profundidade o *Objet Trouvé* no capítulo “*A chegada do found footage*” mais adiante.

⁸⁰ Ver: *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano* / organização e tradução Tomaz Tadeu – 2. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. – (Mimo)

uma ressurreição do casal mais “digna”, ele escolhe começar o filme pelo rolo mais recente para finalizar com o mais antigo, fazendo com que o casal rejuvenesça aos olhos do espectador. O gesto reforça o sentimento melancólico de uma inocência, tanto existencial quanto técnica, invariavelmente perdida.

“Eu queria dar a eles uma ressurreição adequada e assim organizei o material ao contrário, cronologicamente falando. Ao longo do filme, Elfired e Rudolf, não só ficam mais jovens, como também são levados de volta no tempo em termos técnicos: para a época antes do tripé e quando ainda não havia um cabo de controle remoto para operar a câmera.”⁸¹(TSCHERKASSKY, 2005. p. 148)

O diretor escolhe trabalhar apenas com os arquivos em que o casal está sozinho em torno da mesa na sala de jantar, sempre exibindo, no plano de fundo, objetos simbólicos de orgulho da pequena burguesia que podem ser encontrados nas casas de famílias tradicionais em todos os cantos do mundo. Vemos uma árvore de Natal decorada, os móveis de madeira maciça com enormes espelhos embutidos, a cristaleira repleta de copos, o lustre de cristal, e é claro, a fartura em cima da mesa - elementos de diferenciação de classe social que conferem um certo *status* àqueles que estão à frente da câmera. A cada ano que passa o casal degusta espumantes, *sprits* e digestivos, a mesa mostra iguarias típicas da culinária e confeitaria austríaca: o *eggnog* aliado ao tradicional *Sachertorte*.

A câmera está sempre posicionada na mesma configuração: um plano americano em um tripé no outro extremo da sala. Os atos de comer e beber parecem imbuídos de uma aura sagrada, são um ritual oral que é repetido ao longo dos anos “religiosamente”. Em torno da mesa o casal acena para a câmera no tripé, conversa com ela, ri e enchem os copos olhando em sua direção - como se brindasse em sua homenagem. Em certo trecho os dois dançam rindo para a câmera como se quisessem entretê-la. Apesar de aparentemente não terem filhos, a câmera age como uma figura terceira substitutiva, é também um membro familiar que, como um rebento, consolida sua função dupla de testemunhar a existência da família e de garantir que a sua herança e memória irão perdurar no futuro.

As cenas de brindes alegres são acompanhadas de uma música francesa que parece reproduzida em uma antiga vitrola quebrada que foi colocada para

⁸¹No original: “I wanted to give them a proper resurrection and so arranged the material in reverse, chronologically speaking. Over the course of the film, Elfired and Rudolf, not only become younger, but we are also taken back in time in technical terms: to the era before the tripod and when there was not yet a remote-control cable to operate the camera. Tradução minha.

tocar nas rotações por minuto incorreta e em processo de franca deterioração. Se trata da música *Bonbons Caramel* (1952) interpretada pela francesa Annie Cordy. A voz feminina aguda e acelerada de Cordy, canta repetidamente o refrão: “*bonbons caramels, esquimaux, chocolats*” e, comenta sobre os doces que são comidos ferozmente na cena. Os ritmos e BPM acelerados conferem um efeito fantasmagórico à gravação, como se a voz estivesse vindo dos confins do tempo. A música nos fornece uma dica, e passamos a suspeitar que algo de soturno ou macabro habita de forma subterrânea aquelas imagens felizes. A canção possui curiosos versos que parecem mensagens criptografadas metalinguísticas acerca da própria condição fílmica: “*Si bien qu'à la fin de l'entracte / Le public manifestait / indifférent au spectacle / toute la salle réclamait (...) / la voilà propriétaire / d'un magnifique cinéma / pour faire marcher les affaires/ tous les jours elle remet ça*”.⁸²

A escolha da trilha sonora soa, com efeito, como um comentário irônico e sarcástico do diretor que provoca o público indiferente que observa, nas suas palavras os: “*crappy little films*” que encontrou. Filmes amadores, a princípio sem nenhuma relevância histórica, sem *storytelling* ou ação relevante que não seriam “dignos” de serem vistos em uma grande e suntuosa sala de cinema; A materialidade da música também nos remete a sensibilidade Hantológica conceitualizada por Mark Fisher (2021). A principal assinatura hantológica no uso do som seria o uso da crepitação da agulha do vinil. Para Fisher a crepitação nos faz ter a ideia ou percepção de que estamos a ouvir, nas palavras de Hamlet de Shakespeare, um tempo que está “desconjuntado”;

O registro físico do som reverte o recalçamento do “re” contido na palavra “registro” - descortina o fato de ser uma reprodução e não permite mais que caiamos na ilusão da presença - se trata, com efeito, do registro de uma ausência, com efeito uma presença ausente, ou em latim *ab-sens*, afastado ou fora do sujeito (em inglês *absent*). A materialidade desgastada da mídia reafirma o caráter técnico, reforça que o que ouvimos é apenas uma gravação produzida por um sistema de reprodução específico e datado, e reafirma a ontologia associada a um fantasma daquele que não está mais ali. Algo semelhante ocorre no filme de Tscherkassky, uma crepitação a nível visual. Vemos um sutil *flicar* das imagens

⁸² Tanto que no final do intervalo / O público demonstrou / indiferença ao espetáculo / toda a sala reclamou(...) / ali, lá está ela, a dona / de um cinema magnífico / para fazer o negócio funcionar / todos os dias ela o coloca de volta". Tradução minha.

causados pela projeção do projetor de 35mm que confere à imagem um leve tremor, o que reforça o efeito de falta de solidez das formas, ressaltando o caráter diáfano daqueles dois seres ectoplasmáticos.

Aos cinco minutos, cerca de metade do filme, há uma virada na atmosfera e tom do filme. Quando o marido se desloca para trás do aparelho e passa a utilizar o zoom óptico passamos a ver a mulher pelos olhos do homem ou, melhor, pelo *male gaze do diretor*. Tscherkassky retoma as imagens por um outro ponto de vista, agora mais aproximado. Ao sobrepor duas camadas de filme, uma azulada e uma mais avermelhada, criando uma dupla exposição, o diretor reforça sua escritura visual. A partir daí uma metamorfose se opera e o cômico subitamente ganha contornos trágicos. Subvertendo o bom gosto burguês para o *dis-gusto/disgust* grotesco a melodia musical ao fundo vai se deteriorando se convertendo em um ruído incômodo, uma sinfonia de barulhos que substitui a canção pitoresca francesa por outra trilha de título bastante sugestivo: *Requiem aeternam* composta por Michel Chion.

A mulher começa a perder o brilho, e percebemos que seus olhos estão sérios. A alegria encenada começa a se desmontar, e o sorriso parece estranho, artificial, maquínico. Em um instante nos damos conta de algo que estava evidente, mas ainda não plenamente elaborado no consciente: ambos estão mortos. Tscherkassky resume de maneira contundente: “As pessoas no filme estão celebrando cheias de vida, mas também estão mortas.”⁸³ É exatamente neste momento do filme que a constatação desse paradoxo temporal entre passado e presente, produz o choque barthesiano e nos impacta afetivamente, como uma espécie de *punctum*⁸⁴ fílmico aferindo a percepção perturbadora intuitiva, de que estamos diante de um ritual necromântico. O pensamento que nos assalta é: os olhos de uma morta estão a me fitar. Um leve arrepio percorre a espinha.

A partir de duplas projeções - feitas por meio de impressão óptica - a casa burguesa se transforma lentamente em uma casa mal-assombrada ou uma “*ghost house*” (Horwarth, 2005, op.cit). Esses duplos, a sombra do que antes foram,

⁸³ *The people in the film are celebrating and they are full of life, but by now they are also dead.* Tradução minha.

⁸⁴ Para Barthes a verificação do passado e do futuro no presente é uma das formas que o *punctum* se faz presente. O que ele classifica como *punctum* seria a propriedade afetiva das imagens, ou uma percepção que punge o espectador que se sente olhado, “picado”, “apunhalado” ou “atravessado” por um detalhe da imagem que se destaca do “*studium*” (já esse aspecto se refere a caráter informativo, contextual e que localiza a imagem historicamente). O *Punctum* impacta afetivamente cada espectador de maneira diferente e se alterna de acordo com quem vê.

retornam como “penetras” evanescentes que aparecem sem terem sido convidados para a festa criando uma multidão de espectros. O *blow-up* do 8mm para o 35 mm pode ser interpretado como uma violência cometida contra o filme, pois a super aproximação traz à tona as “zonas erógenas” da película, evocando sentidos táteis da imagem, onde vemos os grãos de prata se tornarem “corpos dançantes”. Nas palavras de Matthew Levine (2018, op.cit), os grãos de prata dançam com o casal numa espécie de baile macabro de mortos-vivos. Aqui vemos um filme dionisíaco e de existência soberana que nas palavras de Bataille “dança com o tempo que o mata” e que “pratica a alegria diante da morte”. (SCHEIBE, 2013, p.18-19).

Na repetição de certas cenas notamos novas camadas de significação. As imagens sobrepostas reforçam os gestos eróticos “escondidos” na imagem. As mãos manipulam formas fálicas das garrafas, cortam fatias de bolo cheios de creme, que são enfiados voluptuosamente em grandes pedaços na boca. À medida que progride na narrativa Tscherkassky produz uma mistura indiscernível de formas, criando uma espécie de cópula entre imagens (inclusive, há uma *sex tape* do casal que é sutilmente inserida nesse trecho, como relata o diretor em entrevistas). Quanto mais as imagens se tornam indiscerníveis e próximas da mancha, mais o filme ganha conotações eróticas. Na terminologia de Freud é como se presenciemos um retorno do recalado que emerge na superfície daquelas imagens, algo que antes encontrava-se reprimido pela moral e bons costumes burgueses vem finalmente à tona via um inconsciente óptico⁸⁵ Benjaminiano.

Como nas encenações acionistas de Muehl, a relação entre comida, sexo, morte e sagrado está mais uma vez “posta na mesa”. De certa maneira, *Happy End* é o outro lado da mesma moeda dos acionistas. A geração de Elfriede e Rudolf era justamente o tipo e estrato social que os acionistas buscavam chocar e horrorizar: uma classe média abastada e “comportada” vivendo dentro do *status quo* normativo, mas que no fundo escondia suas perversidades. Tornar visível a doença escamoteada e a denúncia do mal-estar na civilização, são os cernes da

⁸⁵ Em “A Obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin disserta a propósito dos recursos técnicos específicos e próprio ao cinema, como o grande plano, o *close up* e a câmera lenta. A natureza que fala a câmera é diferente da natureza que fala aos olhos. Assim, ele estabelece um paralelo entre a câmera e o inconsciente óptico, e o aparelho psíquico e o inconsciente pulsional descobertos pela psicanálise de Freud. A câmera teria a capacidade de fazer ascender um inconsciente óptico coletivo. Abordamos com mais afinco esse conceito no quarto capítulo da tese.

tópica acionista que pegam para si o dever de revelar a “parte maldita” da sociedade engendrando em seus corpos uma espécie de expurgo coletivo.

Ainda, retomando o texto de Brus no início desse subcapítulo, um espectador historicamente informado também poderia ser assaltado pelas seguintes dúvidas: “o que esses dois estariam fazendo durante a Guerra? Onde estavam quando Hitler proferiu seu infame discurso de anexação da Áustria à Alemanha na varanda do Palácio de Hofburg (hoje, transformado em um museu de arte) em 1938? Varanda esta que presenciou o próprio Brus realizar sua famosa performance *Wiener Spaziergang* (1965)⁸⁶ e que hoje como índice sintomático do recalçamento coletivo, se encontra fechada, sem uma única placa indicando que ali ocorreu o soturno evento histórico. Estariam Elfriede e Rudolf celebrando, batendo palmas, alegres ao ver o *Führer* como estão agora? Seria este casal adorável fiéis entusiastas do nazismo?

Ao final do filme a mulher dança rodopiando diversas vezes rindo para a câmera, com um sorriso que agora não parece mais inocente, mas sim demoníaco. Aqui uma dobra autorreflexiva da imagem reaparece. A mulher-imagem se torna consciente de sua condição espectral e em desespero constata que irá estar eternamente presa naquelas imagens repetitivas e redundantes, enjoativas. O filme termina em sua efígie congelada, com seus olhos frios olhando para nós do outro lado da tela. Nas palavras de Tscherkassky, o sorriso de Elfriede ambivalente situa-se entre dor e prazer⁸⁷.

Por fim, para concluir essa exegese, como relembra Matthew Levine, o casal também pode ser um duplo substitutivo dos pais de Tscherkassky. Imagens de pequenas bonecas de porcelana aparecem flutuando sobre suas cabeças como assombrações, seriam prefiguração do filho ausente que nunca gestaram? Em *happy end* o diretor coloca o casal para realizar *Ur-phantasie* de Freud, a cena

⁸⁶ *In July 1965 Brus realized his action Wiener Spaziergang [Vienna Walk], in which he walked through central Vienna painted white from head to toe and with a black vertical line through the middle of his body. This action, which was cut short by the police, was recorded on film in a strictly documentary manner by his artist friends Otto Muehl and Rudolf Schwarzkogler. (JUTZ, 2012, p. 149)*

⁸⁷ Rudolf e Elfriede alternadamente filmam um ao outro com uma câmera de mão, bebendo gelada e saboreando bolos de creme. Eles até se entregam a pralinés antes de fazer sexo (que faz uma breve aparição muito reservada, quase invisível em *Happy end*) (...) o filme se encerra com uma dança exuberante de Elfriede que se encaminha para terminar em um quadro congelado de seu rosto, com sua expressão transmitindo alegria e uma profunda dor ao mesmo tempo. (TSCHERKASSKY, 2005. p. 148)

primeira proibitiva, o tabu fantasiado por toda criança que busca descobrir o mistério que ronda a origem de seu nascimento: a relação sexual dos pais. Após a dança do “acasalamento” imagética, Tscherkassky, por fim, literalmente invoca um ato de “reprodução”, gerando o filho que o casal nunca teve, dando à luz a um filho-filme póstumo e profano. Assim celebra o clichê do fim do conto de fadas ansiado pelo espectador do cinema narrativo: casaram-se, tiveram filhos e viveram felizes para sempre = *happy end!*



Figura 28 - Günter Brus, *Wiener Spaziergang (Vienna Walk)*, 1965. Fotografia de Ludwig Hoffenreich. Courtesy Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien.



Figura 29 e 30 - Still Frames de *Happy End* (1996) de Peter Tscherkassky.

3.8 - A negação do Abjeto

Nesta primeira fase superoítista o jovem diretor “gótico” estava, portanto, buscando se destacar da angústia da influência e da herança de seus pais “simbólicos” da cultura, tendo que lidar com a extensa e pesada assombração do *aktionismus* produzindo seus filmes sempre com um olho no retrovisor da história. Assim, em uma aparente contradição, em um movimento igualmente dialético como o projeto surrealista de união dos contrários, o jovem diretor busca uma síntese ao reproduzir e simultaneamente negar o passado histórico da arte

austríaca. Ironicamente, são três filmes "fantasmas" ou "filme sem corpo" que inauguram o *corpus* da carreira de Tscherkassky.

Convém aqui retomarmos a etimologia da palavra "abjeto". Com origem no latim *abiectus*, particípio perfeito passivo do verbo *abicio*, junção de *ab* (para longe, distante, para baixo) e *iacio* (jogar, lançar, arremessar). Seus sinônimos podem ser: "arremessar, ejetar, expelir, expulsar, deixar de lado, afastar, retirar, derrubar, cuspir, etc." Já a palavra "objeto" tem origem em *objectus*, particípio perfeito passivo do verbo *obicio*, junção *deob* (em direção de, contra o, em relação a, em face de) e *iacio* (jogar, lançar, arremessar). Ao contrário do abjeto, o objeto se apresenta, se coloca a vista, se "colocar no caminho de", "ajustar a", "ajeitar", "arranjar", "oferecer", "apresentar", "expor", "interpor", "confrontar".

Tscherkassky se coloca, portanto, nesta primeira fase em um território borderline, entre ob-jeto e o ab-jeto. Em uma linha tênue entre repetir e repelir, ele fagocita a força demiúrgica dos pais, mimetizando-os para então excretá-los. Ao mesmo tempo que se aproxima dos acionistas, se lança em um jogo de esvaziamento, se coloca em relação face a face para em seguida os abandonar, retirando-os do pedestal. O filho nega os pais da cultura para renascer enquanto sujeito autônomo, ainda que timidamente. Por meio de seus primeiros rebentos, os três "filmes-filhos bastardos" proclama a abjeção do abjeto. Assim Tscherkassky recusa o abjeto para escolher o objeto, organizando o "caos" de seus sucessores em um cinema de ordem mais formal, mas ainda assim sem deixar de ser visceral. Tscherkassky então privilegia o cinema enquanto corpo, enquanto materialidade, e o subverte esse corpo operando uma de-formação por dentro dele mesmo, agora enquanto estrutura. Assim inaugura um novo capítulo nessa sua extensa narrativa que caminha entre os invisíveis da semelhança *negativa e da semelhança informe*, *saindo* da abjeção para ir se direcionando rumo a uma forma-informe.

O próprio diretor declarou que concebeu *Aderlass* sob a égide da herança do filme icônico *Arnulf Rainer* (1960) Peter Kubelka (fig.5). Em uma tentativa ainda incipiente de formular um filme a partir de princípios matemáticos, Tscherkassky declara em diversas entrevistas que *Bloodletting* conteria "uma mensagem artística fundamental sobre os componentes constitutivos do cinema: luz, escuridão, silêncio e som" (TSCHERKASSKY, 2015, p.9). No próximo capítulo iremos nos aprofundar no segundo polo filial de Tscherkassky, a herança

do cinema métrico de Kren/Kubelka e do Cinema Estrutural que irá florescer nos filmes dos anos seguintes do diretor.

4 – Plano Detalhe - A Fantasia Estrutural

4.1 - Entre-Aktion II - Considerações teóricas sobre o Informe

"Mesmo a matéria morta é espírito vivo."
Kandinsky

"O poema, uma hesitação prolongada entre o som e o sentido."
Paul Valéry

Antes de abordarmos os próximos filmes de Tscherkassky cabe realizarmos um segundo entreato. Tscherkassky possui uma extensa fortuna crítica e ensaística, pois além de cineasta é também doutor e professor da Universidade de Artes Aplicadas de Viena. Cotejando os escritos do diretor, buscamos compreender de qual lugar Tscherkassky acredita descender dentro do debate nas artes plásticas e na historiografia do cinema de vanguarda. Há três questões chave que perpassam seu discurso como artista: o debate sobre o realismo, a tradição háptica das imagens e a relação do cinema de vanguarda com a poesia. Aqui faremos um breve resumo introdutório dessas questões que serve de pano de fundo para as análises fílmicas futuras, e serão desdobradas nos capítulos posteriores. Para tal, usamos como guia os escritos e entrevistas do próprio cineasta que por sua vez disparam textos teóricos de outros autores.

Como vimos no capítulo anterior, o primeiro filme do diretor, *Aderlass*, flerta e se coloca numa posição limiar entre abjeto e objeto. Nas palavras do Tscherkassky (2021) em entrevista pessoal à pesquisadora, ele definiu sua obra como de um cinema que busca sempre estar “entre abstração e figuração”. É curioso como o diretor se recusa a trabalhar com divisões maniqueístas que dividem de dois lados antagônicos a transparência e a opacidade. Sobretudo seus filmes colocam em evidência a própria pulsação viva da linguagem e da estrutura fílmica em processo de entrar e sair da forma.

Adentrarmos nesses meandros “pantanosos” do realismo em diálogo com o cinema experimental a fim de nos localizarmos melhor nesse labirinto de conceituações e por quais estratos o cineasta se movimenta. Acreditamos que as

obras de Tscherkassky, atravessam diferentes campos de disputas e de forças: entre o óptico e o háptico, entre verbal e imagético, entre o figurativo e o abstrato, entre superfície e profundidade, entre idealismo e realismo, se colocando, no que seria uma terceira via ou margem, que não exatamente sintetiza, mas une paradoxalmente esses polos opositivos - sem apaziguar ou solucionar essa tensão. Acreditamos que seu cinema se aproxima de uma fortuna “maldita”, a forma-informe de Bataille. Vejamos como chegamos a esse raciocínio.

4.1.1 - O Realismo Inconfesso ou Fantasmático de Tscherkassky

A questão do realismo foi intensamente debatida pelas vanguardas modernistas do início do século. Ismail Xavier (2008) ao falar do cinema de vanguarda histórico faz uma importante ressalva: o realismo pode ser um conceito de difícil definição pois depende sob qual discurso teórico-crítico está se ancorando. Mesmo nos movimentos de vanguarda nas artes plásticas reivindicavam o real para si. Cézanne⁸⁸ dirá que sua representação das cores se aproximará mais à “real” percepção fenomenológica do olho humano. Já os cubistas, como Braque e Picasso, reivindicam que a percepção do sujeito moderno era pautada pela fragmentação e velocidade, e que suas pinturas representariam com mais “fidelidade” à experiência com o real do homem moderno. O cubismo, seria, portanto, muito mais “real” que uma pintura figurativa verossímil. O manifesto surrealista de Breton, de 1924, como o nome do movimento já demonstra, defendia que suas obras representavam uma realidade “superior” ou “supra real”, mais fidedignas a dimensão real da psicologia humana.

Em dois artigos, *Lord of the Frames: Kurt Kren* (1996), e *The FrameWork to modernity*, Peter Tscherkassky explicita sua compreensão de realismo e as bases do que viria a ser o cinema de vanguarda, o qual se identifica e faz parte. Para Tscherkassky a tríade Kandinsky, Mondrian e Marcel Duchamp mapeia o terreno na qual se situa a arte do século XX. No início do século XX os artistas

⁸⁸ Em a “A dúvida de Cezanne” Merleau Ponty aponta que Cézanne foi mestre em materializar as sensações em seus quadros, buscando abordar a realidade entre “a natureza como se vê e a natureza como é sentida, ambas as quais devem se fundir”. Cézanne respondia com seus quadros à seguinte pergunta: o que é uma pintura? Ele respondia esse questionamento com o próprio ato de pintar; suas telas eram uma tentativa de instaurar uma nova maneira de ver e sentir. Por isso, nada é invenção em sua pintura, tudo seria pesquisa.

estariam vivendo a crise da representação o que leva a arte em direção a um abstracionismo cada vez maior. Neste momento começa a se desconstruir o rígido sistema regulatório que estabelecia os códigos herdados da poética aristotélica, que tinha encontrado nova força no racionalismo iluminista, nos códigos visuais da perspectiva, no retorno da estética classicista e no drama renascentista. No modernismo as fórmulas doutrinárias que determinavam o “bom gosto” ilustrado do regime representativo foram solapadas. Nesse momento, é quando se começa a discutir a autonomia da arte, radicalmente emancipada de categorias estéticas estanques e de uma arte que se torna autoconsciente, que passa a se interrogar sobre si mesma e cujo horizonte de possibilidades se torna cada vez mais amplo.

Para explicar sua compreensão de arte moderna, Tscherkassky (1996)⁸⁹ cita o ensaio de Wassily Kandinsky - *"Sobre a questão da forma"*, datado de 1912. Nele Kandinsky postula seu teorema de que a *Grande Abstração* e o *Grande Realismo* da arte moderna seriam dois movimentos irmãos e que derivam de um mesmo ramo. Para Kandinsky a arte moderna nasce no seio de um longo debate na arte ocidental, que pode ser remontada à Idade Média, que dividiu artistas em duas polaridades: idealista e realista. De um lado há uma pintura que prima pela estrita aderência aos princípios formais em todos os seus estilos. Neste primeiro polo há um anseio por uma reprodução sublime da realidade, que ao mesmo tempo expressava o estilo ou gênio do artista, mas também tornava visível, revelava algo “verdadeiro” escondido por trás das aparências. Esse primeiro polo une uma grande variedade de artistas, do Classicismo, do Expressionismo, desde Gauguin até a extrema formalização de Mondrian, sendo todos marcados por um idealismo universal da representação.

Do outro lado, o segundo polo estaria centrado na pintura que deixa de lado aspectos da forma e da composição para retratar a natureza com a maior precisão possível. Essa seria a arte “naturalista” ou “realista”, que se esforça para retratar tudo o que vê de forma fiel ao fenômeno natural. Esses estudos irão se dar principalmente, dentro do gênero pictórico da paisagem - que vai, progressivamente, se tornando cada vez mais abstrata⁹⁰. Kandinsky então irá se

⁸⁹ Disponível no site oficial de Peter Tscherkassky: http://www.tscherkassky.at/content/txt_by/07e_lord_of_frames.html Tradução minha. Acessado em: 15 de maio de 2022.

⁹⁰ Segundo Ângela Prysthon (2018) “Se a pintura holandesa do século XVII inaugura no Ocidente o gênero paisagem nas artes visuais, o romantismo alemão do final do século XVIII, assim como a

colocar então na esteira dessa arte realista, por mais estranho que pareça o pintor de formas abstratas se considerar representante da “realidade”. O realismo, para Kandinsky, não se trata, com efeito, da *mimesis* ilusória que emula a realidade em sua máxima verossimilhança. O naturalismo “realista” se exacerba a tal ponto que os artistas passam a reproduzir os fenômenos ópticos como eles aparecem ao olho, fisiologicamente, o que acaba levando paradoxalmente - via Impressionismo- a desintegração da forma figurativa. No realismo modernista fenomenológico de Kandinsky um novo elemento é colocado nessa composição “natural”: o tempo. O pintor introduz na estrutura do quadro o componente da duração, introduz para além dos elementos de distância, altura e profundidade, a quarta dimensão do tempo, algo que se reflete na aplicação da luz da tinta, nos desenhos esboçados à mão livre no qual os objetos pintados tornam-se voláteis.

Dentro desse segundo polo realista, Kandinsky identifica uma dupla abordagem da diluição da forma: A *Grande Abstração* e o *Grande Realismo*, exemplificados respectivamente pela abstração livre de sua arte e o realismo extremo dos *ready-mades* de Duchamp e dos dadaístas. A *Grande Abstração* renúncia à mediação do mundo perceptivo e representa o próprio meio criativo; já o *Grande Realismo também* renuncia à representação, substituindo-a pelo próprio objeto. Seus impactos serão sentidos até hoje no seio do cinema de vanguarda e experimental. Tscherkassky irá afirmar em “*The Framework of Modernity*” que, esses debates da *Grande Abstração* e do *Grande Realismo* e o discurso sobre a autonomia das artes, irão migrar para o campo cinematográfico com um certo atraso. Um exemplo é o fato de que em 1915, vinte anos após a primeira sessão de cinema dos irmãos Lumière, D.W Griffith, terminava seu primeiro filme épico de 190 minutos: *O Nascimento de uma Nação*. Naquele mesmo ano Malevitch escrevia o *Manifesto Suprematista*, pendão da emancipação das artes, em que afirmava:

estética, consolidam a paisagem como elemento fundamental para o conceito de sublime e para a constituição da ideia de mood, de ambiência. Ou seja, a natureza como uma força quase irrepresentável, (...) A pintura romântica alemã nos parece essencial para vislumbrar os novos elos entre paisagem e figura humana em outros termos: a paisagem deixa realmente de ser pano de fundo para efetivamente transformar o sujeito contemplativo, para afetá-lo de modo indelével. A paisagem cada vez mais como parte ativa na relação do humano com o mundo (naturale construído). A liberdade na pintura do século XIX e os impressionistas no final e do século XX levaram a paisagem a limites abstratos.” Para mais ver artigo: Uma pálida neblina: paisagem e melancolia no cinema italiano moderno 56 *Galaxia* [(São Paulo, online) ISSN 1982-2553, n. 39, set-dez., 2018, p. 53-71. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-255436857>

“Antes do advento do Suprematismo, toda pintura, tanto do passado quanto do presente, a palavra escrita e a música eram escravos das formas naturais. Eles esperavam a liberdade para poder falar sua própria língua e não mais serem dependentes da razão, do sentido, da lógica, da filosofia, da psicologia ou das leis da causalidade.” (MALIEVICH apud TSCHERKASSKY, 2012, p. 311, tradução minha.)

Percebam que as “formas naturais” às quais Malevitch se refere não se trata do “naturalismo” de Kandinsky, mas sim da verossimilhança realista que tenta imitar o mundo através de uma ilusão da *mimesis* realista (o que mostra que mesmo os manifestos vanguardistas eram confusos quanto a terminologia que escolhiam usar). Nessa montagem paralela construída por Tscherkassky nota-se que o cinema e as artes plásticas estavam se guiando por regimes distintos. Enquanto o cinema, na aurora da sua linguagem, se fortaleceu junto as massas a partir da sua adesão ao ilusionismo da representação, calcado na ficção e nas premissas da fábula aristotélica, cuja “lógica das ações agenciadas”, ou seja, da progressão continuísta dramática, pautavam a construção formal do cinema - no caminho oposto os movimentos nas artes plásticas quiseram se liberar da escravidão das convenções canônicas e de qualquer noção de “certo” e “errado”. Diversos movimentos no campo das artes (os famosos “ismos”: surrealismo, futurismo, cubismo etc.) então estabelecem suas “verdades” sobre a arte, sobre as bases sólidas de sua própria estrutura fundante, em busca de uma expressão “pura” e ontológica do meio.

Apenas dez anos mais tarde as investigações fílmicas da vanguarda europeia passariam a buscar a especificidade “essencial” do meio como já ocorria no seio das artes plásticas. Cineastas e teóricos do cinema começaram a investigar o meio cinematográfico a partir dos elementos básicos constituintes e estruturantes do meio fílmico, em busca da expressão de um “puro cinema”, entre eles estariam Man Ray, Duchamp, Germaine Dulac, René Clair e Dziga Vertov, Jean Epstein, chegando mesmo até atualidade com Bazin, Deleuze e mesmo Godard. Cada um à sua maneira, postulam que a arte do cinema encontra sua perfeição lá onde suas fábulas e ou suas formas expressavam “a essência” do veículo cinematográfico. Tscherkassky, em entrevista para Alejandro Bachman, afirma que seu cinema está em linhagem direta das investigações empreendidas por artistas do modernismo dos primeiros dois decênios do século XX:

Sempre foi meu objetivo subverter a perspectiva cinematográfica clássica ou normal. Os sistemas ópticos da câmera são modelados na perspectiva renascentista, uma perspectiva descartada pela arte moderna. (...) Não me

entenda mal: para a humanidade a perspectiva renascentista foi um grande passo, uma emancipação da era do mito e do domínio da Idade Média. Mudou o ponto de vista do que você pode chamar de perspectiva de Deus para uma perspectiva que imita nosso olhar humano. Essa nova perspectiva colocou o espectador bem no centro do que estava a ser representado na imagem, e você poderia dizer, que naquele momento, aquele era também o centro do universo, mas esse posicionamento centralizado na humanidade também é uma ilusão, como tivemos que aprender. E a arte moderna questiona tudo - incluindo essas ilusões - simplesmente questionando nossas maneiras de interpretar o mundo como ele parece ser. (TSCHERKASSKY, 2018, p. 29, tradução minha)

Assim, Tscherkassky filia-se a essa tradição da quebra do ponto de vista único da perspectiva renascentista antropocêntrica:

Agora quanto ao cubismo, que talvez seja meu estilo favorito dentro da arte clássica moderna: sempre quis alcançar um resultado semelhante em meus filmes. E tento fazer isso usando diferentes pontos de vista simultaneamente, combinando diferentes tomadas e mesclando-as no mesmo quadro. Como resultado, você obtém diferentes ilusões de profundidade acontecendo ao mesmo tempo, e isso necessariamente coloca essas ilusões em questão. Ver vários pontos de vista diferentes ao mesmo tempo destrói a autoridade ilusionista. (TSCHERKASSKY, idem)

Porém aqui fazemos uma pequena ressalva. Em certos momentos, é preciso não aderir imediatamente ao discurso do diretor e criar uma suspeição e distância de suas declarações peremptórias. Mesmo se filiando diretamente aos cubistas, há aspectos bastante surrealistas e “Bataillenos” inadvertidos que estão presentes na obra do diretor. O próprio Tscherkassky (2018) reconhece que tem pontos em comum, mas outros que os distanciam dos cubistas. Apesar das justaposições entre pedaços recortados de filmes criarem camadas de sobreposição que desorientam o monocularismo da perspectiva renascentista, quebrando com a dimensão euclidiana do espaço, oferecendo uma experiência multitemporal não mais pautada pela narrativa linear em fluxo encadeada, seus filmes não têm a sobriedade do cubismo sintético de Braque e nem sua opacidade anti-figurativa. Ao contrário, possuem sempre uma forma figurativa passível de ser reconhecida que surge como fulgurações de uma visão ex-orbitante (fora da órbita do olhar humano), de um olho desencarnado, vivo, que entra em plena exaltação corporal libidinosa com as formas. Seus filmes, apesar de subverterem o sentido original do material de arquivo, ainda permitem que esse sentido original seja percebido e preservado como uma das camadas interpretativas da imagem. São também filmes repletos de um de um senso de humor mordaz e irônico, características mais associadas aos dadaístas e surrealistas. Veremos mais adiante como essa forma-informe e esses fantasmas herdeiros se fazem falar nos filmes do diretor.

4.1.2 - O Cinema de Vanguarda no Regime Estético

Essa passagem de um regime artístico a outro, narrada por Kandinsky/Tscherkassky nos parece semelhante ao que Rancière (2009) irá conceituar como a passagem do Regime Representativo para o Regime Estético das artes. Em *A Partilha do Sensível*, Rancière (2012) retira seu conceito de “estético” da noção Kantiana de “formas de sensibilidade *a priori*”, que não se referem ao gosto ou à uma discussão unicamente do campo das artes, mas se trata, acima de tudo, de uma questão de divisão do tempo e do espaço. Rancière identifica três modalidades de regimes de representação nas artes que são definidos em termos do que o regime permite ver e ouvir, uma configuração conceitual do sensível, que permite que algo seja reconhecido como “real” ou não, sendo eles: Ético, Poético e Estético, relacionando-os respectivamente com os modelos Platônico, Aristotélico e Moderno.

O primeiro estaria preocupado com a produção de uma busca pela verdade contida nas obras de arte, seria "representado" pelo pensamento Socrático, baseado em uma ideia de bom, belo e justo, e de uma ideia de democracia e povo em ato. O regime ético propõe reatar laços sociais que foram esgarçados e a saída do lugar da arte seria uma intervenção no mundo real para unir pessoas, erigindo assim uma ideia de comunidade e laços comunitários. O ato de estar junto, em um público de teatro, por exemplo, já estabelece uma ágora política. Ao contrário do modelo representativo que previa uma pedagogia posterior, ao final e fora da experiência artística, a experiência do regime ético seria imediata. Não seriam lições representadas, mas sim lições diretamente encarnadas nos costumes e no modo de ser da comunidade, na própria ação e ato artístico.

Já o segundo estaria orientado para as formas e fórmulas corretas e de eficácia da arte, sua aplicabilidade pedagógica, visando atingir a *catarsis* e a purificação das paixões. A moral da história era uma questão cara para o regime representativo que previa a correção dos costumes e um modelo de eficácia. Assim tenta atingir a política a partir de uma pedagogia da mediação que teria um efeito educativo - arte nesse segundo regime seria os signos sensíveis de um certo estado que o autor dispõe e que deve ser reconhecido sob modelos de aplicabilidade e eficiência. Já a terceira seria pautada pelo dissenso e pela ambivalência de sentidos, que seria o âmago do Regime Estético, noção central

para uma conexão entre arte e política. Estes regimes não são necessariamente sucessivos, podendo ocorrer de forma simultânea em um mesmo período, artista ou obra.

Um novo regime se inicia quando surge um dissenso no modelo paradigmático anterior. Em outras palavras, quando há uma reconfiguração de uma partilha do sensível e de experiências “comuns”. Isso envolve um processo de “desidentificação” que funda uma nova relação dos sujeitos com os discursos e visibilidade que antes não eram ouvidos ou vistos. Para Rancière (2009), quando surge uma nova cosmologia ficcional ou literária elas também seriam resultado de uma nova narrativa social e discursiva. Dessa maneira a experiência estética nunca estaria desvinculada da experiência política, com efeito, o político estaria imbricado no estético, um refletindo o outro, necessariamente. A estetização da política não seria vista por Rancière (2009) como alienação e forma de dominação do capital, mas sim espelho de novas formas de partilhar o espaço e os lugares no tecido social.

O nascimento do regime estético, que marca o início da era dita “moderna”, se dá quando caem por terra os temas e gêneros que dividiam alta e baixa cultura, entre temas nobres e temas vulgares (divisão entre tragédia e comédia), a superioridade aristotélica da ação sobre a vida e o esquema racionalista e ficcional em termos de fins, causas e efeitos. Será o momento em que se clama pela autonomia das artes - temática que perpassa muitos dos manifestos modernos das vanguardas históricas e que marca também notadamente o discurso dos cineastas experimentais, como veremos. Muitos desses manifestos, imantados por projeções utópicas do futuro, se destacam, inicialmente, pelo grau formalista ou por um discurso de um “purismo”, uma estética incontaminada, em que as obras deveriam se sustentar, única e exclusivamente, por seus próprios meios estruturantes.

Para Rancière (2009, p. 140), estes episódios seriam definidos como experiências dissensuais pois para o filósofo o regime estético seria marcado por diversas “experiências de emancipação” quando as vanguardas passam a pensar a arte e vida de forma intimamente ligadas. Esses movimentos também se apoiavam em uma “opacidade da linguagem” e em uma auto referencialidade hermética que se opunham à lógica do entretenimento, da comunicação de massa e se colocavam em atrito e tensão com o mercado. Rejeitando a transparência e afirmando sua

diferença na dificuldade e na ilegibilidade, neste momento, a arte e discurso se tornam “*paraegornais*” - em outras palavras, a divisão entre retórica e prática se tornam indiscerníveis. O trabalho (*ergon*) artístico se torna dependente de sua elaboração teórica (*parergon*) para ser considerado internamente íntegro (NGAI, 2012). Assim a capacidade de conceitualizar o próprio trabalho artístico se torna, a partir do regime estético na modernidade, um elemento determinante para a feitura, a disseminação e a recepção das obras. Nesse contexto “nasce” a arte conceitual, que tem como marco paradigmático a obra *A Fonte* (1917) de Marcel Duchamp. Assim as fronteiras que criavam distâncias e separavam imagem e palavra (ou modelo e cópia) entram, cada vez mais, em curto-circuito, quando a arte passa a se tornar também poético-filosófica, pois produz conceitos e promove uma reflexão a partir dos mecanismos de sua própria engrenagem ou da linguagem que a constitui.

Mais precisamente sobre o cinema, em *Fábula cinematográfica* (2001), Rancière faz uma ponderação interessante: independentemente de ser a máquina analógica do passado ou a máquina digital do contemporâneo, os dois aparelhos são igualmente próprios para filmar “provocações amorosas” ou “danças abstratas”. A questão que se coloca não é em relação ao dispositivo técnico, ou qual tipo de fábula, ou se a arte seria abstrata ou figurativa/mimética, mas sim qual seria a “ideia de arte” que se subjaz a ela - em outras palavras a qual regime o cinema pertence ou está operando? Por isso é importante desconfiar de certos discursos orientados por um *telos* positivista, que afirma que o aparelho fotográfico teria suplantado a pintura, ou mesmo permitido que os pintores se livrassem, de uma vez por todas, dos grilhões da *mimesis* e do realismo. Esse entendimento seria excessivamente calcado em uma percepção linear da história e evolutiva do meio - pois, como vimos, até mesmo os artistas “abstratos” e não-figurativos se consideravam, ainda sim, realistas e muitos movimentos de vanguarda ainda se utilizavam da figuração para alcançar suas premissas utópicas de liberação e autonomia da arte.

Levemos a questão para o campo do cinema. No século XIX, período do nascimento do cinematógrafo e o do daguerreótipo, os primeiros cineastas vivenciaram o auge do impressionismo e pós-impressionismo, cujos pintores utilizavam a paisagem e o cotidiano como temas centrais de suas obras. Quando o cinematógrafo surge, no final do século XIX, a precedência de cinquenta anos da

fotografia são heranças decisivas. Mais do que se configurar como uma “evolução” de uma tecnologia, a fotografia e o cinematógrafo são frutos do mesmo ímpeto humano que pautou quase cinco séculos de exploração da perspectiva da visão pelas artes visuais.

Três exemplos das continuidades não-cronológicas entre pintura e imagem técnica são fornecidos por Jacques Aumont (2004), são questões-chaves da história da pintura que estão presentes tanto no cinema quanto na fotografia: o desejo de apreender o impalpável, o irrepresentável e o fugidio. O impalpável viria na esteira de um debate já presente em Ticiano e Velázquez. A luz não pode ser tocada, seria, portanto, uma “matéria” visual, por excelência “pura”. As dúvidas presentes nos escritos desses pintores eram: como pintar o transparente, como atingir a melhor representação da “cor do ar”? Já o irrepresentável, por sua vez, diz respeito ao desafio, à habilidade do pintor. Ingres dizia que as nuvens eram apenas linhas e poderiam ser desenhadas como qualquer outra coisa, o pintor optava, portanto, por uma via da força técnica. No outro extremo, o pintor inglês Turner, através de uma perspectiva romântica, pintava o fenômeno via uma força atmosférica, que passaria pelo *stimmung* e subjetividade do pintor e não tanto pela técnica. Por último, o fugidio, seria o infinitamente lábil, em suma a perturbadora questão do tempo. Como fixar o efêmero, o instante pregnante em uma tela? Essa será a questão nodal para os pintores impressionistas do grande realismo ao qual Kandinsky se refere.

Nesse sentido, para o cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard, Lumière seria um dos últimos impressionistas: “O que interessava a Méliès era o ordinário no extraordinário, Lumière o extraordinário no ordinário. Louis Lumière via impressionistas, era, portanto, descendente de Flaubert, e também de Stendhal, cujo espelho levou ao longo dos caminhos. (...) Lumière era o último pintor impressionista... um contemporâneo de Proust” (GODARD apud AUMONT, 2011, p. 27). Podemos então colocar o primeiro cinema de Lumière não somente dentro da categoria de filmes documentais, mas dentro dessa linhagem “realista” e impressionista de fascínio com o movimento e a passagem do tempo. Por sua vez, o cinema de Tscherkassky também pode ser visto como herdeiro desse embate entre idealismo e realismo, que se desdobra no novo “ramo” do Grande Realismo “Kandinskyano” e do Grande Abstracionismo de Duchamp - agora se manifesta dentro das imagens técnicas do cinema de Tscherkassky, como veremos com mais

afinco, por exemplo, na “trilogia férrea” de *Motion Picture* (1984), *L'Arrivée* (1997) e *Train Again* (2021) no capítulo três desta tese.

Tscherkassky irá, no entanto, ponderar sobre o termo vanguarda, e lembra que, por vezes, a palavra é utilizada para se referir apenas ao cinema europeu modernista do entre guerras. Já o cinema de artista pós-anos 1960, mais especificamente nos EUA, será nomeado como neovanguarda ou como cinema experimental, “*underground*” ou independente - ou seja, fora do circuito comercial. Além disso há também o uso do termo Cinema Expandido, derivado dos escritos de Gene Youngblood, para falar de artistas dos anos 1960-70 que incorporam novas tecnologias incipientes com vídeo, computadores, televisões, fax, impressoras, em ambientes instalativos e imersivos e que, influenciados por uso de psicotrópicos da contracultura promoviam um cinema “cinestésico”, (neologismo a partir da aglutinação das palavras cinema + sinestesia) fora da centralidade dada a visão retiniana, privilegiando sentidos-outros como olfato, tato, audição, etc.

O termo vanguarda ou cinema experimental são, portanto, escorregadios pois muitas vezes são utilizados de maneira ampla, não necessariamente associado a um discurso da autonomia das artes, e usado muitas vezes para se referir a uma investigação preliminar ensaística com resultados imprecisos. A compreensão de cinema experimental genérica não apraz Tscherkassky, que tem diversas ressalvas a filmes que apenas: "deixam a câmera rodar sem critérios concebidos previamente." A vanguarda não seria, portanto, uma espécie de “vale tudo” do menor esforço, onde qualquer experimentação visual teria qualidade estética *a priori* (esse seria um discurso comum aos detratores do experimental). A vanguarda também não seria simplesmente uma postura arrogante e esnobe, de um cinema que deseja retornar a uma ideia de “alta” cultura elitista e fetichista com o próprio meio, e que se coloca contra a “baixa” cultura da indústria cultural e das massas (até mesmo porque o próprio Tscherkassky declara abertamente ser um grande fã de filmes westerns, de comédia, e um espectador de séries de tv e de plataformas de *streaming*). Pelo contrário, a vanguarda justamente confunde e mistura transgressivamente as noções canônicas de baixo e alto, colocando em movimento as formas de uma maneira heurística a partir do contato de antíteses e de contrastes, operando uma metamorfose do gosto.

De acordo com a compreensão de Tscherkassky o termo vanguarda ou experimental são duas palavras que ele utiliza para designar um cinema que se contrapõe e problematiza o *modus operandi* do padrão do cinema mainstream calcado na fábula aristotélica do regime poético/representativo. O cinema clássico trabalharia dentro de certa economia cinética, a partir da qual se gera a impressão de realidade e verossimilhança no cinema. No cinema da doutrina representativa a ordenação do tempo e do espaço se dá através da narrativa e da perspectiva, que garantem a ligação dos movimentos fragmentados e singulares do filme de forma articuladas na unidade de um todo orgânico, orientado para um telos, numa linha do tempo linear progressiva. O cinema clássico é encarado como um mecanismo totalizante que homogeneiza e regula os elementos no seu interior, coordenando as suas funções específicas no sentido do “bom” conjunto, sinônimo de adequação à regra da boa forma - e que deixa de fora toda a opacidade ou elementos aberrantes que poderiam “perturbar” a transparência do discurso e a sua subordinação à narração.

Para Tscherkassky o cinema de vanguarda vai tomar essa “perturbação” para si, e a partir de jogos de desfiguração cria uma impossibilidade de colocar o cinema dentro de uma norma ou de um modelo de corpo totalizado e orgânico. A partir do momento que o artista desarticula essa normatização e começa a se interrogar sobre a própria natureza de sua arte, em um movimento meta histórico, se engajando no coração da materialidade do meio, e passa a colocar em questão as condições de existência ou seja, cria-se uma dobra de segunda ordem metalinguística e reflexiva, e a sua arte pode ser designada como *avant-garde*, ou vanguarda, ou experimental. É nesse contexto que utilizaremos os dois termos nesta tese.

No contemporâneo, ao falar sobre o cinema expandido Philippe-Alain Michaud (2010), curador do Beaubourg, afirma que “o filme não se confunde com cinema”. O cinema seria apenas um “dispositivo de projeção pública em que ele (filme) veio a se configurar”, não se constituindo como único suporte, tecnologia, dispositivo ou meio pelo qual a experiência fílmica se engendraria como forma discursiva. Encaramos, portanto, os filmes de vanguarda do Regime estético não a partir de uma técnica ou de uma temática, mas como um “modo de pensar imagens”, independentemente da aparelhagem técnica que lhe dê suporte e em qual época foi realizado. O que permite classificar certos cineastas dentro de um

gênero comum do Cinema Experimental será o fato de operarem dentro de um “modo de pensamento” crítico, especulativo e reflexivo semelhante, e que se avizinham pelas questões que suscitam. Dentro de uma ciência iconológica, em que há um forte sincretismo entre palavras e imagens, as imagens visuais se tornaram novos modos de produzir saberes e discursos, e, portanto, consideramos que os filmes pensam as imagens através das imagens, fundando assim uma *imagéité*⁹¹ ou *imageria*⁹² própria, ou uma determinada “pensatividade”⁹³ das imagens, nos termos de Rancière (2012).

4.1.3 - Cinema e Poesia - A Exterioridade da Linguagem

A filiação junto ao cinema de poesia é bastante evidente na obra de Tscherkassky. Nas cartelas iniciais de seus filmes (a partir de *Urlaubsfilm*) a assinatura artística das produções do diretor vem sempre acompanhadas do selo/logo “P.O.E.T Pictures”, que o cineasta percebeu, coincidentemente, ser o acrônimo de seu nome completo: Peter Otto Emil Tscherkassky. A poesia está portanto impressa em sua “origem”, desde que veio ao mundo ela o acompanha como companheira secreta, escamoteada em seu nome próprio.

O diretor (2012, p.64) afirmará que a representação funciona de acordo com uma série de códigos, sejam eles visuais ou verbais, que são pré-estabelecidos e desenvolvidos dentro de uma cultura específica. Quando algo é

⁹¹ No original em francês *imagéité*, neologismo criado pelo filósofo Jacques Rancière (2012), corresponde à formação de um substantivo abstrato a partir da palavra “imagem”, distinto de “imaginação”. O filósofo irá formular no conceito a ideia de um regime de relações entre elementos e funções, operações que vinculam o visível, o dizível e o invisível, que fundam a marca autoral ou linguagem poética de um cineasta. Um plano cinematográfico pode pertencer ao mesmo tipo de *imagéité* que uma frase romanesca na literatura ou um quadro nas artes plásticas. Nesse sentido é algo semelhante com o que o cineasta Eisenstein irá buscar ao conceitualizar o “cinematismo”. A imagicidade presente nos escritores da escola realista francesa como Zola ou Dickens, para o cineasta russo também estavam presentes e influenciavam a construção fílmica de certos cineastas, tais como Griffith, por exemplo. (RANCIERE, 2012 p. 14)

⁹² No original *imagerie*, conceituado também pelo filósofo Jacques Rancière (2012). O termo deve ser entendido em um sentido amplo - relativo a todas as formas de produção e reprodução de imagens, não especialmente produzidas por um “aparelho imageador” específico, pensado como repertório de imagens disponíveis.

⁹³ Rancière classifica a imagem como “pensiva”. Esta seria uma terceira imagem, produto do encontro dialético de duas imagens, cujo espaço entre as imagens cria uma terceira imagem distinta, imaginária, que produz um pensamento, ou seja, se trata de uma imagem que pensa. Nas palavras do filósofo: “A pensatividade só desenvolve realmente sua força de subversão quando não está em relação mais com o sujeito/objeto representado, mas quando se difunde e afeta tudo que o cerca”. Ou seja, a pensatividade ocorre quando a imagem transborda para fora do quadro, sobre o que também não está representado, quando se orienta para o lado invisível da imagem. Se trata de um espaço potencial, indeterminado, onde a imagem se atualiza, lugar no qual se “encerra o pensamento não pensado”. (ALLOA, 2015, p. 9).

aceito como uma reprodução fidedigna do real, ou verossimilhante, significa que as expectativas em relação a um determinado código narrativo culturalmente arraigado foram cumpridas. O drama teria uma tendência pela condensação e se utiliza comumente das ferramentas figuras de linguagem da metáfora e da metonímia. Entretanto, destoando dessas operações comuns ao código narrativo baseado no enredo e no *storytelling* há a linguagem da poesia.

A poesia para Tscherkassky (2012, *idem*) desarticula e negligência as regras da gramática e da sintaxe da linguística linear, criando para si um universo individual, se concentrando em apenas um elemento da expressão linguística - a palavra. A poesia seria caracterizada por uma teia multifacetada de elementos e sintagmas (uso de palavras soltas, repetições, eufonias, paralelismos, assonância, processos aliterativos) que produzem figuras de linguagem (catacreses, anáforas, parônimas, paradoxos, oximoros, metáforas, metonímias). Essa combinação dá uma qualidade mais densa e ambígua para o texto poético - comporta, portanto, um maior *coeficiente artístico*⁹⁴, para usar o termo de Duchamp. Ou seja, possui uma ambivalência maior abarcando mais possibilidades de interpretações, desviando de um sentido unívoco.

A estreita afinidade e intercâmbio polinizante entre cinema e poesia estava presente nas vanguardas europeias dos anos 1920 que buscaram uma cumplicidade com o discurso poético. Cineastas como Fernand Léger (*Ballet Mécanique*, 1924), Marcel Duchamp (*Anémic Cinéma*, 1926), Hans Richter (*Rythme 21*, 1921) e Man Ray (*Retour à la Raison*, 1923; *Emak Bakia*, 1926), e Germaine Dulac (*A Concha e o Clérigo*, 1928) eram sensíveis ‘a criação de uma “música visual”, por de uma ‘composição rítmica’⁹⁵ e não-narrativa. Nas imagens

⁹⁴ Duchamp no Ensaio “o Ator Criador” publicado em 1957 irá postular sua ideia de *Coeficiente artístico* - uma espécie de cálculo entre as intenções dos artistas e aquilo que foge ao seu controle ou expectativas que depositou sobre a obra. Para Duchamp: “o artista passa da intenção à realização através de uma cadeia de relações totalmente subjetiva. (...) O resultado desse conflito é uma diferença de que o artista não tem consciência. (...) Esta falha representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o coeficiente artístico. Em outras palavras, o coeficiente artístico pessoal é como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente.” (DUCHAMP, p. 73, 2008) Esse coeficiente artístico seria a arte em estado bruto, ainda não transmutada pelo público como fenômeno artístico e sem parâmetro de gosto, se boa ou ruim. Quem determina o ato criador por fim não é somente o artista, mas o público no contato com a obra de arte que decifra e interpreta suas qualidades intrínsecas, contribuindo para a potência da obra e sua eventual preservação para posteridade (aquelas que mais impactam e mobilizam o público se destacam).

⁹⁵ Germaine Dulac, diretora que realizou o primeiro filme surrealista da história, *A Concha e o Clérigo* (1928) - feito antes do *Cão Andaluz* de Buñuel e Salvador Dalí - dizia que o cinema

dadaístas a ideia de poesia estava subjacente (MARTELO, 2016, p.14), *Emak Bakia*, por exemplo, se autodesigna nas cartelas de abertura como um *Cinépoème* enquanto *L'Étoile de Mer*, de Man Ray, é uma transliteração do poema homônimo do poeta surrealista Robert Desnos para as telas.

Serge Margel (2017, p.15-16) relembra também que Apollinaire em 1918, em carta para André Billy, afirma que o surgimento dos *Caligramas* nascia em paralelo com a aurora da fotografia e do cinema, pois sua poesia fundava uma nova idealização topográfica e não mais tipográfica para a expressão de um poema. A poesia não seria mais calcada na linearidade escritural horizontal, mas sim na ideia de verso livre que pode explorar graficamente o papel. O que se rompe na poesia modernista não é apenas a divisão entre poesia e prosa, versificação metrificada e verso livre, mas à organização e segmentação do texto em linhas. Dotada de uma plasticidade, o texto e as palavras se tornam objetos concretos na página. A tipografia (o significante) se torna ele mesmo o operador de um novo lirismo na poesia, ou seja, se torna linguagem (o significado). As palavras ocupam a página agora de maneira móvel ou cinética, se movem pela página-eclã, de forma análoga às figuras na tela do cinema.

Uma concepção poética do cinema estava também muito presente no cinema surrealista, algo já previsto também por Apollinaire em *L'esprit nouveau e les poètes* (1917) quando anuncia que é possível ser “poeta em todos os domínios” (APOLLINAIRE apud MARTELO, 2016, p. 15). Jean Epstein também irá desenvolver seu conceito de fotogenia nos textos “*De quelques conditions de la photogenie*” (1924). Nele o diretor afirma que “o cinema é o mais poderoso meio da poesia, o meio mais verdadeiro para o que não é verdadeiro, para o irreal, ou ‘surreal’ como diria Apollinaire” (EPSTEIN apud MARTELO, 2016, p.15). Já o cineasta Luis Buñuel afirma que o cinema “é o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, do instinto.” (XAVIER 1983, p. 336).

Os surrealistas sempre estiveram atentos às correlações entre imagem e palavra, o intercâmbio que pode ser inclusive definido como um dos cerne da prática surrealista. Não à toa são muitos os poetas e escritores que ocupam cadeiras cativas como fundadores do movimento surrealista francês, entre eles

deveria ser composto como uma sinfonia visual: “o cinema está sujeito visualmente à disciplina do ritmo da mesma forma que a música. Um tema expresso em imagens só pode ter impacto se for elaborado de acordo com as mais rígidas leis de harmonia.” (DULAC, 2018)

Louis Aragon, Paul Éluard, Robert Desnos, Benjamin Péret. No primeiro manifesto surrealista de 1924, Breton situa a descoberta do automatismo psíquico no contexto da experiência das imagens percebidas em estado do limiar entre sono e vigília, em quase sonho, semionírico. Baseado no livro de Freud *A interpretação dos sonhos* (1900), os surrealistas aprenderam que o mecanismo onírico opera por uma lógica peculiar, semelhante à escrita poética por meio de figuras de linguagem, (imagens criadas por via de aliteração e parônimos) ora por condensação, ora por deslocamento, que seriam o equivalente na linguagem à metáfora e metonímia.

Assim os surrealistas se inspiram nos estudos psicanalíticos para criar alguns métodos ou jogos poéticos para liberar o inconsciente das amarras do ego. Sendo eles o *cadavre exquis*, os *objets trouvés*, o chiste (o jogo de palavras), as *collages* ou *assemblages* – através da justaposição arbitrária de imagens encontradas ao acaso. Os encontros fortuitos com objetos ou pessoas no cotidiano invocariam um tipo de percepção “espantosa” da vida, propiciando coincidências “assombrosas” que fariam o sujeito experimentar, enfim, um “reencantamento” com o mundo. Como veremos no capítulo quatro, Tscherkassky colocará essas ideias automatistas em ação em diversos filmes, principalmente em *Dream Work* (2001) e *Exquisite Corpus* (2015).

No texto “*le surrealisme e la peinture*” Breton afirma a supremacia absoluta da visão sobre os outros sentidos e de certa maneira rejeita a afirmação corrente modernista em voga no fim do século XIX segundo a qual toda arte deveria adotar a música como modelo (KRAUSS, p.110), ideia bastante difundida entre os artistas abstratos do século XX. Breton, ao contrário, defende que as imagens auditivas cederiam aos visuais. Esse primeiro lugar privilegiado dado a visão será questionado, posteriormente, por um outro privilégio maior, dado a outro modo de comunicação: a escrita. Breton, passa a considerar que a inspiração verbal era “infinitamente mais rica em sentido visual, infinitamente mais resistente à visão ocular, do que as imagens visuais propriamente ditas” - (BRETON apud MARTELO, 2016, p.). Nesse segundo momento, passa então a optar pela escrita em detrimento da visão, expressando sua aversão pelo *trompe-l’oeil* das imagens do sonho” (KRAUSS, 2014, p.111). O filme surrealista de Buñuel e Salvador Dalí, *O Cão Andaluz* (1929) representa bem essa passagem apresentando como prólogo, ou imagem-manifesto, na cena do olho cortado, que

seria um ataque violento contra a “tirania do olho” e da dominância da visão na tradição pictórica ocidental. Outro ataque direto contra o olho - que representaria tanto o Deus onisciente e onipresente que tudo vê e julga, quanto do olho cartesiano da razão iluminista - se encontra no romance *A História do Olho* de Bataille.

Entretanto, para Rosalind Krauss, há diversas contradições no seio do surrealismo bretoniano. Apesar de sua recusa do visual em prol da escrita, em sua concepção de *Beleza Convulsiva*, por exemplo, ele acolhe a representação de braços abertos - representando-a através da imagem de Lautréamont em *Cantos de Maldoror*, em que o uruguaio narra o “encontro fortuito entre guarda-chuva e uma máquina de costura em uma mesa de dissecação”. Para os surrealistas a beleza deveria ser “convulsiva”, sendo encontrada ao acaso a partir da combinação de elementos estranhos, a princípio, díspares. O mesmo ocorre na sua adesão à arte da fotografia (que poderia ser vista como epítome do *trompe l’oie!*), arte presente na maioria das publicações e revistas surrealistas. Ainda, Breton identificou dois artistas como primeiros membros do surrealismo autêntico - Max Ernst e Man Ray - que primeiro se identificavam como dadaístas para então migrarem para o grupo surrealista. Curiosamente, ambos usavam a fotografia como principal meio de expressão de sua linguagem. Assim, podemos dizer que a fotografia e a correlação entre escrita e imagens, serão meios privilegiados para as investigações surreais.

Tanto para poesia moderna quanto para o cinema, o foco do interesse estava em pensar a imagem não como uma imagem, mas como um fluxo de imagens e as relações que estas mantêm entre si. Martelo (2016, p.22) identifica que Fernando Pessoa em 1912 em seus ensaios previa que o futuro da poesia portuguesa passaria pela aceleração do processo de articulação das imagens cujo fluxo deveria atingir uma rapidez até então desconhecida. Já a ensaísta e crítica Flora Süssekind (1987), de maneira semelhante a Martelo, afirma que a literatura brasileira dos dois primeiros decênios do século XX não apenas tematizou como também absorveu as velocidades e os ritmos das novas tecnologias e meios de comunicação.

Sob a égide do instante, a subjetividade do sujeito moderno estaria “sob a constante ameaça de desaparecimento”. Dessa maneira, novos modos de vivenciar e experimentar as paisagens urbanas emergiram através dos choques e dos cortes

temporais súbitos. Sússekind identifica dois movimentos na literatura brasileira em que entra em voga nos anos de 1910-1920: os “interiores penumbristas” e as “paisagens técnicas” (1987, p. 119). O primeiro seria herdeiro de uma tradição romântica parnasiano-simbolista e marcado pela “obsessão pela singularização” e pela defesa de um “subjativismo exacerbado”, em que a janela se torna um dos postos de observação privilegiados pelos poetas do período. Já o segundo seria caracterizado pela “escrita telegráfica” dos “poemas-minuto” e dos “textos-em-série” de Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Ambos seriam respostas às mudanças perceptivas advindas da modernização. A primeira, arcaizante, deseja retomar a força do narrador que se oblitera, a segunda, “futurista”, automatiza e absorve os sustos e a velocidade moderna (do bonde elétrico, do trem a vapor, da linha de montagem na fábrica) à técnica literária.

Em uma compreensão que se avizinha de Sússekind, Rosa Maria Martelo resume o trânsito entre a poesia e cinema modernistas em uma oscilação entre duas vertentes. A primeira seria definida por um estranhamento diante da palavra e da ideia de autor. É marcada pela constatação da palavra enquanto mera virtualidade -cuja condição evanescente da palavra seria ser imaterial, misteriosa, e potencialmente enganadora, e o mesmo ocorre diante da ideia de autor como impostor ou fantasma. Essa primeira vertente seria representada por poesia-cinemática de Herberto Helder, a morte do autor em Fernando Pessoa pela via de seus heterônimos, e mão viva “assassina” da assinatura dos surrealistas. Em termos Derridianos essa primeira vertente se relaciona com os fantasmas (des)estruturais linguagem. Já a segunda vertente explora a fluidez, rapidez, da vertigem criando técnicas de montagem de elipses temporais, através de uma escrita ecfrástica que se opera por cortes sucessivos e *close-ups* dentro da estrutura da poesia e da valorização do tempo crônico (o instante).

Esta dupla divisão encontra também ecos na conceituação de *Acinema* de Lyotard para quem os cinemas de vanguarda estariam essencialmente trabalhando com a questão de velocidade criando movimentos aberrantes, representado por dois polos ou *tropos*: o da aceleração ou o do ralentamento, de um lado a diluição da representação e da figuração pelo excesso de rapidez, de outro a diluição do cinema pela progressiva paralisação.

O *acinema*, já o dissemos, situar-se-ia nos dois polos do cinema tomado como grafia do movimento: logo a imobilização e a mobilização

extremas. Não é senão para o pensamento que estes dois modos são incompatíveis. Para o económico eles estão, ao contrário, necessariamente associados; a estupefacção, o terror, a cólera, o ódio, a fruição, todas as intensidades são sempre deslocamentos no mesmo lugar. Seria necessário analisar o termo emoção numa moção que iria na direcção do esgotamento de si própria, uma moção imobilizadora, uma mobilização imobilizada. As artes da representação oferecem dois exemplos simétricos destas intensidades, um em que é a imobilidade que aparece: o ‘quadro vivo’; o outro é a agitação: a abstracção lírica. (LYOTARD, p. 66)⁹⁶

Uma diluição que se dá no cerne mesmo da materialidade e estrutura das imagens. Jonas Mekas, por outra via mais empírica, já havia chegado em uma compreensão semelhante à de Lyotard. No artigo publicado em 27 de agosto de 1964 na revista *Village Voice*, Mekas afirma que o cinema experimental de seu tempo era marcado por dois extremos: “o lento e o veloz, Andy Warhol e Stan Brakhage”. Curiosamente Erika Balsom (2021 p.67) identifica que essa tendência se exacerbou no contemporâneo e extrapolou do cinema experimental transbordando para o grande cinema comercial. Nos tempos acelerados e interconectado das redes sociais, o cinema foi capitaneado por dois movimentos, o cinema de ação e cortes ultrarrápidos e do uso extensivo de efeitos pós-produção de Michael Bay e, em contrapartida dialética, surgem os *slow movies* de cinema de autor de Tsai Ming-Liang, Lav Dias, Apichatpong e Béla Tarr. Veremos como os filmes de Tscherkassky dialogam com esses dois extremos do *acinema*, se colocando majoritariamente ao lado do *tropo* da aceleração. Essa aceleração ocorre nos filmes de Tscherkassky, em particular naqueles ainda fortemente influenciados pelo cinema estrutural, como por exemplo *Liebesfilm* (1982) e *Ballet 16* (1984) e *Manufaktur* como veremos adiante.

Para Rosa Maria Martelo (2016, p.27) a poesia moderna e o cinema modernista estavam trabalhando, portanto, em paralelo com questões semelhantes. Visão e audição na poesia e cinema modernos - estariam diretamente ligadas à crise modernista da representação e implicam os dois na dimensão meta-reflexiva desenvolvidas pelos Modernismos. A poesia modernista acontece nos interstícios e nos limites da linguagem, as imagens da poesia trabalham sobre a falência da visão, mas, Martelo chama atenção: sem abdicar da concreção e sua materialidade. Ambos, a poesia e o cinema modernistas, estariam trabalhando com

⁹⁶ Jean-François Lyotard, “L’Acinéma”, in *Des dispositifs pulsionnels*. Tradução de Susana Nascimento Duarte (2015)

os limites da linguagem, a nível “de-fora” - não do conteúdo que lhe é exterior, mas da própria ideia de exterioridade - ou seja prescindindo inteiramente de uma função representativa ao duplicar o uso da linguagem criando uma dobra sobre si mesma. A poesia modernista é depois enfatizada por muitas das poéticas das neovanguardas dos anos 1960, em particular, nos debates acerca da estrutura e da montagem cinematográfica.

O debate sobre Cinema de Poesia ganhou um novo capítulo na corrente da crítica cinematográfica no contexto do cinema neorrealista pós Segunda Guerra Mundial, que chega ao cinema a partir de estudos de Charles Sanders Peirce via Bazin, Christian Metz e Peter Wollen. O diretor italiano Pasolini no Festival de Pesaro, em 1966, afirmou, entre outras premissas, que “o verdadeiro protagonista no Cinema de Poesia é o estilo.” ou seja, em outras palavras, quando o diretor chama atenção para sua própria escritura fílmica e escolhas de montagem. No livro “Empirismo Herege” Pasolini desdobra sua compreensão de cinema de poesia. Muito influenciado pelo debate da linguística em voga na época, o italiano disserta com mais detalhe sobre esse “gênero” de cinema. Alguns outros elementos que caracterizam o filme como filme poético para Pasolini são: a “imobilidade do plano”, que Pasolini elogia em Antonioni, o “cinema sob o cinema” quando ocorre o uso da intertextualidade e da metalinguagem em filmes, a utilização de vários suportes (filme, vídeo, fotografia), e a manipulação ostensiva do ponto de vista narrativo. Mas não é tanto o cinema de poesia dessa herança neorrealista a que iremos nos basear, mas sim naquelas do modernismo do primeiro decênio do século XX que parecem mais presentes na genealogia de Tscherkassky.

Resumindo muito brevemente (pois esse assunto renderia uma outra tese de doutorado) Martelo (2012, p. 73-75) afirma que hoje em dia, após a *pictorial turn* (como conceituado por W. T. Mitchell), vivemos em um momento pós-semiótico e em um mundo pós-pós-estruturalista, no qual as artes visuais ganharam mais protagonismo como fonte de saber (o que Panofsky chamava de ciência iconológica), a cisão entre imagem e texto não faz mais sentido, pois haveria um sincretismo entre as duas formas. Não deveríamos entender texto e imagem como pares opositivos, mas sim considerar que ambos compõem articulações e uma inextricável imbricação entre experiência visual e experiência verbal. No fundo de todo texto haveria uma imagem que por sua vez detém uma

vocação potencial em devir texto. Em cada imagem poderíamos encontrar uma frase silenciosa e uma imagem pode falar a partir de seu próprio vazio constitutivo. Para Martelo, excesso de visível atual teria colocado os poetas-cineastas em um mundo de possíveis, um mundo duplo em que se vive entre a iconofilia e a iconofobia. Cada cineasta escolhe agora com quais movimentos de imagens-texto-poesia irá trabalhar dentro desse "novo" mundo iconológico.

4.1.4 - Cinema Óptico e Háptico -- O Barroco e o Grotesco

Um fator importante, que caracteriza os movimentos de vanguarda, segundo Rancière, é a inversão da hierarquia aristotélica entre *Mythos* e *Opsis* - ou seja do privilégio da “racionalidade da intriga” sobre o “efeito sensível do espetáculo”. Aqui retomamos um importante debate no campo das artes que se desdobra no cinema de vanguarda de Tscherkassky, a diferença entre óptico e háptico. O conceito háptico tem origem nos escritos do historiador da arte Alois Riegl, que já diferenciava as percepções hápticas das ópticas. Inúmeros autores, associaram a prevalência do regime óptico-retiniano à implementação bem-sucedida do nascimento das ciências humanas durante o iluminismo. No campo da imagem, o modelo do óptico esteve relacionado uma concepção norteada pela separação entre sujeito e objeto que teria alcançado seu ápice a partir das estratégias da criação da perspectiva, centradas em um único ponto focal. Este modelo baseado na separação entre quem olha e quem é visto, cria uma cisão dependente de um centro organizador.

Essa geometria monocular deriva da matriz cartesiana, baseada no cogito cujo único ponto de vista de um olho (ou eu) todo-poderoso, capaz de direcionar a ação, o tempo e o espaço. A visão óptica se configura, portanto, como um modelo visual baseado na representação renascentista e no sujeito cartesiano⁹⁷. A

⁹⁷ Vilém Flusser, em seu livro *A Filosofia da Caixa Preta*, demonstra como o aparelho fotográfico pode ser visto como um modelo analítico que pode servir para todos os outros aparelhos: gigantes (administrativos) e mínimos (microchips). Ao analisar este aparelho, estamos investigando, por conseguinte os outros dispositivos, tais como a fábrica, a economia ou o governo, aplicando o aparelho aos outros como método analítico e crítico. Caixas pretas, como por exemplo a câmera escura renascentista cujo modelo será a base para criação do aparelho fotográfico, simulam modos de pensar do ser humano, permutam símbolos contidos em sua memória e em seu programa. “Não é mais o pensamento que significa a res extensa, é a fotografia que significa um pensamento.” (FLUSSER, 1985, p.35). Para Flusser, a máquina de Turing, que, por sua vez, viria a dar origem ao sistema computacional e informático através do sistema binário, consegue realizar finalmente a utopia cartesiana.

percepção óptica privilegiaria o poder de representação da imagem - ou seja, suas capacidades narrativas, de no seu interior “narrar uma boa história” de forma organizada, clara e sucinta - que por sua vez se associa com a tradição da poética, baseada na unidade da ação, com personagens coerentes, construída sob o arco dramático, cujo engendramento de ações são causais, lineares e necessárias, ou seja, se refere ao campo do *Mythos*. Em contraponto à percepção óptica, haveria uma outra dimensão da percepção que privilegia outros aspectos estéticos para além da visão e da cognição. Seriam obras que agenciam sentidos-outros, ou seja, invocam outra dimensão do visual: a dimensão háptica da imagem (em outras palavras a *Opsis*). O conceito do háptico foi resgatado por diversos pensadores tais como Walter Benjamin, Gilles Deleuze e Félix Guattari (2000). As imagens hápticas contrapõem-se ao controle rígido do regime óptico e retomam o “erotismo” das imagens, conclamado por Susan Sontag (2007) em sua máxima: “no lugar de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte”.

Deleuze e Guattari (2017) definem como “Háptica” um tipo de imagem que conclama um espaço e modo de percepção mais tátil do que visual, uma imagem que demanda uma percepção aproximada, que se concentra na sua superfície e na textura, convocando o sentido do toque. Na visualidade háptica os olhos “tocam”, funcionam como órgãos, como a pele opera pelo contato. Por sua natureza fugidia e imaterial a imagem háptica provoca o desejo de tocar, convoca a aproximação do observador, já que não trabalha com a profundidade e a distinção entre figura e fundo. Seria uma arte que agencia o corpo e não só a mente. O espaço da arte háptica seria destituído da forma, pois abole o método compositivo, as sombras e as linhas - trabalha mais, nas palavras de Deleuze e Guattari, com as “linhas de fuga, linha abstrata, errante e selvagem”. As obras hápticas, portanto, seriam mais compostas de forças e fluxos do que de sujeitos, fundos, paisagens e figuras.

Ainda segundo Deleuze e Guattari (2017), as duas correntes, a óptica e a háptica, correspondem a uma distinção que afeta o espaço em sua dimensão total: a visão háptica revela o “espaço liso”, e a visão óptica “o espaço estriado”. O espaço liso seria direcional e não dimensional, povoado de acontecimentos, é intensivo e não mensurável, aberto a afetos, e nômade. O espaço estriado, como uma trama, é dimensional, métrico, extensivo, mensurável, um espaço fechado e sedentário - como um mapa composto de latitude e longitude, onde tudo pode ser

localizado dentro de um plano cartesiano em pontos fixos “organizados” no espaço. Para Deleuze e Guattari (2017, p.193) Platão inclusive toma o modelo da tecelagem como paradigma da ciência “régia”, isto é, da arte de governar os homens e dos modos de funcionamento do aparelho do estado. O espaço liso, em oposição, seria como o material do feltro que é um grande emaranhado de fibras, obtido por prensagem, não sendo homogêneo, ele não tem diretriz, avesso, centro, direção ou acabamento, não é limpo, mas sim liso. Liso porque se adapta, se molda a várias formas, sendo usado pelo nômade como vestimenta, objeto de decoração e mesmo casa, espaço aberto onde o corpo pode se mover. O *patchwork* seria uma prática, por exemplo, que opera pelo espaço liso, pois sua fabricação coletiva de pedaços justapostos produz um espaço amorfo, informal e informe. Por isso, o espaço liso estaria mais próximo da máquina de guerra nômade, enquanto os do espaço estriado é fixo, corresponderia ao Estado. Este último se apresenta através das formas e dos sujeitos que compõem as ordens e hierarquias - por isso, podemos relacioná-lo ao Regime Representativo de Rancière, enquanto o segundo mais associado ao campo de indeterminação polifônica do Regime Estético.

Entretanto, é importante ressaltar, não se trata do privilégio e uma percepção sobre a outra de modo hierarquizado. Ambas as formas de percepção do óptica e do háptica seriam importantes para apreensão da obra, pois é através desse movimento dialético de distanciamento e aproximação do olhar que é possível compreender o objeto. Deleuze e Guattari também afirmam que espaço liso e estriado pode criar relações recíprocas e não simétricas, criando misturas ou deslizamentos entre os dois: “o espaço liso não para de ser traduzido e transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido e devolvido a um espaço liso” (DELEUZE, & GUATTARI, 2017, p. 192). Uma ideia semelhante a dupla divisão das formas de “ver” na teoria das artes plásticas, no qual *Nachsicht* (associada ao háptico) é a vista de perto, a visão corrente de uma forma no espaço vivido, em que é possível aproximar-se e tocar - e *Fernsicht* (associado ao óptico) é a vista de longe, a visão dessas mesmas formas conforme as leis específicas da arte (AUMONT, 2000, p. 148).

Nesse sentido, há pintores e imagens que evocam mais uma percepção que outra. Por exemplo, Francis Bacon seria um pintor-háptico alinhado à um privilégio dado à opacidade, Lorrain seria um pintor-óptico, mais alinhado à

transparência. A dimensão háptica privilegiaria o poder de presença da imagem - para além dos ópticos-retinianos, faz vir à tona os sentidos sensoriais e corporais, como tato, olfato e audição. Para retomar os termos de Kandinsky, poderíamos dizer que a arte óptica estaria associada ao polo transcendente do espaço estriado (idealista), já a háptica ao polo imanente do espaço liso (fenomenológica concreta).

Outra ponderação que é relevante. As duas maneiras de percepção da arte dizem respeito não só à própria materialidade da obra (uma obra pode ao mesmo tempo ser tátil e óptica) mas também ao agenciamento do sujeito. A arte óptica estaria associada ao ato de interpretar, convocando o observador a ler a história contida dentro da moldura (como as narrativas bíblicas previamente conhecidas ou narrativas míticas do classicismo greco-romano) através de um código regulador conhecido - uma hermenêutica. Já o háptico estaria mais próximo do gesto de descrição e da sensação, a partir de um *stimmung* ou atmosfera que convida o espectador a sentir uma obra, como na descrição de Toni Morrison “ser tocado, como que de dentro” - ideia semelhante à presente no poema de Fernando Pessoa: “o que em mim sente está pensando” (Pessoa, 1995). Nesse sentido, não haveria distinção entre a sensação e a cognição, pois ambos ocorreriam simultaneamente, “as atmosferas e os estados de espírito, tal como os mais breves e leves encontros entre nossos corpos e seu entorno material, afetam também as nossas mentes” (Gumbrecht, 2014, p. 14). Nesse estado de “presença”, a materialidade e conteúdo, forma e fundo se confundem, onde a profundidade pode ser encontrada na superfície.

Martin Jay (2018), em artigo *"Regimes escópicos da modernidade"* define o barroco como o terceiro movimento escópico e poderia ser definido em oposição "à forma do Renascimento, cerrada, lúcida, linear, sólida, fixa e planimétrica, que Wölfflin chamou de estilo clássico (...) o barroco era pictórico, múltiplo e aberto, voltado aos excessos, dotado de um foco difuso." Assim o Barroco rejeitaria a geometria monocular da tradição cartesiana, para, de modo autoconsciente, produzir contradições entre superfície e profundidade, menosprezando qualquer tentativa de produzir uma coerência visual. A imagem do barroco evoca a pérola irregular de formato inusitado, as formas bizarras da natureza, e as imagens distorcidas dos espelhos anamórficos, côncavos ou convexos que distorcem a imagem visual. Essa experiência barroca seria calcada

em uma forte qualidade háptica e tátil. Seria uma forma erótica que convoca o corpo do espectador, destronando o olhar desinteressado do espectador incorpóreo cartesiano.

Para Muniz Sodré, no livro *o Império do Grotesco*, a transgressão seria um traço propriamente do barroco, na medida que esse estilo do século XVII acolhe a contradição entre aspectos matemáticos e abstratos (na arquitetura, e no urbanismo⁹⁸) e aspectos rebeldes, anti-mecânicos, sensuais - tanto na escultura e na pintura quanto nas roupas e costumes sexuais. O barroco se fascina pela matemática caótica da geometria fractal (porque é infinita e imensurável, inconcebível mentalmente) - o que implica na irregularidade de formas, mas ainda dentro de padrões com uma repetição previsível. São fórmulas matemáticas encontradas na natureza como na espécie de legumes *Brassica oleracea* L. e no Floco de neve de *Koch* (ou estrela de *Koch*). Esse tipo de geometria exibem um padrão de exata ou quase exata autossimilaridade compostos por pequenas cópias de si mesmos “*ad infinitum*” e se colocavam em oposição ao regime escópico classicista.

Uma outra designação do barroco será a ligação que promove entre exterior e corpo, e entre homem e animal, colocando o corpo e animalidade em posição de suma importância nas suas expressões. Deleuze ao falar sobre Leibniz afirmou: “A alma do barroco tem com o corpo uma relação complexa: sempre inseparável do corpo, ela encontra neste uma animalidade que aturde, que a embaraça nos recônditos da matéria, mas também uma humanidade orgânica cerebral (o grau de desenvolvimento) que lhe permite elevar-se” (DELEUZE, apud SODRÉ e PAIVA, p.25).

No Barroco ainda haveria uma pretensão de elevação transcendental - rumo ao progresso ou a razões que permitiriam afirmar a beleza do mundo criado pelo Deus Cristão. Já no grotesco, uma variação maneirista do barroco, essa transgressão assume a forma de uma heterogeneidade em geral chocante que se esquivava de qualquer elevação, se mantendo na ordem telúrica, associada a terra e as “baixeiras” humanas. O grotesco funciona “por catástrofe” e revela o lado monstruoso das coisas, seres antinaturais, aberrações, hibridização desordenada

⁹⁸ Exemplos são o *Barrochus Rupestris*, ou estilo grotesco ou pedregoso presentes na arquitetura das prisões de Veneza, passando por parques e jardins como Wasserwerke em HellBrunn, Mirabellgarten de Salzburgo, fonte de Tristão de Berlim.

entre humanos e animais, metamorfoses múltiplas, ligação entre fenômenos desconhecidos, que causam estranhamentos, risos, e sensação de absurdo. Contra todo essencialismo dos atributos e univocidade do sentido, o Barroco está repleto de jogos figurativos fantasiosos.

Portanto associa-se o grotesco ao disforme (conexões imperfeitas) e ao onírico (conexões irreais) (SODRÉ e PAIVA, p. 26-30). Essa sensibilidade "corpórea" barroca e por fim exacerbada no grotesco teria sido continuada no romantismo maldito de Hugo, Rimbaud, Baudelaire, Poe, Lautréamont e por sua vez pelo surrealismo francês no início do século XX a partir do método do fragmento e do elogio ao informe. Chegando finalmente ao surrealismo de Bataille, Artaud e as proposições chocantes dos dadaístas.

Essa tradição do grotesco irá desembocar também de certa forma no Primeiro Cinema que Tom Gunning nomeará como "Cinema de Atrações"⁹⁹. Arlindo Machado (2005, p.11) relembra que o Cinema das Atrações pertencia à cultura popular de um mundo baixo, dos jogos, festividades, e dos espetáculos burlescos que ocorriam em paralelo à cultura oficial. Era um mundo que se baseava nos princípios do riso, do corpo e do prazer, território de profanações, heresias, paródias, de palhaçadas, obscenidades, grossuras e ambiguidades - associado ao mundo da criminalidade e da vulgaridade. Esse universo deriva do que Mikhail Bakhtin identificou como a cultura popular da idade média, do universo dos bufões, dos bobos da corte, e de onde se originam os artistas aos saltimbancos, da *Commedia dell'arte* e que futuramente se "organiza" no formato do teatro burguês.

Este mundo invertido era marcado por uma possibilidade de trocas e permutações constantes entre o elevado e baixo, entre o sagrado e o profano, transgredindo divisões hierárquicas entre nobres e plebeus, e entre masculino e feminino. Bakhtin identifica essa forma de expressão popular como *realismo grotesco* - que compreende um sistema de imagens onde o princípio era a matéria corporal (comer, beber, defecar, fornicar). Este universo "diabólico" das artes será continuado nos primeiros quinze anos do Primeiro Cinema. Amos Vogel irá observar em seu livro *Film as a Subversive Art* (1974) uma ênfase especial nos

⁹⁹ O conceito de atrações foi cunhado por Tom Gunning e André Gaudreault em dois artigos de 1986: *The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde* e *Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?*

filmes experimentais em ensaiar e explorar diferentes modos de transgressão, que se manifestam em atos de violência e sexualidade liberada, de modo a tratar de tabus e traumas culturais. Esse 'ethos' subversivo do realismo grotesco se mantém como espectros que ecoam em obras *underground* e nas neovanguardas atuais, em particular do cinema de Tscherkassky.

Uma profusão de referências a esse universo do Barroco e do Primeiro Cinema podem ser todas encontradas nos filmes de Tscherkassky: *Parallel Space: Inter-view* (1992), *Coming Attractions* (2010) e *The Exquisite Corpus* (2015). No primeiro Tscherkassky cita os três quadros renascentistas *Lá Cittá Ideale* e contrapõe à arquitetura Albertiniana um autorretrato distorcido em que cita a obra do artista maneirista Parmigianino "*Autorretrato em Espelho Convexo*" (1554). No segundo, feito inspirado em um texto de Tom Gunning, em um dos capítulos, intitulado "*Cubist Cinema No. 3: The Path is the Goal (Natura morta with Tulips, Guitar, Pork Roast and My Wife in the Bush of Hosts)*", o filme apresenta (além de citações óbvias a Picasso) na cena de abertura uma citação direta da famosa pintura futurista de Giacomo Balla, *Dynamism of a Dog and a Leash* (1912). Já o terceiro, feito com fragmentos de filmes pornô, apresenta um título e composição em três telas que faz clara referência à técnica surrealista do *Cadavre Exquis*, desenho que era feito coletivamente a oito mãos, sem rascunho prévio, de modo a liberar o inconsciente pulsional das amarras do inconsciente. Mas não são apenas nessas citações mais evidentes e diretas que encontramos uma prática 'barroca', Tscherkassky irá também ao operacionalizar a forma-informe em diversos outros filmes, como veremos mais detidamente nos capítulos seguintes.

Enfim, o Informe.

É importante, no entanto, conceituar a diferença entre o objeto e o Informe batailliano. Rosalind Krauss irá sublinhar a importância de não criar uma confusão semântica entre os dois conceitos. Krauss (KRAUSS-BOIS, 1997, p. 236) se pergunta como pensar a abjeção fora de objetos temáticos e substanciais, excessivamente figurativos como: asco, sujeira, podridão, vermes, decomposição, cadáveres, vômitos etc.? Para tal, ela retorna à conceituação do Informe e do projeto de 'heteretologia teórica' de Bataille. O conceito do Informe surge pela primeira vez na Revista *Documents*, descrito de maneira "simples" e direta em um parágrafo de cerca de 10 linhas:

—Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, o informe não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda a parte como uma aranha ou uma minhoca. Seria preciso, de fato, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em contrapartida, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro. (BATAILLE, 2018, p.147)

No *Informe* de Bataille (2018) em que “o universo é algo como uma aranha ou um escarro”, a semelhança informe não deixa nunca de ser “alguma coisa”, lembra algo, é um eterno campo de semelhanças inauditas, um “como se”, não é uma coisa nem outra. É, com efeito, um excesso das formas que a tudo se assemelha em um monturo indistinto, na fusão dos corpos do eu no outro. A transgressão da forma não surge como recusa do figurativo em prol de uma abstração total, mas sim como o lugar fundamental da forma, onde não ocorre a recusa dela, mas sim sua transformação em um corpo a corpo onde surge um outro *algo*. Bataille nos mostra que a questão do Informe se trata antes de tudo de uma questão operativa. Seria um processo de alteração, onde não há termos fixos ou essencialistas, mas apenas “energias num campo de força” - energias que se operam dentro das palavras, marcadas por polos de oposição que tornam impossível serem compreendidos em termos rápidos, da mesma maneira que a palavra *sacer* comporta em si de forma ambivalente os termos do sagrado e do sujo (KRAUSS, 1996, p. 98-99).

Para Bataille haveria um encontro entre o mais alto e o mais baixo, pois ambos se equivalem a proibição do toque. Bataille via algo de poderoso nesse escândalo do não-representativo do *lumpen*¹⁰⁰, por exemplo. Assim como padres, sacerdotes, reis, estão isolados em castelos, protegidos e não podem ser vistos, os decaídos, os doentes, os loucos, os miseráveis, os criminosos e a escória também não podiam ser tocados. Os governantes em certa medida também se tornam vítimas do próprio sistema que criaram. Assim é justamente na união dessas duas pontas de um espectro que se produz um círculo que faz um atalho, ou curto-

¹⁰⁰ Bataille relembra o escândalo de Louis Bonaparte rodeado por “lixo” social, ali emergia algo mais baixo que o baixo, aqueles que não representavam “nada” tinham chegado ao topo, é o *Lumpenproletariat* que Marx cita na tese *dos 18 de Brumário*. Essas categorias sociais eram tão heterogêneas que não se reconheciam como classe, estavam para além da burguesia e dos trabalhadores, eram mais baixo da sociedade.

circuito no sistema de regras que regula as oposições que Bataille vê como heterológico, produzindo um escândalo do pensamento. (KRAUSS, 1996, p.99)

Um exemplo utilizado por Yves Alain-Bois para expor o que seria o *Informe* é o quadro *Olympia* (1863) de Manet, marco inicial da arte moderna. Mesmo se tratando de uma representação “realista” e mimética, ele pode ser colocado numa genealogia do Informe assim como, *A Origem do Mundo* (1866) de Courbet. Não é devido à cisão que fundam entre abstrato e forma, mas sim por representarem o realismo sem nenhuma mediação narrativa conhecida. Nas palavras de Bataille: “*Olympia é a negação do... Olimpo mítico.*” (BOIS-KRAUSS, p. 15). A mulher sempre foi retratada nua na história da arte e isso nunca foi razão para escândalo. Mas a mulher na cama de Manet olhando diretamente para o espectador, não representa uma deusa ou uma personagem bíblica, não está dentro de temas nobres, codificada dentro de uma estética advinda da poética doutrinária e normativa, mas era sim uma figura vulgar, uma jovem prostituta conhecida em Paris.

Olympia será justamente um excesso de realismo, e uma operação do Informe porque foge de todas as regras da representação do nu que existiam até então, não se encaixando em nenhum código pré-estabelecido, ou seja, é uma transgressão operada dentro da própria forma e da linguagem estética. Bataille não se importa se uma obra privilegia forma ou conteúdo, mas se atenta para a operação de Manet que insulta justamente essa divisão binária entre figura e forma e “declara essas definições nulas e vazias.” Dessa forma, o Informe não é o oposto simétrico da forma ou da figuração. Enquanto subversão dessas duas categorias conceituais, ele é definido por Krauss em *The Optical Unconscious*:

É muito fácil pensar no informe como o oposto da forma. Pensar em forma versus matéria. Porque esse “versus” sempre cumpre os deveres da forma, da criação de binários, da separação do mundo em pares de oposições por meio, como Bataille gostava de dizer, de “sobrecasacas matemáticas”. Forma versus matéria. Macho versus fêmea. Vida versus morte. Dentro versus fora. Vertical versus horizontal. Etc. Caos como o oposto da forma é o caos que sempre pode ser formado, por meio da forma que sempre está lá, à espera do caos. Em vez disso, vamos pensar no informe como aquilo que a própria forma cria, como a lógica agindo logicamente para agir contra si mesma dentro de si mesma, forma produzindo a heterológica. Pensemos não como o oposto da forma, mas como uma possibilidade trabalhando no seio da forma, corroendo-a de dentro. Trabalhar, isto é, estruturalmente, precisamente, geometricamente [...] com uma estrutura desestabilizando o jogo no próprio ato de seguir as regras (KRAUSS apud FRIQUES, 1994, p. 166-1677).

Segundo Didi-Huberman (2015, p. 199) então o informe não pode se apresentar como um resultado absolutamente realizado, o informe procede de movimentos - horrores ou desejos - e não de *estases* obtidas e fixas. Ele não pode ser, nem jamais será absoluto, não possui significação ou imagem última, pois tem a tendência para um impossível e realiza, com efeito, a impossibilidade de um resultado definitivo. O informe se trata de uma “colocação em movimento” das formas, é uma questão de relações, de “montagens figurativas” de elementos antitéticos e semelhantes, que cria uma “desmontagem teórica”. Esse trabalho é feito a partir da violência - ou da laceração - que coloca em contato materiais contrastantes, que, por sua vez, nesse encontro se dilaceram, são abertos radicalmente, em um jogo de semelhanças transgressivas. Didi-Huberman ainda reforça que Bataille também não era um anti formalista ou um antimodernista. Na verdade, acredita que o trabalho de Bataille é, ao contrário, bastante formal, pois lida concretamente com as imagens, como objetos, produzindo um ‘museu do desvio’. Bataille propõe uma aproximação com o real das imagens, não no sentido verossimilhante, mas no sentido mais concreto da palavra: como uma experimentação prática e pictorial, no choque dialético entre as imagens, através de uma montagem como a do cinema.

Bataille será o filósofo da antítese e no qual o paradoxo é a seriedade e a gravidade de todo seu pensamento. É o que Didi-Huberman (p.48) irá dizer quando afirma que para Bataille “uma operação literária é também uma operação teórica”. Ao desenvolver a “língua da antítese sem reserva” no agenciamento das palavras cria um “leque de semelhanças por excesso” que minam substancialidade de qualquer substantivo. No lugar de um axioma do pensamento ou de uma *doxa*, ele prefere o *para-doxo*. A proposta de Bataille, consolidada na revista *Documents*, seria a de uma contra História da arte e não uma não-história da arte, ele cria uma outra história da arte e não uma anti-história da arte. *Documents*, seria, portanto, uma falsa enciclopédia ou enciclopédia maldita, que não ilustra nenhum conhecimento, ao contrário, critica todo valor axiomático do conhecimento, constituindo-o como dilapidado.

A semelhança informe, ou transgressora de Bataille seria essa imagem não mais calcada em uma distinção hierárquica entre cópia e modelo, ou onde a diferença entre forma e fundo se esvai. Quando essa distância entre a forma e a matéria se dilui, quando enfim há o toque entre a matéria vertiginosa/orgânica e o

conteúdo, quando a superfície encontra a profundidade, quando as duas instâncias enfim se aproximam, neste momento ocorreria uma transgressão estética, no campo da imagem. A imagem não seria representação de algo, não substitui ou mimetiza algo. Se torna ela mesma presença, carne viva, onde alto e baixo se equivalem. Quando os paradoxos das formas se tocam, há o nascimento de uma montagem dilacerante, desconcertante, uma de-composição da forma, de uma semelhança que se dá não por distância ou diferenciação, mas ao contrário pela aproximação profanadora, pelo toque, pelo tabu. Assim ocorre uma experiência limite, ou experiência interior, que se dá na ordem da transgressão estética, na insubordinação da matéria.

Krauss (1996, p.105) conclui que o que Bataille quer dizer quando ele evoca o processo de desvio e do Informe, é uma “desclassificação em todos os sentidos do termo”. Esses processos marcados pelo Informe não são assimiláveis¹⁰¹ ao que o mundo da arte naquele momento compreendia como “abjeto”. E conclui, “o informe tem sua própria herança a cumprir, seu próprio destino, que é em parte liberar nosso pensamento da semântica, da servidão a temáticas às quais a arte abjeta parece tão implacavelmente atrelada”.

Veremos finalmente agora como esse debate sobre o barroco, o háptico, e o informe chega, tardiamente, no campo do cinema experimental e em Tscherkassky via a herança do cinema métrico de Kurt Kren e Peter Kubelka que serão determinantes para as investigações fílmicas ao longo da carreira do diretor. Nos próximos subcapítulos analisaremos os filmes *Liebesfilm*, *Ballet 16*, *Manufraktur*, *Kelimba*, sob a ótica desses debates históricos supracitados no campo das artes. Veremos como Tscherkassky aprofunda seu estudo do cinema métrico (de uma matemática fractal barroca) para enfim conjugar dois polos a princípio contraditórios: a rigidez racional a uma força irracional, criando uma curiosa inflexão paradoxal que alia metodologia matemática a pulsões libidinais do corpo à maneira de um cinema barroco via surrealismo maldito. Dentro desse campo iconológico do pensamento, caminhamos ao lado da filmografia de

¹⁰¹ Entretanto Kraus (1996, p. 105) de maneira bastante “fixa” estabelece quatro modos ou características para “classificar” o informe: 1- A separação entre o espaço e o tempo o que ela nomeia também como: “pulso”; 2- O sistema de mapeamento espacial, através da horizontalização e da produção do “mais baixo que o baixo”; 3- As qualificações da matéria tendo por base o materialismo; 4- Dentro da ordem estrutural dos sistemas, ou seja, da entropia.

Tscherkassky, buscando notar como sua operação com as imagens se alternam ao longo dos anos, se afastando do iconoclasmo “tradicional” vienense abjeto grotesco rumo a uma linguagem própria mais próxima do campo de operações do Informe.

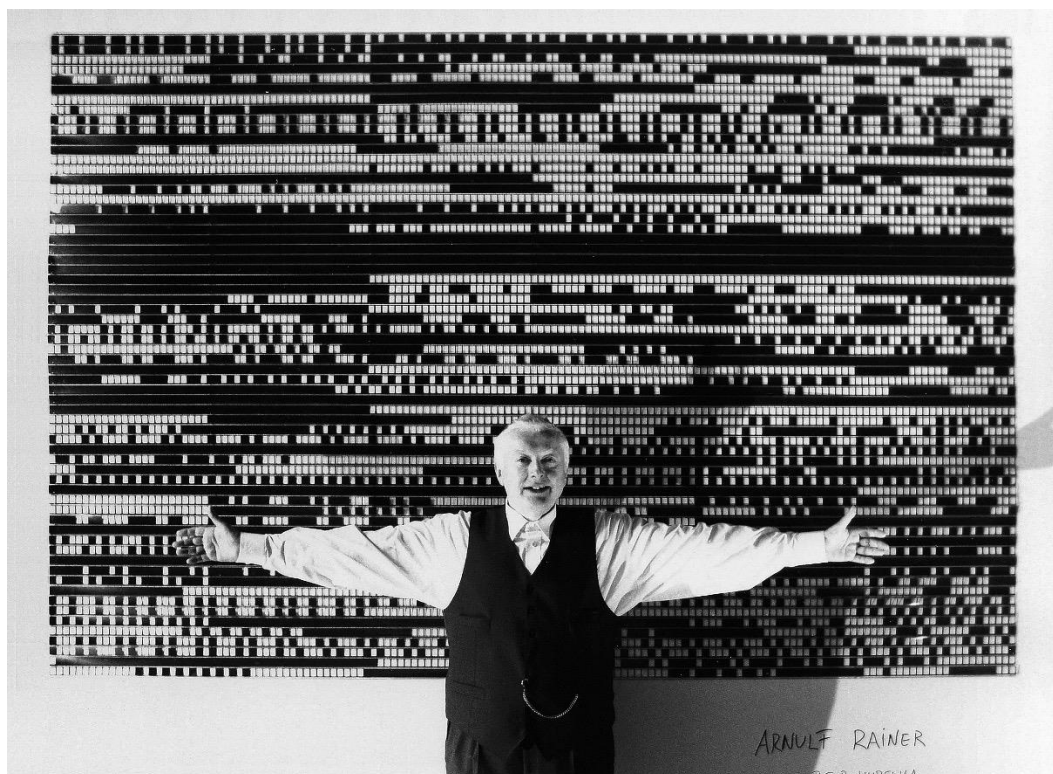


Figura 31 – Peter Kubelka em frente a sua obra *Arnulf Rainer* (1960) Duração: 7 mins B&W, Sound: opt. Available Format/s: 16mm. Fonte: Galeria Lux.

4.2 - O Fantasma de Kubelka

18

*Para nunca deixar rastro
Ele mandou fazer luvas
Usando a pele de um defunto
Das mãos desse cadáver,
E era o morto que acusavam
as digitais que encontravam.*

Robert Desnos

Tscherkassky, como vimos, fala abertamente que seus primeiros filmes eram “ensaios estruturais”, inserindo-os nessa herança específica do cinema experimental. Erika Balsom (2011, p.264-265) denota percebe que há uma diferença fundamental entre os nos filmes estruturais dos anos 1960 e os de Tscherkassky. Enquanto os primeiros estavam interessados em descobrir uma “essência” e a unidade estável que definiria a experiência do cinema em sua

pureza, o trabalho de Tscherkassky vem imbuído de uma reflexão histórica sobre esse movimento. Seus filmes seriam produto de uma “cinefilia-crítica”, que ama um cinema em vias de se perder, como uma espécie de “amor à última vista”.

Neste capítulo, buscamos compreender o que seria o cinema estrutural, como definido por Paul. A. Sitney e como ele se aproxima ou se distancia da obra do austríaco. Veremos que Tscherkassky se associa, aos acionistas, aos estruturalistas, aos dadaístas ou aos surrealistas de maneira muito peculiar. Busco delimitar ao longo da tese, que o cineasta se encontra numa dimensão fulcral entre esses seus grandes fantasmas, ou espectros hantológicos que fluem pela terceira margem do rio de sua história (a margem espectral subterrânea, lençol freático invisível da história do cinema). Navegaremos por essa dialética, com o terceiro ou síntese interditados, ou seja, sem necessariamente chegar a um *telos* de uma síntese reconciliadora.

Enquanto na Áustria os cineastas experimentais se aliavam às investigações corporais das *aktions films* vienenses, nos Estados Unidos o cinema de vanguarda era fortalecido pelo trânsito entre cinema e poesia. No *livro Visionary Film – the american avant-garde*, Paul Adams Sitney (2012) afirma que esse vínculo entre cinema *underground* norte-americano e a poesia se estabeleceu por conta do grande fluxo de artistas europeus que se exilaram nas américas:

“(...) nos anos 40, duas consequências da Segunda Guerra Mundial contribuíram para a revitalização do cinema norte-americano de vanguarda. Muitas das principais figuras da vanguarda europeia buscaram refúgio nos Estados Unidos. Deren jogava xadrez habitualmente com Marcel Duchamp, Hans Richter lecionava Cinema em Nova York, onde tanto Buñuel como Salvador Dalí já estavam estabelecidos. Man Ray e Oskar Fischinger estavam em Los Angeles. Além disso, nos armazéns do Exército e dos Marines podiam se achar, a baixo custo, equipamentos de 16mm e restos de filmes vencidos.” (SITNEY, 2012, p. 264)

Antes de serem nomeados com o termo de “cinema de vanguarda”, “os primeiros filmes americanos foram chamados de ‘poemas em filme’ quando foram vistos pela primeira vez.” (SITNEY, 1979, p.6-8). Como vimos no capítulo anterior, o intercâmbio *verbivocovisual* (para usar o neologismo de Augusto de Campos) já vinha de uma extensa tradição no cinema de vanguarda europeu. Rosa Maria Martelo (2016) relembra que depois da Segunda Guerra Mundial, a vanguarda francesa foi muitas vezes recordada pelos cineclubes norte-americanos em programas que enfatizavam a relação entre o cinema e a poesia. Na década de

1960 as interações entre os *New americans Poets* e o cinema *underground* foram inúmeras, evidenciando técnicas comuns, que podem ser representadas pelo intercâmbio entre Stan Brakhage e Robert Creeley, Alfred Leslie e Frank O'Hara:

“(...) também no contexto da vanguarda norte-americana, poderíamos recordar, entre muitos exemplos os intertítulos com versos de Whitman em diálogo com imagens de Nova Iorque em Manhattan, de Charles Sheeler e Paul Strand (1921); e de um modo geral, sabemos que são múltiplas as afinidades entre a duas artes nas primeiras vanguardas, exploradas numa resposta idêntica e partilhada ao desenvolvimento técnico e à velocidade da nova experiência urbana” (MARTELO, 2016, p.17).

Lembremos também que Hollis Frampton antes de trabalhar com cinema se formou em letras e literatura, tendo particular interesse pela obra de James Joyce e Ezra Pound. Já Jonas Mekas, um dos fundadores da *Anthology Film Archives*, antes de ser cineasta era (e continuou sendo) poeta na Lituânia, país natal do qual teve que se exilar depois de conseguir escapar de um campo de concentração nazista. Essa filiação ao cinema de poesia encontra campo fértil em Tscherkassky, que recebeu essa tradição principalmente por conta das aulas de Sitney e por meio de seu mentor, Peter Kubelka, importante cineasta austríaco de vanguarda dos anos 1960 que também migrou para os EUA.

Kubelka será o cineasta que faz parte de uma dupla-cena, estando em Viena e simultaneamente em Nova Iorque. Em paralelo ao que ocorria em Viena nos anos 1960, uma nova cena do cinema experimental se consolida no cenário *underground* nova-iorquino. Esses cineastas multidisciplinares¹⁰², que transitavam também no campo da música concreta e das artes plásticas, ganharam destaque nas sessões da *Filmmakers Cinematheque* de Nova York e nas publicações nas revistas *underground* como *Village Voice* e *Film Culture*, que se tornariam, nas mãos de seu editor Jonas Mekas, as publicações porta-vozes do cinema independente americano. No ensaio *Structural Film* (publicado originalmente em 1969), P. A. Sitney nomeará esse conjunto de filmes caracterizado pela simplicidade e sistematicidade de suas estruturas formais como “Cinema Estrutural”.

Até então a vanguarda do cinema *underground* norte-americano estava associada a um *ethos* idealista, do cinema romântico e expressionista do cinema

¹⁰²A cena foi capitaneada pelos *flicker* filmes de Paul Sharits (*Ray Gun Virus*, 1967; *T, O, U, C, H, I, N, G* 1968), Tony Conrad (*The Flicker*, 1966), as proposições rígidas e conceituais de Ernie Gehr (*Serene Velocity*, 1970; *Eureka*, 1974) e do cinema mental e metafísico de Michael Snow (*Wavelength*; ← → *Back and Forth*, 1969; *La Région Centrale*, 1971), além dos filmes mnemônicos de Hollis Frampton (*Zorns Lemma*, 1970; *Nostalgia - Hapax Legomena I*, 1971).

de Maya Deren, Stan Brakhage e Kenneth Anger, também nomeado, por Sitney, como “cinema visionário”. Este cinema estava focado sobretudo na expressão interior (ou visão) do artista, no qual a câmera estaria acoplada a um eu-lírico. Os cineastas do cinema estrutural, ao contrário, irão se afastar de um caráter autobiográfico, subjetivo, rejeitando ao máximo o pessoal em seus filmes. A sistematicidade das estruturas formais, as condições fisiológicas para percepção e apreensão da imagem eram, portanto, os temas centrais dos filmes estruturalistas, acima de qualquer tema ou enredo psicodramático.

Para Sitney, nos filmes estruturais há o uso de pelo menos um desses quatro elementos: *o efeito flicker, a repetição em loop, câmera fixa e a refilmagem da tela* - como veremos, vários deles estão presentes nos filmes de Tscherkassky. Os filmes estruturais incentivariam a capacidade cognitiva do espectador, ao permitir que este aprendesse mentalmente o filme a partir de seu formato (*shape*). Para se “classificar” um filme como estrutural era, portanto, necessário preciso que o público percebesse os princípios reguladores de seu funcionamento, e que fosse possível destrinchar o seu “código secreto” de forma imediata. Ernie Gehr (2015, p.137) irá afirmar - em entrevista para Jonas Mekas publicada na *Film Culture* em 1972 - sobre seu filme *Serene Velocity*: “o filme propõe uma sensibilização da mente para sua própria consciência, deixando que ela apenas observe e faça a digestão do material do fenômeno fílmico apresentado, em vez de manipulá-la para evocar climas e sentimentos.”¹⁰³ Esta é uma declaração que reúne o espírito do cinema estrutural, cuja máxima Sitney sintetiza na frase: “o cinema estrutural é um cinema da mente.”

Aqui, pode-se então delimitar uma diferença fundamental para a conceituação de cinema de poesia de Sitney e dos outros autores que citamos anteriormente. Enquanto para Sitney o cinema poético (mais associado à geração romântica expressionista) seria calcado no sentimentalismo lírico subjetivista, ao contrário, na compreensão de Tscherkassky, o cinema de poesia seria justamente aquele que chama atenção em um movimento reflexivo para as condições estruturantes da linguagem do próprio meio. São filmes que trabalham com a condição espectral estruturante do próprio cinema, desarticulando a sua linguagem fundante, e destronando o privilégio dado à narrativa, à ficção, ao enredo, e ao

¹⁰³ Citação retirada do Catálogo da mostra Cinema Estrutural (2015) organizada por Patricia Mourão e Theo Duarte.

conteúdo no interior mesmo do cinema. Nessa compreensão do poético, poderíamos dizer que o cinema estrutural que chama atenção para sua própria linguagem poderia também ser considerado um cinema de poesia para Tscherkassky e daí talvez o seu uso peculiar do termo “estrutural” quando se refere a seus filmes.

O léxico de Sitney, entretanto deve ser historicamente localizado. Marcado pela sensibilidade minimalista que surgia no início dos anos 1960, segundo Patrícia Mourão e Theo Duarte (2015, p. 46), o crítico se deixa “contaminar” pela voga da época e pelas propostas apregoadas pelos artistas da *minimal art*, como Robert Morris e Donald Judd, para formular sua conceitualização do cinema estrutural. Os minimalistas preconizavam o valor da totalidade e unicidade dos formatos escultóricos, de maneira a propiciar uma forte *gestalt* que seria facilmente apreensível pelo público. A noção de estrutura exprimia a procura por um princípio de organização capaz de estabelecer a coerência entre as partes e o todo, constituindo uma unidade de uma determinada obra. Assim defendiam uma arte objetual sólida, condensada em “um único objeto específico” sem partes distintas ou modulares. O objeto escultórico deveria ser econômico e preciso.

Assim como a escultura minimalista para Sitney, o Cinema Estrutural trabalharia com formas regulares por meio do qual é enfatizado prioritariamente um elemento estruturante da obra fílmica: a panorâmica, o zoom, o *tilt etc.* Também deveria ser evitada ao máximo a composição rítmica, ou seja, a montagem. Era privilegiado o plano sequência estático e a realização feita inteiramente dentro da unicidade do rolo e a edição na própria câmera, em “uma tacada só”. O denominador comum dos cineastas estruturais será a existência de um formato predeterminado e simplificado que perdura como primeira impressão do filme até o final, sem elevação ou clímax.

A conceitualização de Sitney será criticada por diversos pesquisadores que acreditam que o ensaísta incorre em uma série de imprecisões teóricas e classificações apressadas homogeneizantes. O inglês Malcolm Le Grice e o francês Dominique Noguez apontam também para uma perspectiva excessivamente “americano centrista” em Sitney que não considerou o que ocorria fora do seu “quintal”. Mesmo George Maciunas criticaria o autor por ignorar filmes semelhantes realizados em Nova York, deixando de fora os cineastas do

Grupo Fluxus que não estavam no círculo restrito da *Filmmakers Cinematheque* (DUARTE, 2015, p.46). Além disso, balizada pela premissa de pureza formal de Clement Greenberg, sua análise se guiava por uma compreensão evolutiva em que a arte progride numa linha do tempo ascendente para atingir, invariavelmente, uma forma mais "complexa", superior às anteriores e que atingia sua pureza quando a arte "falasse" apenas pelos próprios meios.

Mais recentemente Hermano Callou (2019/2022) realiza um estudo mais detido dos filmes “estruturais” fora do escopo de Sitney, principalmente os *Flux Films* (partindo das premissas processuais de John Cage e da ideia de *monomorfismo* e *neo-haiku* de Maciunas, no lugar do termo estrutural) e propõe uma outra visão sobre o cinema experimental estadunidense dos anos 1960 que ele nomeia como cinema de duração. Apesar de rico, não poderemos nos aprofundar no debate acerca do termo 'estrutural' dentro do campo específico do cinema estadunidense nesse capítulo de forma extensa, portanto, apresentamos o debate de maneira bastante introdutória. Ressalto que neste capítulo analiso investigo como o Cinema Estrutural ressurgue mais como um fantasma - que tanto informa quanto en-forma o cinema de Tscherkassky - que, por sua vez, compreende o termo de um modo bastante pessoal, designando como "estrutural" uma certa herança austríaca "invisibilizada".

Por conta das ressalvas acima, Sitney faz uma série de emendas e reconsiderações nas novas edições de seu livro publicado originalmente em 1974, com a reimpressão em 1979 e finalmente numa terceira edição em 2002. Entretanto - em uma rápida consulta - nem mesmo na versão mais recente do livro Sitney cita, uma vez sequer, Kurt Kren (1929-1998), cineasta que realizava a montagem serial de seus filmes *frame a frame* e de acordo com princípios matemáticos muito antes dos cineastas estruturais norte-americanos (seu primeiro filme é datado de 1953). Chamado por muitos - inclusive pelo próprio Tscherkassky - como “o pai do cinema pós-guerra de vanguarda”¹⁰⁴, e

¹⁰⁴ Malcom LeGrice (1978, p. 56-57) no livro *Structural film Anthology* em artigo sobre o cinema de Kurt Kren diz: “His work is certainly held in very high regard by almost all the filmmakers this side of the Atlantic involved in so called structuralist film. At forty-six years old (born in Vienna on 20 September 1929), beginning his experiments with film on 8mm as early as 1953 and completing his first 16mm film in 1957, he has at least a ten-year start on those like Birgit and Wilhelm Hein, Peter Gidal, Werner Nekes, Peter Weibel. Valie Export or myself who otherwise have been the main generation initiating the 'formal' direction outside the USA (...) and it is a source of consternation and surprise to myself and many of my contemporaries that Kren's work is not similarly recognized by American critics.

considerado por alguns círculos como o equivalente a Stan Brakhage europeu, Kren foi definitivamente um pioneiro.

É no mínimo curioso que o cineasta não seja citado por Sitney no livro supracitado, o que é agravado ainda pelo fato de que seus conterrâneos como Mekas e Brakhage tiveram contato direto com acionistas através de Kubelka em viagem a Viena - como vimos no capítulo anterior - e pelo fato de Kurt Kren ter ido morar nos Estados Unidos, país onde habitou durante os anos de 1978-1989, trabalhando como faxineiro de museu e vivendo em seu carro (quase como um sem teto), para ao final voltar e morrer em sua terra natal em 1998.

Gostaríamos, portanto, de trazer para estudos do cinema experimental no Brasil as figuras de Kurt Kren e, com mais ênfase, de Peter Kubelka - tão importantes para o desenvolvimento da poética de Tscherkassky. Um dado curioso, que não gostaria de deixar para apenas uma nota de rodapé é o fato de Kubelka ter uma ascendência brasileira. Em artigo *"The World According to Kubelka"* escrito por Tscherkassky (2005, p.58), o diretor lembra que sua tataravó era uma indígena-portuguesa, que se casou com um austríaco e juntos abriram uma padaria no sul do Brasil. O bisavô de Kubelka teria voltado à terra natal não sem trazer em si sua experiência de ter crescido na cultura brasileira, o que segundo Tscherkassky¹⁰⁵, contribui em grande parte para a poética de Kubelka, principalmente na relação "epifânica" que ele estabelece entre a gastronomia, a natureza e o seu cinema.

Como vimos, já havia uma tendência internacional para "novo filme formal" que explorava os a materialidade fílmica, e a desconstrução do dispositivo cinematográfico e a utilização de fórmulas matemáticas para construção de montagem. Os austríacos Kurt Kren e Peter Kubelka foram os pioneiros nessa seara. Como falamos dos filmes de Kren no capítulo anterior, nos debruçamos agora com mais afinco sobre a obra de Kubelka.

Peter Kubelka (1934 -) pode ser classificado como um homem inclassificável, é um indisciplinado por excelência. Além de cineasta, é músico,

¹⁰⁵ Nesse diálogo com Tscherkassky, Kubelka disserta sobre os impactos simbólicos da comida em sua arte e subjetividade: *"But cooking presents options extending beyond mere sustenance (...) And now comes the big moment - he takes a spoonful of oyster and milk and puts in his mouth - at the very same moment in time he tastes, synchronously, his universe - he taste who he is: he is the master of ocean, and the master of the meadow. And additionally, he is master of the ships that travel to the Orient to bring him, a farmer in Scotland, pepper. With this single bite and swallow the farmer enjoys and exalts his existence on earth, he puts it down in writing. He creates his own coat of arms; This is I!"* - (Tscherkassky, 2012, p.58).

cozinheiro, colecionador assíduo de artefatos neolíticos, professor e palestrante. Começou a estudar cinema na *Film Academy de Viena* em 1952, mas terminou sua formação na academia *Centro Sperimentale de Cinematografia* em Roma, em 1957, e se dedicou exclusivamente ao cinema experimental por cerca de 15 anos até 1967, quando começou seu processo de “des-especialização”. Kubelka foi o fundador do *Oesterreichisches Filmmuseum* junto com Peter Konlechner, do qual foram co-curadores até 2001. Em 1963 irá conhecer Paul A. Sitney e Jonas Mekas no festival EXPRMNTL na cidade de Knokke.

Em 1966, Kubelka faria sua primeira viagem para os Estados Unidos, ano que inaugurou sua longa conexão com o país que se tornará sua segunda casa. Neste mesmo ano Jonas Mekas curou e organizou o *FilmMaker's Cinemateque* em Nova Iorque, um grande sucesso, contando com a presença de artistas como Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg e Andy Warhol. Nesse evento Kubelka conheceu colegas como Ken Jacobs, Ernie Gehr, Jack Smith, Harry Smith, Ken Kelman, George Landow e Paul Sharits com quem ele criou vínculos de amizade duradouros. Alguns anos mais tarde ele irá fundar, junto com Jonas Mekas, Sitney, Brakhage e Jerome Hill o *Anthology Film Archive*, meca para os entusiastas do cinema independente underground. A partir de 1967 ele começa a lecionar aulas na Universidade de Harvard. Kubelka será também o primeiro cineasta *avant-garde* a ser convidado a palestrar no Museu de Arte Moderna de Nova York, ministrando sete aulas em um curso intitulado “A essência do Cinema” em 1977.

Paul Adams Sitney (2012, p.283) cita Kubelka em seu seminal livro, no capítulo “Heranças europeias” e em outros ensaios posteriores. Porém Sitney não o coloca no grupo que ele nomeia como cineastas estruturais, mas sim, um movimento precursor, ao lado de Robert Breer, que ele categoriza como “cinema gráfico”. Para Sitney, a carreira de Kubelka corre em paralelo com a de Robert Breer. Não há evidência, entretanto, que os dois chegaram a conhecer o trabalho um do outro a não ser em 1958 no festival Jacques Ledoux's EXPRMNTL em Bruxelas, onde Kubelka conheceu Stan Brakhage, Kennet Anger, Gregory Markopoulos e Robert Breer.

Kubelka irá comprar uma casa nos EUA e se estabelecer no país a partir de 1969. Ao chegar no país já se encontrava em sua fase “madura”. Portanto, segundo Sitney (1970, p. 328), ele não teria sido influenciado pelo discurso em

voga que estava em alta do expressionismo abstrato, do minimalismo, ou mesmo da mitopoética lírica e romântica dos cineastas de vanguarda norte-americanos. Kubelka teria sua própria teoria do cinema elaborada antes de colocar os pés em solo americano e por isso muitas vezes se diz o precursor do cinema estrutural, tendo inclusive feito o primeiro filme Flicker (filme feito com película virgem *frame a frame* a partir unicamente de elementos como a luz e a escuridão) muito antes de Paul Sharits ou Tony Conrad.

Sitney (2012, p. 284) identifica três filmes de Kubelka, *Adebar* (1957), *Schwechater* (1958) e *Arnulf Rainer* (1958-1960) como parte de um movimento gráfico nas artes audiovisuais que remonta à primeira vanguarda europeia. Eles estariam na esteira direta das reduções estruturais severas da *Symphonie Diagonale* de Victor Eggeling, da manipulação do movimento presente nos filmes *Le Ballet Mécanique* de Léger e do duchampiano *Anemic Cinema*. Essa corrente também passaria pelo cinema cinético de Len Lye nos anos 1930-1950. Apesar de não ser um colorista ou animador como Breer e Len Lye, Kubelka trabalha com um princípio fundamental do cinema de animação: a singularidade do *frame*. A teoria de Kubelka defende que não existe movimento no cinema, o filme é composto sempre de centenas de fotografias em sucessão. Este seria o mínimo atômico, a verdadeira célula cinematográfica. Assim o trabalho sobre o *frame* individual *quadro a quadro* será sua principal metodologia e *práxis* artísticas.

Como dito anteriormente há três filmes da autoria de Kubelka que são considerados seminais e “obrigatórios” para os entusiastas do cinema experimental: *Adebar* (1957), *Schwechater* (1958) e *Arnulf Rainer* (1958-1960) - até mesmo por Sitney. Tscherkassky faz uma interessante analogia, comparando a trilogia do cineasta a um triângulo de ângulos equiláteros, ou seja, a forma geométrica “perfeita”. Os três filmes seriam (ainda para Tscherkassky) a consagração do cinema de Kubelka, quando o cinema “autônomo” atingiu sua mais alta apresentação e potência na história do cinema.

Para Tscherkassky esses três filmes resumem a investigação formal de Kubelka que ele “esquematiza” nos seguintes três temas ou questões centrais: i) *Stasis*, ii) Dinâmica fílmica e iii) Equivalência entre imagem e não-imagem. A primeira considera que o cinema não é movimento, mas sim uma projeção de *stills/frames*. A segunda diz respeito à possibilidade de criar um dinamismo interno no filme a partir do *frame*, como por exemplo criar um movimento

diacrônico horizontal e um aumento de intensidade somente a partir de uma imagem congelada. O terceiro consistiria numa busca por igualar a não-imagem ao mesmo grau de importância hierárquica que a *mimesis* ilusionista, invertendo papéis e conferindo a ela papel de protagonista na narrativa.

Adebar e *Arnulf Rainer* são duplos que estão presentes sussurrando sutilmente nos filmes de Tscherkassky. Além de dialogar indiretamente com *Liebesfilm* e *Ballet 16*, os filmes de Kubelka também fazem par e dançam com *Kelimba* (1986), *Motion Picture* (1984) e *Manufraktur* (*Manufraction*, 1985). Segundo Horwath (2005, op. cit) esses filmes não seriam imitações, mas sim parte de sua investigação formal para novos desdobramentos de conceitos nos trabalhos de Tcherkassky. Seriam apropriações que se dão por incorporação visceral e íntima, e não meramente cópias superficiais baratas. Veremos como esse diálogo entre os diretores se dá materialmente em seus filmes, a partir de um cotejo entre análises fílmicas.

4.2.1 - Nó na Língua – *Liebesfilm* (1982)

Liebesfilm / Film of Love (1982, 7 min 59 seg, mudo, Super-8, 16mm, blow-up)¹⁰⁶, ou traduzindo literalmente “filme de amor”, é um filme-chiste, uma espécie de trava-línguas que desarticula a linguagem do cinema. Segundo o diretor, será um dos seus primeiros filmes “estruturais”: “*Film of Love* se constitui como meu primeiro trabalho precisamente medido e calculado, e está entre os poucos filmes que fiz dignos de serem chamados de “estruturais”. Aqui, novamente, a influência de Peter Kubelka não pode ser esquecida.” (TSCHERKASSKY, 2005)¹⁰⁷. Todos os elementos para construir a sintaxe do drama e da fábula cinematográfica estão lá: há um homem e uma mulher, o encontro, o suspense e finalmente, o *clímax*: a cena do beijo. Mas engana-se quem acredita que verá um filme sobre o enlace amoroso. Apesar de ser um filme cômico, não se trata de uma comédia romântica. Reduzidos aos mínimos elementos, Tscherkassky novamente frustra as expectativas criadas a partir do código narrativo, produzindo uma espécie de comentário estrutural, e, por isso

¹⁰⁶Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=av2NwCLHpP0>

¹⁰⁷No original: *Film of Love constitutes my first precisely measured work, and numbers among the few films I have made worthy being of termed “structural”. Here again, Peter Kubelka’s influence cannot be missed.* Tradução minha.

fantasmático, acerca do gênero dramático no cinema. Condensado em cerca de oito minutos, vemos o ápice do auge do cinema narrativo: a tão esperada cena do beijo reproduzida e reificada *ad infinitum* a ponto de se tornar nauseabunda.

O filme em Super-8 silencioso é feito com película cromo positiva em preto e branco. Na cena vemos duas cabeças de perfil, que surgem simultaneamente na lateral dos quadros e invadem a cena para se encontrar ao centro do enquadramento. A princípio é difícil distinguir se são dois homens ou um homem e uma mulher - o que de imediato já produz um certo estranhamento inicial, pois transgride o padrão esperado do casal heteronormativo do cinema clássico. As duas pessoas se aproximam afetuosamente em direção a um beijo, mas a ação é radicalmente cortada, retornando abruptamente para o início que se repete em *looping*.

Percebemos em certo momento que o beijo nunca ocorre de fato. No instante em que os lábios dos dois vão se tocar, no átimo do segundo anterior ao resvalar do beijo, a cena se inicia novamente. O frame do “momento decisivo” é retirado propositalmente da cena para justamente provocar o espectador, acostumado ao *continuum* da causa e efeito linear. A cada nova repetição acreditamos que, enfim, veremos os dois amantes se beijando, mas Tscherkassky, ao contrário, afasta cada vez mais os dois personagens da possibilidade do toque. A cena vai se tornando cada vez mais veloz à medida que se repetem os *loopings* muito gradativamente de forma quase imperceptível. O aumento da velocidade causa angústia e desconforto a quem vê. A aceleração excessiva, o corte e o recomeço abruptos produzem inclusive uma resposta visceral no espectador - uma sensação de enjôo se instala no corpo à medida que o filme progride.

Com a aceleração, o movimento dos amantes vai se tornando um violento ricochete, uma colisão de cabeças que se afastam com veemência cada vez maior. A velocidade faz com que os corpos das personagens artificializem o movimento natural do corpo humano e passem a produzir novas significações cinéticas. Segundo Tscherkassky “o braço do homem se torna uma haste de acoplamento de uma locomotiva a vapor” - convertendo o amante em uma espécie de homem-máquina, um autômato dessensibilizado. Já a mulher não se movimenta mais em direção a um abraço caloroso, mas sim “conjura o movimento de karatê

desferindo um golpe contra a garganta do homem.”¹⁰⁸. O desejo amoroso e do romance se converte, enfim, em uma dança mortal violenta, em um jogo que oscila entre a atração e repulsa. O amor se transforma em ódio, uma mutação dos afetos comum em desilusões amorosas. Este filme *minimal* condensa no menor tempo possível o ápice, clímax, a crise e a queda, todo um arco de desenvolvimento de uma clássica história de amor.

É curioso, que o recurso do *looping* nauseante, é um procedimento que pode ser encontrado em outros filmes que viriam a tornar célebre a terceira geração de cinema de vanguarda vienense, como nos filmes do conterrâneo de Tscherkassky, Martin Arnold, *Pièce Touchée* (1989)¹⁰⁹, *Passage À L'acte* (1993)¹¹⁰, *Alone. Life Wastes Andy Hardy* (1998)¹¹¹. A partir da reapropriação de pequenos trechos de filmes clássicos e sua excessiva repetição incessante, Arnold transforma micro movimentos das personagens em gestos perturbadores e incestuosos (onde o *tropo* do beijo também é explorado) - como se revelando o traço sombrio constitutivo do cinema, um fantasma que habita toda película: o *voyeurismo* erótico e a escopofilia perversa, escamoteados pelo *storytelling* mágico. É como se a geração do cinema austríaco de vanguarda, sabendo que vive sob a égide do traumático, precisasse sempre retornar ao que foi recalcado, revivendo o trauma sempre mais uma vez, de novo e de novo, na esperança de em uma segunda visada compreender ou recuperar algo que foi perdido.

Ainda numa chave psicanalista, o crítico Matthew Levine (2018, p.13) interpreta que *Liebesfilm* expressa uma triste ironia que caracteriza a condição humana: uma vez que o sujeito consegue alcançar o seu objeto eleito do desejo, o interesse no mesmo se arrefece ou se torna repulsivo. Surge então um novo objeto para ocupar o lugar do antigo. Segundo Levine, Lacan vê o desejo como uma força contínua, mais inconsciente que biológica. O desejo existiria apenas para reproduzir a si mesmo e nunca para ser realizado plenamente, pois a angústia do desejo só se encerra na diluição total do ser, em outras palavras na morte. O sujeito desejante está condenado a repetição e a diferença. Esta ideia de uma falta impossível de ser plenamente preenchida como um aspecto estruturante do desejo

¹⁰⁸ No texto de autoria do diretor “*En route to the Exquisite Corpus*” publicado no DVD 048 - *Peter Tscherkassky - Exquisite Ecstasies*. Index Edition. Distribuído pela Sixpackfilms. Sem data.

¹⁰⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AnDagpv4kUk&t=22s>

¹¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=93-G6EYnJO4&t=118s>

¹¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GzP-L0akLEg&t=228s>

é a essência do pensamento da psicanálise lacaniana, mas também a condição estruturante do cinema.

Este mesmo mecanismo ocorre no apelo fetichista do cinema, cujo poder mágico de apreensão da atenção é calcado na dualidade entre presença e ausência. No cinema, objetos inapreensíveis e inefáveis são aumentados sob uma lente, e apresentados em detalhes suntuosos, permitindo que o espectador veja aproximadamente, sem nunca conseguir tocar ou levar o objeto consigo, a não ser imaginariamente como fantasia ou fantasma. Assim, *Liebesfilm* estaria tratando não só das condições estruturais do amor, do erotismo e do desejo, mas das condições ontológicas do cinema, calcado na presença de um ser “ausente”.

Segundo Tscherkassky (2005, p.116) o procedimento para construir o filme foi concebido a partir de um método artesanal do *stop motion*, fotografado quadro a quadro, como uma animação, a partir de 24 *stills* dos frames do Super-8 original. Essas imagens congeladas foram em seguida filmadas em um novo rolo, manualmente, como uma espécie de filme do filme, ou cópia da cópia na melhor acepção do *simulacrum* platônico. O índice que indica se tratar de uma remediação, ou seja, de uma nova transferência para outra película, é a presença dos *sprockets holes* laterais, que mostram as perfurações onde o filme “engataria” no projetor originalmente. Ao chamar a atenção para a superfície, nos colocamos no campo háptico da imagem, pois em um movimento centrípeto, somos jogados para fora da moldura, vendo a imagem enquanto superfície concreta. Oscilamos entre a percepção óptica e háptica, em um ir e vir do olhar.

A primeira tomada do filme é feita com 24 frames reproduzidos 60 vezes para produzir o primeiro *loop* com duração de um segundo. Na segunda repetição, o diretor retira uma foto dos 24 originais, restando 23 quadros que são filmados 57 vezes. Na terceira sobram 23 quadros que são filmados 53 vezes, e assim por diante. Progressivamente vai desbastando o filme de *frames*, uma supressão que produz uma aceleração na ação que é continuamente repetida. O primeiro *looping* tem um frame-rate de 60 “beijos por minuto” - nas palavras do diretor¹¹²-, até

¹¹² No original: *What was filmed in this case was a kiss or rather movement of two heads coming closer to a kiss. From exactly one second of this movement, I created these 24 stills. These 24 photos - in which the perforation of the film strip and a section of the following frame can be seen on the upper edge of the picture - were films using single frame playback sixty times, picture for picture, in the right order (a truly mind-numbing job). Then one of the 24 photos was put aside and the remaining 23 were filmed 57 times. Then I took another picture and filmed 22 pictures 53 times and so forth. The initial loop had a frequency of 60 kisses per minute and was successively*

progredir para apenas doze imagens com uma frequência duplicada de 120 beijos por minuto. Tscherkassky então repete por 495 vezes a mesma cena, aumentando gradativamente até que cada imagem não fique na tela por mais que 30 tempos, fazendo com que a velocidade do movimento dos amantes duplique ao longo da duração do filme.

Semelhante procedimento pode ser verificados nos filmes métricos e matemáticos de seus antecessores: Peter Kubelka e Kurt Kren. Para elaborarmos um pouco mais profundamente sobre as capacidades do cinema ao qual Kubelka se refere, é importante voltarmos a um debate anterior dentro da semiologia e da linguagem cinematográfica. Em artigo escrito pelo próprio diretor *The World According to Kubelka*” (2012) Tscherkassky ressalta que a principal hipótese que perpassa toda obra de Kubelka diz respeito à especificidade do meio cinematográfico enquanto uma linguagem:

(...) ao longo da história, a humanidade desenvolveu várias linguagens para se comunicar (incluindo a linguagem falada, apenas uma entre muitas). Naturalmente a arte também comunica, nomeadamente nos mais diversos suportes. Todo meio artístico tem uma linguagem própria com um núcleo irredutível: esse núcleo é algo unicamente caracterizado pela linguagem. E esse núcleo não pode ser traduzido para nenhum outro idioma.¹¹³(TSCHERKASSKY, 2012, p.65)

Voltemos ao texto seminal da teoria da montagem de Sergei Eisenstein escritos entre as décadas de 1920-1940. O cineasta russo dedicou-se à construção de um legado teórico sobre a linguagem cinematográfica, em especial no que concerne às técnicas de montagem. Para ele a montagem seria o “axioma inquestionável sobre o qual se construiu a cultura cinematográfica internacional” (EISENSTEIN apud STAM, 1957, p. 257). A Montagem era, portanto, vista como o “nervo” do cinema. Chave tanto para domínio estético e autoral, quanto para o domínio ideológico. O cinema para Eisenstein era entendido como síntese ou sublimação de todas as artes, pensado de um modo transdisciplinar e nasceria de um cruzamento com todas as artes. Eisenstein não poupa citações: Puchkin, Bashô, Leonardo da Vinci, Diderot, Flaubert, Dickens, Daumier e Wagner, para ele o cinema já se encontrava presente na pintura, na literatura e na poesia, muito

transformed into a loop of twelve pictures with a frequency of 120 kissing movements per minute. (TSCHERKASSKY, 2005, p. 116)

¹¹³ No original: *Over the course of history, mankind developed various languages in order to communicate (including spoken language as merely one of many). Naturally art also communicates, namely in the most various media. Every artistic medium has its own language with an irreducible core: this core is something solely featured by this language. And this core cannot be translated into any other language.* “Tradução minha.

antes de seu oficial nascimento em 1895, com os irmãos Lumière. A partir dessa compreensão o diretor elabora os conceitos de “Imagicidade” e “Cinematismo”, qualidades cinematográficas de concepção da imagem artística que já estariam presentes nas outras artes, na literatura e na poesia, mas que encontram no cinema o seu ápice de realização.

Para Eisenstein há na língua os elementos mínimos estruturantes: morfemas que combinados compõem léxicos, que por sua vez elaboram sintaxes e enunciados com os quais, finalmente, se constrói os discursos dentro de um contexto sociocultural, político e econômico. De maneira análoga, para o diretor haveria um processo equivalente de formação de uma linguagem cinematográfica. A câmera “desbasta um pedaço da realidade com o machado da lente”, tratando-se, com efeito, de um recorte do espaço e do tempo, o mínimo elemento estrutural “atômico” do cinema seria o plano.

O plano é uma célula de montagem. Exatamente como as células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo ou embrião, do mesmo modo no outro lado da transição dialética de um plano há a montagem. O que então caracteriza a montagem e, conseqüentemente, sua célula – o plano? A colisão. O conflito de duas peças em oposição entre si. O conflito. A colisão. (EISENSTEIN, 2002, p. 42).

Eisenstein sabia - como comprovado pelo efeito Kulechov – que: “dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição.” (EISENSTEIN, 1990, p.14). Uma combinação de planos dá nascimento a uma cena e, por fim, uma colagem de diferentes cenas, cria uma sequência. Quando os planos são colocados em conflito através da montagem, estes seriam capazes de produzir um efeito estético com carga dramática específica; em suma, criariam um campo semântico formando um enunciado. Portanto, seria possível teorizar e escrever visualmente sem palavras, apenas por meio do choque entre as imagens, uma forma de pensamento icônico. A partir daí instituiu-se um “vocabulário” cinematográfico que organiza os planos em categorias de acordo com o enquadramento, o ângulo e a distância focal do objeto retratado (alguns exemplos são: plano geral, plano aberto, plano fechado, plano americano, plano detalhe, *close-up*, *plongé* e *contra-plongé*, *over the shoulder*, *point of view*, etc.).

Há, portanto, uma relação íntima entre cinema, escritura, poesia e literatura no nascimento da sétima arte. Em seus escritos, D.W Griffith, um dos pioneiros e criadores da diegese cinematográfica, diz ter se inspirado nas obras de

Charles Dickens para criar os efeitos do *raccord* na continuidade e montagem paralela e alternada¹¹⁴, considerada a primeira estrutura narrativa dramática que irá, posteriormente, ser consagrada no auge do cinema clássico hollywoodiano de 1930 a 1950. Griffith dá continuidade a fábula, herdada das formas poéticas gregas: da tragédia, da comédia - em especial no formato do melodrama burguês. Essa estratégia da “contação de histórias” é construída por meio do “o agenciamento de ações necessárias ou verossímeis que, pela construção ordenada do nó da trama e do desfecho, faz passar os personagens da felicidade para a infelicidade ou da infelicidade para a felicidade.” (RANCIERE, 2013, p.7-8). Esse seria o alicerce do arco narrativo que funda o cinema *mainstream*, é a base da forma institucional do cinema comercial “domesticado”, feito para se adequar a moral e ao gosto de uma classe média e da pequena burguesia.

Os estudos do ritmo musical¹¹⁵ e da poesia foram também importantes para os teóricos do cinema soviéticos. Um exemplo utilizado por Eisenstein para ilustrar a correspondência entre a poesia e o cinema seria a obra de Puchkin e, principalmente, do contemporâneo de Eisenstein, Vladimir Maiakovski¹¹⁶. Eisenstein irá afirmar que o poeta russo não trabalha com versos e sim com planos. (EISENSTEIN, 1990, p.43). Maiakovski seria um poderoso defensor do verso cortado, recursos conhecidos como *enjambement*, quando a articulação

¹¹⁴ A Montagem Alternada se utiliza de diferentes cenas simultâneas e linhas de ação distanciadas. Cria contrastes, paralelismo e simbolismo. A Montagem Analítica gera impacto emocional em momentos decisivos da narrativa como por exemplo o uso de Close Ups, ela ocorre na forma de um recorte dentro do próprio plano. A Montagem em Contigüidade é a transição de um espaço a outro que obedece a noções de, linearidade espacial, regras de continuidade, *raccord* do olhar e do movimento.

¹¹⁵ Outro exemplo de nossa visualização da música é a capacidade de cada um de nós, naturalmente com variações individuais e com um grau maior ou menor de expressividade, de ‘descrever’, com o movimento das mãos, o movimento percebido por nós em alguma nuança da música. O mesmo é verdadeiro quanto à poesia, onde o ritmo e a métrica são sentidos pelo poeta, originariamente, como imagens de movimento. Púchkin expressou claramente como o poeta se sente quanto a esta identificação entre métrica e movimento [...]” (EISENSTEIN, 2002, p. 111-112)

¹¹⁶ Eisenstein (1990, p. 44) ainda ressalta que não há nenhuma incompatibilidade entre o método do poeta e o método que fulgura nas mãos de um diretor de cinema: “Maiakovski, afinal de contas, pertence ao período no qual as reflexões sobre a montagem e os princípios de montagem se tornaram amplamente correntes em todas as partes próximas da literatura: no teatro, no cinema, na montagem fotográfica, e assim por diante”. Em outubro de 1922, o poeta publica na revista Kino-Fot um poema manifesto afirmando que o cinema não se tratava de um espetáculo, mas de uma Weltanschauung, em outras palavras, uma visão de mundo (AVELLAR, 2007, p. 10). Como se sabe, Maiakóvski também se aventurou na sétima arte; foi roteirista dos filmes: *Aquele Que Não Nasceu para o Dinheiro*, *A Senhorita e o Vagabundo* e *Acorrentada pelo Filme*, todos datados de 1918, os quais desempenhou papel principal como ator. Foi também ator do grupo de vanguarda *Rabo de Asno* no filme *Um Drama no Cabaré dos Futuristas*, nº 13 (SCHNAIDERMAN, 2017, p. 80).

métrica não corresponde a sintática através de uma pausa. O corte seco na montagem, para Eisenstein, corresponderia a esta pausa sintática na poesia, de acordo com os limites das mudanças de plano ou quadro.

Outro exemplo citado de forma recorrente por Eisenstein, na qual se vislumbra uma “qualidade cinematográfica” na poesia, seriam os versos dos haicais do japonês Matsuo Bashô. Eisenstein (1990) se nutrirá também de diversos termos e conceitos da teoria musical. À maneira semelhante à da partitura, uma obra audiovisual combinaria elementos rítmicos, visuais e melódicos em uma pauta que poderia ser lida verticalmente como uma partitura. Para o cineasta, seria possível transpor os mesmos recursos do campo da música e da poesia para o cinema, como a metrificação, o ritmo, os *enjambements*, a criação de linhas melódicas, o uso de *leitmotifs* e a elaboração de estruturas tonais e atonais.

Rosa Maria Martelo (2016, p.17) relembra da importância da ideia do salto ou da elipse na poesia, também nos ensaios dos russos Iouri Tynianov e Chklovski reunidos no livro *Poetika Kino* em que afirma que “o cinema se desenvolve por saltos de um plano a outro, tal como a poesia um verso a outro verso” e a que o cinema de poesia seria diferente do cinema de prosa, pois dá preferência às soluções formais em detrimento do enredo. A questão do salto encontra ecos no texto de Agamben (2007), ao falar do cinema de montagem de Guy Debord, que relembra que uma das condições transcendentais do cinema é a paragem, em outras palavras o poder de interromper ou embaralhar o fluxo do tempo, e a capacidade do cinema em desarticular o som da imagem e do seu sentido original. Isso faz com que o cinema esteja muito mais próximo da poesia do que da prosa:

“É o poder de interromper, a “interrupção revolucionária” de que falava Benjamin. (...) A paragem mostra-nos, pelo contrário, que o cinema está muito mais próximo da poesia que da prosa. (...) Não se trata apenas de uma pausa, mas de uma não-coincidência, uma disjunção entre o som e o sentido. É também por isso que Hölderlin pôde dizer que a cesura, ao parar o ritmo e o desenrolar das palavras e das representações, faz aparecer a palavra e a representação enquanto tais. Parar a palavra é subtraí-la do fluxo do sentido para a exibir enquanto tal. (...) Não se trata de uma paragem no sentido de uma pausa cronológica, mas antes de uma potência de paragem que trabalha a própria imagem, que a subtrai do poder narrativo para a expor enquanto tal. É neste sentido que Debord nos seus filmes e Godard nas suas Histoire(s) trabalham com essa potência da paragem. (AGAMBEN,2007)¹¹⁷

¹¹⁷ Texto originalmente publicado em: AGAMBEN, Giorgio. L. in: Image et mémoire, Hoëbeke, 1998, pp. 65-76. Encontrado traduzido no site: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/05/26/o-cinema-de-guy-debord-giorgio-agamben/>

Outro autor que cria uma relação entre a arte da poesia e uma compreensão de temporalidade baseado na interrupção e no instante é Octavio Paz. No livro *O Arco e a Lira* - ele propõe no capítulo sobre *Poesia e História*, uma caracterização da dupla natureza da poesia, "o que caracteriza o poema e a necessária dependência com a palavra e uma luta para transcendê-la" - esse seria o vínculo da poesia com a história. Octavio Paz não reduz a história a poesia, mas mostra que através da poesia encontra uma temporalidade que lhe é específica, a temporalidade do instante.

"A história é um lugar da encarnação da palavra poética, o poema traça uma linha que separa o instante privilegiado da corrente temporal, um instante preenchido com toda sua irredutível particularidade e perpetuamente suscetível de se repetir em outro instante, de engendrar-se e de engendrar-se de novo e iluminar com sua luz novos instantes e novas experiências" -(PAZ, 1996, p. 52).

Peter Kubelka também irá afirmar que seu método de montagem era semelhante ao da construção poética, como podemos ver em sua declaração:

"o poeta escreve uma sequência de palavras: vaca noite correndo chuva. Como você pode ver, a cada palavra que adicionamos à série, o que imaginamos muda. Agora suponhamos que o poeta escreveu (...): noite costela vaca. Nossa imaginação é atropelada: não há mais uma vaca, tudo o que resta é uma coisinha, um pequeno pedaço de carne. A imagem da vaca desapareceu. Como isso é possível? (...) É porque o conteúdo da imagem poética é determinado pela articulação: não se encontra nas palavras, mas entre as palavras. As palavras são as mesmas para todos. Mas é a nossa síntese da palavra que faz toda a diferença no que é dito. (KUBELKA apud TSCHERKASSKY, 2012, p. 78, tradução minha)

Em entrevista para Jonas Mekas, Peter Kubelka relembra então que Eisenstein, em sua teoria da montagem, se refere aos planos, mas não aos *frames* individuais. Kubelka irá complexificar a proposição do teórico soviético ao lembrar que o elemento primordial fundador, o mínimo estruturante do cinema seria o *frame* congelado e não o plano em movimento. Kubelka, na contramão da compressão dos historiadores tradicionais de que o cinema atinge sua forma mais "elaborada" quando desenvolve a linguagem narrativa romanesca, linear e contínua, propõe que o "verdadeira" forma pura e autônoma de cinema enquanto obra de arte será aquela feita através da manipulação do *frame*, ou do fotograma. Segundo Kubelka, 'o cinema está entre as imagens':

"Cinema não é movimento. Esta é a primeira coisa... O cinema é uma projeção de fotos – o que significa imagens que não se movem – em um ritmo muito rápido. E você pode dar a ilusão de movimento, é claro, mas isso se dá somente um caso muito especial, e o filme foi originalmente inventado para este

caso particular... Onde está, então, a articulação do cinema? Eisenstein, por exemplo, disse que era na colisão de duas tomadas. Mas é muito estranho que ninguém tenha dito que não era entre tomadas, mas entre fotogramas. É entre *frames* que o cinema fala. E então, quando você tem um rolo de colisões muito fracas entre planos - isso é o que eu chamaria de tomada, quando um quadro é muito semelhante ao próximo quadro. (KUBELKA *apud* SITNEY, p286, tradução minha.)

Nesse sentido, o cinema de Kubelka, e por conseguinte, o cinema de Tscherkassky, seu discípulo, estariam muito mais próximos da tradição da poesia do que a do romance. Mesmo não trabalhando literalmente apenas com imagens fixas, o cinema de ambos produz uma paragem, ou um salto, uma elipse, um *enjambement*, ou seja, um corte ou uma disrupção no fluxo linear e coerente da narrativa em que é possível ver o elemento mínimo constitutivo do cinema: *o frame*. A repetição pode também ser considerada uma espécie de paragem, pois é dado ao espectador a chance de rever uma cena com outros olhos, como se ganhasse uma nova chance para analisar a imagem em mais detalhe. O uso do *looping* nos faz atentar para os mínimos elementos estruturantes da linguagem cinematográfica - como os poetas concretos e neoconcretos que se voltavam para a mancha gráfica da página e para a materialidade da palavra - dando uma prioridade para a investigação da forma e da materialidade em detrimento do conteúdo.

É fortuito lembrarmos da preposição de Rosalind Krauss (2014) para analisar a fotografia surrealista, para trazermos de volta nosso objeto de estudo junto da herança do surrealismo - que como vimos se fundou no interstício entre as experiências com a imagem e a palavra. Ao fazer uma análise do surrealismo Krauss se valeu dos conceitos presentes na gramatologia de Derrida para relembrar que a sintaxe pode operar sob dois aspectos: ou temporal ou espacial. Voltemos a esse debate linguístico.

O aspecto temporal seria a simples sucessão de uma palavra após a outra na desenvoltura da frase falada. Já o aspecto espacial se configura como a progressão serial de unidades separadas na página impressa. A sintaxe seria resumida por uma “exterioridade fundamental de uma unidade com relação a outra.” A linguística tradicional enfoca essa exterioridade pura como interstícios, espaços e brancos que existem entre os signos, que os separam uns dos outros. Do mesmo modo os signos são clivados em duas partes eternamente exteriores uma à outra: *o significado e o significante*. O significado seria o que denota sentido, o

conteúdo do signo, é o sentido transparente para o pensamento consciente. Já o significante seria a marca, o som ou a forma verbal que constitui o suporte concreto do signo, a palavra se apresentando em sua “materialidade voluptuosa”.

Derrida defende que o espaçamento entre dois signos não é um elemento externo que estabelece limites exteriores do sentido ou o fim de um significado antes da chegada de outro significado. Ao contrário, através de uma inversão fundamental no encaminhamento, Derrida aposta no espaçamento como condição prévia para o surgimento do sentido enquanto tal e sua exterioridade entre os signos já constitui a natureza do ‘interior’ dos signos. (KRAUSS, 2014, p.118). Este espaçamento pode ser visto de maneira análoga, na linguagem cinematográfica, ao espaço entre um plano e outro, ou entre frames. Como defende Eisenstein a partir do choque dialético entre os planos (sintaxes discursivas-visuais) produziria um terceiro sentido. Em lugar de contar histórias através das imagens, o cinema eisensteiniano pensa através de imagens, utilizando o choque entre planos para provocar, na mente do espectador, chispas de pensamento resultantes da dialética do preceito e conceito, ideia e emoção.” (STAM, 2009, p.)

É sobretudo a distância e o espaçamento vazio entre os planos que possibilita que um terceiro sentido emergja. Assim podemos dizer que *Liebesfilm* quebra a unidade espacial e temporal da sintaxe cinematográfica - o que se radicaliza com apropriação da moldura vertical da película, o que quebra a leitura horizontal linear ao qual estamos normalmente adaptados por conta do registro escritural. Além disso, a verticalidade remete ao “*shape*” do da película que se apresenta materialmente como uma fita ou régua esticada. Assim, Tscherkassky trabalha com o mínimo elemento da “fala” ou o sintagma cinematográfico: o frame. Estamos diante de uma mínima parcela morfológica da língua, como as letras do alfabeto, ainda puras sem uma sintaxe temporal ou espacial que forme palavras e dê continuidade a um enunciado com sentido interpretativo ou hermenêutico a elas.

Para Krauss, a revelação de espaçamentos será o método privilegiado pela vanguarda surrealista, que irão trabalhar especialmente com esse interstício sígnico no interior da imagem (alguns exemplos são a técnica do *cloisonne*, da solarização ou da incorporação de quadros presentes na realidade e destinados a segmentá-la ou deslocar seus fragmentos dentro do próprio enquadramento). A

imagem surrealista - mesmo aquelas figurativas que se trata de uma fotografia direta, sem manipulação ou fotomontagem, como as de Brassai ou de Boiffard - produzia uma ruptura na experiência contínua e instantânea do real- ou seja a ideia de que as coisas fazem sentido devido uma sequência lógica racional, quer uma após a outra, quer exteriores uma à outra, ocupando células separadas. O fato de marcar os espaçamentos dentro da imagem destruiria a simultaneidade da presença, a ideia indexical Baziniana e Barthesiana de que a fotografia atesta uma verdade e prova irresoluta da existência do objeto.

“O enquadramento fotográfico é sempre percebido como uma ruptura no tecido contínuo da realidade mas a fotografia surrealista insiste e sublinha a presença desse enquadramento para fazer dele signo legível, um signo vazio, um número inteiro na álgebra do sentido,. (...) É graças aos espaçamentos que entendemos muito bem a realidade, mas um modo contaminado pela interpretação e pela significação, ou seja, uma realidade dilatada pelos vazios e os brancos que constituem as condições formais anteriores à existência de cada signo. A máquina fotográfica surrealista então enquadra e, portanto, desnaturaliza a sequência de sentido, tornando visível a escrita automática do mundo - a produção permanente, ininterrupta de signos. (KRAUSS, 2014, p. 118-122)

Ao explorar a imobilidade-mobilidade das imagens do cinema, Tscherkassky em *Liebesfilm* como os surrealistas joga com o vazio, torna visível e legível a própria escrita cinematográfica, aquilo que constitui os elementos estruturantes do discurso, ou seja, a própria operação constitutiva da sintaxe. Ao quebrar o jogo da representação, revelando as peças de suas engrenagens, frustra com a expectativa de uma fruição da *logos*. Tscherkassky brinca poeticamente com a morfologia das letras cinematográficas = o *quadro*, desarticulando a fala fílmica, tornada hermética, opaca, mais ainda sim figurativa e realista, impossibilitando uma continuidade e apreensão transparente comunicativa. Para Krauss (2014), as fotografias surrealistas ao valorizar o que ela designa como "espaçamento" produz uma fusão entre os dois polos linguísticos fazendo com que o significante se torne o significado, o mesmo ocorre de forma análoga nos filmes de Tscherkassky em que a materialidade da película se torna o próprio tema e assunto central do filme.

Ainda Rosalind Krauss, aponta que um dos outros procedimentos mais comuns e importantes nos surrealistas é a prática da duplicação. A duplicação seria o que cria um ritmo formal do espaçamento, seria: “o *pas-de-deux* que proscree a unidade do instante, que cria um sentimento de fusão no próprio cerne do instante.” (KRAUSS, 2014, p.119). O duplo seria o evidenciamento óbvio da

cópia que reafirma a imagem como um duplo, um mero simulacro do original. Ele afirma o que já sabíamos mesmo que inconscientemente: a imagem não passa de um representante. Não existe senão como representação, como imagem, pois “o duplo destrói a singularidade intrínseca do original. A duplicação projeta o original no campo da diferença e do diferido, do cada-coisa-ao-seu-tempo, da germinação dos múltiplos no interior de um deles. É este sentimento do diferido, da abertura da realidade sobre ‘o tempo de um sopro’ que chamamos de “espaçamento”. (KRAUSS, *idem*)

O famoso verso “*Uma rosa é uma rosa é uma rosa (...)*” ou no poema *If I Told Him - Portrait of Picasso* em que lê-se “*He he and he and he and he and he and he and as and as he and as he and he. He is and as he is, and as he is and he is, he is and as he and he and as he is and he and he and he and he*” de Gertrude Stein são dois outros bons exemplos do uso da repetição como ferramenta estética. Quando ouvimos a palavra “rosa” podemos imaginar a flor, a cor, o nome próprio de uma mulher, ou o seu simbolismo romântico. Para além das representações que nos tomam de assalto a imaginação, a repetição proposital de Stein desnaturaliza o sentido, nos voltando para a estrutura da linguagem e a concretude das palavras.

Assim, ao repetir a palavra, deixamos de ver os clichês atribuídos a elas e a desnudamos, descolamos significante de significado. Ouvimos com mais clareza sua sonoridade e vemos graficamente as letras, trazemos à tona suas propriedades concretas, materiais e voluptuosas da língua, entramos no território erótico e háptico das palavras. Ainda a repetição do *he* no segundo poema reproduz a percepção das múltiplas perspectivas simultâneas sobre um mesmo objeto, traduzindo de forma análoga para a escrita a visualidade dos quadros do pintor e sua fase cubista.

A duplicação tem uma estreita relação com o clichê. De origem francesa a palavra clichê remete ao procedimento técnico nas artes gráficas e na editoração em que se utiliza uma placa de metal, de zinco destinada à impressão de imagens e textos em prensa tipográfica obtida por meio de estereotipia, galvanotipia ou fotogravura. Como um comentário crítico sub-reptício acerca das fórmulas repetidas *ad nauseam* pelo cinema comercial, segundo Gabriele Jutz, “*Liebesfilm* é um ataque irônico a um dos mais duráveis clichês de Hollywood - o beijo.”. A partir da repetição dos clichês - tanto o clichê do simbolismo do beijo - quanto do clichê plástico: os rolos de super 8 que são sobrepostos um sobre o outro - a

investigação estrutural e irônica de Tscherkassky trabalha com a figura simbólica do Beijo como uma matriz alegórica do cinema clássico. Como na gravura ou na serigrafia, ele repete o gesto de reproduzir o beijo como um carimbo automático, dentro de uma lógica capitalista de produção fordista, semelhante às séries de serigrafia de Andy Warhol (e lembremos que Warhol também fez um filme intitulado *Kiss* em 1963) - reiterando o Beijo como um protagonista na historiografia do cinema, mas, simultaneamente, o retratando como adversário e perigo maior. Além disso, a repetição faz com que questionemos também a noção de unicidade e a autenticidade (sempre igual a si mesmo) do material. O loop nos coloca numa zona de indecidibilidade de indiferença entre matriz e cópia.

No verbete de *Eu Te Amo*, no livro *Discursos do Fragmento Amoroso*, Roland Barthes (2003) lembra que uma característica da ênfase amorosa é a repetição de clichês que contaminam a nossa cultura literária e poética. Segundo Barthes “O amante, aquele que ama, está aprisionado no seio da trama do discurso amoroso e o alimenta com os clichês tão característicos desse “sentimento”. Proferir a frase “Eu-te-amo” anuncia e instaura algo no momento que é dita, e no momento que é proferida funda novos estados e novos sujeitos, é um agente de uma mutação, abole o teatro da fala.

Para Barthes, a declaração passada a primeira confissão não quer dizer mais nada - se torna vazia de sentido. *Eu-te-amo* visto seria vista como uma palavra-frase, ou melhor uma *holófrase*, uma enunciação fática (como a proferição dos fiéis na missa quando dizem “amém”). Barthes conclui: “*eu-te-amo* é um ato performativo. Não tem nenhum armazém de sentido, nenhuma reserva, nem hermenêutica, sua função semântica está no lance, no ato mesmo em que é dito. A conjunção das três palavras, não têm nuances e dispensa explicações, graus ou escrúpulos. *Eu-te-amo* tem como referente apenas a si mesmo.” (BARTHES, 2003, p.175).

Como proferição a conjunção “eu-te-amo” serve de analogia para a imagem simbólica do momento-chave do beijo no cinema, possuindo igualmente uma função fática e no discurso cinematográfico. O beijo instaura uma mudança radical na narrativa e opera metamorfoses nas personagens e também nos espectadores. Mas o ato do beijo também não surpreende, apenas atesta uma verdade que o espectador já sabia previamente - pois há um contrato tácito entre o diretor e o espectador-onisciente que sabe dos desejos das personagens (o que

constrói a ironia dramática do cinema clássico) e, com grande expectativa, aguarda o *happy end*. A dúvida sobre a resolução do enlace amoroso é o fio mágico que enreda o espectador na trama, suspense que, literalmente, o suspende da temporalidade mundana do cotidiano - mas que no fundo ele sabe que se realizará. A imagem do beijo no cinema é como uma holófrase de Barthes não tem distanciamento e não é metáfora de nada, ele apenas atesta, é uma *deixis* que referenda, instaura, diz “voilà”! Eis a magia da narrativa! Eis o motor do cinema clássico! Trata-se de revelar a fórmula barata de apreensão da atenção do espectador pelos *efeito-phi* e a transferência empática do espectador em para os heróis da trama, e o regime escopofílico fetichista. Assim, ao não cumprir com os acordos silenciosos com o espectador de um cinema domesticado pelo código Tscherkassky reverte o clichê, que deixa de ser insípido para se tornar visceral.

Outro beijo-fantasma que projeta uma sombra sobre o *Liebesfilm* de Tscherkassky, e acreditamos ser uma espécie de citação críptica, é a obra de arte icônica austríaca: o Beijo de Gustav Klimt. Este é um dos quadros mais célebres da fase dourada de Klimt, pintor do movimento secessionista vienense considerado um dos precursores do simbolismo. Curiosamente, no quadro de 1907-08, os amantes do século passado também não tocam os lábios. Apesar de em sua época o movimento da Secessão Vienense ter rompido com as normas da tradição de seus antecessores da Cooperativa dos Artistas das Artes Decorativas da Áustria, hoje a obra de Klimt e a reprodução de *O Beijo*, habita o museu imaginário¹¹⁸ coletivo global, sendo uma das obras de arte mais massivamente convertidas em produtos de marketing e decoração vendidas pelo mundo afora. A obra de Klimt, como a Monalisa, vive um radical deslocamento do *valor de culto* para o *valor de exposição* com conceituado por Benjamin no famoso ensaio “*A Obra de Arte na era da Reprodutibilidade Técnica*” se tornando um objeto *kitsch*

¹¹⁸ André Malraux já havia introduzido a ideia de que a imagem técnica e a reprodutibilidade da fotografia se tornariam o lugar determinante para uma narrativa histórica da arte. “Para Malraux (2013, p. 121): “a história da arte nos últimos cem anos, desde que escapa aos especialistas, é a história do que é fotografável.” As reproduções de obras de arte dos mais variados estilos e períodos da história, seria o que Malraux conceituou como Museu Imaginário. Haveria um papel pedagógico nesta nova coleção do Museu Imaginário para a humanidade. Ao mesmo tempo em que a fotografia daria a conhecer uma profusão de obras-primas à artistas que de outro modo não teriam acesso a elas, estes mesmos artistas mudavam de atitude em relação à própria noção de obra-prima. Para Didi-Huberman esta práxis suspende a condição histórica em nome de uma eternidade e metamorfose das formas. O museu antes do advento da fotografia seria o de uma afirmação de estilos e modos de ser da arte, já o Museu Imaginário se torna o lugar de uma eterna interrogação e elaboração.

e de atração para os turistas que invadem os museus de Viena - esses mesmos turistas que podem ser vistos fotografando, como um enxame de insetos, a Catedral de St. Stephen em Viena no filme irônico de Kurt Kren *49/95 thousandyearsofcinema* (um filme que certamente habita as “entrelinhas” de *Liebesfilm* como referência conceitual e críticas de Tscherkassky)¹¹⁹.

Ao fim dos oito minutos, a imagem de *Liebesfilm* se torna tão veloz que não permite mais a sua apreensão, encerrada em sua própria opacidade material, no qual objeto e conteúdo passam a se confundir, se aproxima da indistinção, lembrando vagamente um teste de *Rorschach*. Novamente o *tropo* da aceleração orgástica retorna neste filme - já presente em *Aderlass* - pois sua velocidade progride numa linha ascendente vertiginosa. *Liebesfilm* retira então a passividade o corpo do espectador do cinema clássico, oferecendo, nas palavras do diretor, uma experiência literalmente erótica, pois “a experiência cinética, hipnótica e mágica, possui uma afinidade com o ato do amor, pois sentimos o aumento progressivo da velocidade cardíaca, de um pulso que acelera dos 60 aos 120 batimentos”. (TSCHERKASSKY, 2005, p. 117).

A narrativa se encerra, nas palavras de Matthew Levine (2018, op.cit): ‘em um *ataque* de luz e formas.’ O termo em inglês “*assault*” usado pelo crítico, neste caso, não é meramente uma figura de linguagem. Tamanha é a transgressão dos códigos tácitos da fruição cinematográfica que a reação negativa do público ao filme foi violenta e igualmente visceral. Em 1982, a exibição de *Liebesfilm* no tradicional festival de Super-8 *Interfilm* em Berlim, e logo mais no *Festival Toscano de Curtas de Montecatini* na Itália, registrou a revolta e repúdio de espectadores que demandaram a interrupção da projeção e saíram ao meio da sessão sob protestos. Anos depois com a exibição de *Parallel Space: Inter-view*, Tscherkassky se tornou *persona non grata* no festival. O diretor, contente com a *hybris* que engendrou no público, declarou abertamente que sua intenção era justamente testar os limites da paciência do espectador:

Dessa forma, *Liebesfilm* demonstrou minha disposição desmedida de testar a paciência do público. Na verdade, sei de duas exibições em que houve tentativas

¹¹⁹ Há uma resenha sobre o filme escrita por Tscherkassky: “*Kren associates the anniversary of cinematography with the Third Reich, which was to last a thousand years. ‘One Hundred Years of Cinema’ also means images ruling for one hundred years, images which have lost referentiality and come to dominate reality.* Mais informações sobre o filme podem ser encontradas na página oficial da distribuidora Six Pack: <https://www.sixpackfilm.com/en/catalogue/263/>. Filme pode ser visto nesse link: <https://www.dailymotion.com/video/x3wde6x>

violentas de impedir a projeção - uma vez, em 1982, em Berlim no primeiro grande festival de Super-8 da cidade, e no mesmo ano no famoso festival de Montecatini na Toscana (dez anos depois *Parallel Space Inter -View* também viria a incitar um tumulto violento em Montecatini e desde então meus trabalhos não são mais bem-vindos por lá). (TSCHERKASSKY, 2005, p.116)¹²⁰

Tscherkassky em sua operação informe interrompe o fluxo, e nos arremessa para o fora da moldura, nos coloca exterioridade da forma, nas bordas do abismo da linguagem cinematográfica causando assim desconforto, assombro, riso, escárnio. Ao duplicar o uso da linguagem em uma meditação acerca dos usos da linguagem transforma sua narrativa na própria miséria e crise do cinema narrativo, nos deixando em estado desamparo diante de um *looping* angustiante das tramas dos clichês vazios de sentido. As investigações sobre o duplo, o looping e a repetição de Tscherkassky não param por aqui. As respostas a outros pais - agora seus pais eletivos preferidos, os Cineastas Métricos - se expandem nos filmes seguintes.



Figura 32 - Frame Still Cena do filme *Liebesfilm* (1982) de Peter Tscherkassky. Fonte: SixpackFilm.

¹²⁰ No original: *In this way Liebesfilm demonstrated my inordinate disposition to test the patience of the audience. In fact, I know two screenings where there were violent attempts to stop the projection - once in 1982 in Berlin at the city's first major Super-8 festival, and in the same year at the venerable festival in Montecatini in Tuscany (since Parallel Space Inter-view also incited a violent tumult at Montecatini ten years later, my works have no longer been welcomed there).* Tradução Minha.



Figura 33 - Frame Still Cena do filme *Kiss*, 1963–64. USA. Dirigido por Andy Warhol. Fonte: © The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, PA, a Museum of Carnegie Institute.



Figura 34 - Detalhe do quadro *O Beijo* de Gustav Klimt, Óleo sobre tela, 180 x 180 cm, 1907–1908. Fonte: Acervo Belvedere Museum em Viena, Áustria.

4.2.2 - Danças Matemáticas – Ballet 16 (1984), Kelimba (1986) e Manufraktur (1985)

O filme *Ballett 16 (1984, 4 mins, preto e branco, silencioso)* mostra uma dança coreografada por Regina Baumgartem, coreógrafa que será uma parceira criativa de Tscherkassky em diversas produções, como *Ballett N°3* (1982) e *Kelimba* (1986). A colaboração com a dançarina surgiu dentro do contexto coletivo de Berlim em que era comum artistas jovens colaborarem nos projetos uns dos outros. Outro artista que integrou o projeto foi Frieder Butzmann, compositor de música eletrônica que criou também a trilha sonora de *Rauchhopfer*. Em um proscênio, cujo fundo infinito parece um estúdio fotográfico ou uma típica sala preta teatral, vemos a dançarina se movimentando da ponta direita à esquerda do espaço. Centralizada, a câmera filma a performance ao longe, fixa de um tripé. A dançarina, ao se movimentar, produz um rastro de três espectros que tentam alcançá-la como uma espécie de *delay* sonoro ou eco visual do movimento. A *mise-en-scène* que se desenrola em um espaço-temporal

delimitado, dentro de uma moldura circunscrita. Durante quatro minutos vemos os gestos do corpo da dançarina reverberando pelo espaço.

Como no filme anterior de Tscherkassky há novamente um crescendo na velocidade e aceleração calculado a partir de premissas matemáticas estanques. Cada uma das sequências triplicadas na tela segue a progressão aritmética: X- (primeiro take original), (X+1, X-1); (X+2, X-2), (X+3, X-3) até chegar ao (X-16, X-16)¹²¹. Dessa forma o movimento é decomposto um frame no futuro e um frame no passado. Vemos dois duplos da dançarina e a uma representação do movimento em três tempos simultâneos multiplicados. A decomposição transforma o corpo dessa mulher em um laboratório investigativo sobre potencialidades da anatomia humana e as capacidades da máquina “dançar”. Aqui Tscherkassky reitera o corpo da dançarina em sua condição ontológica de fantasma ausente, e faz uma necropsia visual, decompondo o movimento, tanto do corpo fílmico quanto do corpo humano.

Entretanto, *Ballet 16* não é tão calculado quanto se propõe, pois é filho de uma falha, duplo elevado de um outro filme fantasma (como podemos ver a filmografia de Tscherkassky é repleta deles). O material utilizado na montagem foi reaproveitado a partir do bruto de um projeto anterior de Tscherkassky que não se realizou plenamente: *Ballett N°3*, filmado em 1982. O diretor descreve essa primeira tentativa como “uma decepção”. O primeiro projeto foi feito a partir de 256 imagens em *still* de um movimento de dança contínuo. Cada série de ações da dançarina recebia um título individual, como por exemplo “flor”, e era consecutivamente seguido por um novo, sem pausa ou cortes. Esses 256 fotogramas foram então rearranjados em um novo movimento sintético usando a técnica da animação em quadros únicos, mas que não deu resultado como imagem em movimento. Na segunda versão, que irá dar origem a *Ballett 16*, Tscherkassky re-fotografa o projeto original ampliando-o e dissecando-o em 16 segmentos, consistindo de 16 *frames* cada qual fotografados *frame a frame*. O novo filme foi

¹²¹ Segundo explicação do diretor: “starting from a single frame . the frame before and the subsequent frame are shown alternately in as single-frame animation, in other words X-, X+1, X-1, X+2, X-2, X+3, and so forth, up to X-16, X-16) or quantitative et diminuendo (starting from a single frame s fsnvr movement is repeatedly show, whereby a frame is added with each repetition, and once a sequence of 16 frames is reached, a frame from the beginning of the movement is left out with each repetition. Like ballet n3, ballet 16 is intended to demonstrate the artificial nature of every filmic rendering of movement, and despite its decidedly poetic dimension, it also refers back to Sechs Uber Eins/six above one. (TSCHERKASSKY, p. 128)

então refilmado e com a velocidade duplicada, ou seja, telecinado a partir de uma projeção da primeira masterização. Em *Ballet 16*, segundo Tscherkassky (2005, p.120), sua intenção era “tornar evidente a artificialidade do movimento e do fluxo temporal presente na imagem cinematográfica.” A imagem não passaria de uma série de imagens congeladas consecutivas que criam uma ilusão de movimento naturalista

A primeira coisa que nos vêm à mente quando vemos o filme de Tscherkassky são os curtos filmes do Cinema de Atrações de *Annabelle Moore*, produzidos pelos estúdios de Thomas Edison, como *Annabelle Sun Dance* (1894), *Annabelle Butterfly Dance* (1895), *Annabelle Serpentine Dance* (1895), *Annabelle in Flag Dance* (1896), nos quais a dançarina apresenta *sketchs* de dança para a câmera, inclusive a famosa coreografia criada por Loïe Fuller. Outra memória imediata da historiografia do cinema são os estudos científicos da decomposição do movimento na cronofotografia de Muybridge e Marey, além do fascínio pela velocidade e pelas máquinas dos italianos futuristas Marinetti, Bruno Corra¹²², Arnaldo Ginna e dos irmãos Bragaglia. São fantasmas da aurora do cinema - repleta de experimentalismos - e das vanguardas europeias - tanto da poesia quanto do cinema modernista que ressurgem como espectros que ecoam e reverberam nos filmes do austríaco.

As imagens de Tscherkassky remetem ao Primeiro Cinema, que segundo Rancière seria “escrupulosamente honesto” que não “trapaceia”, pois se limita a registrar. (RANCIÈRE, 2013, p.8). Noel Burch (2011) em seu livro *Praxis do Cinema*, identifica no Primeiro Cinema os seguintes elementos formais que podem ser encontrados também em *Ballet 16*: A composição frontal, o posicionamento de câmera fixa e distante da situação filmada, a falta de linearidade com personagens pouco desenvolvidos, planos abertos e cheios de detalhes em que várias ações que ocorrem simultaneamente sem cortes (iremos abordar o Primeiro Cinema com mais afinco no próximo capítulo).

Segundo Rancière, todos os cinemas de vanguarda do início do século XX estavam em sincronia com a grande utopia “do mundo elétrico” de sua época que imaginava que todos os pesos e alterações históricas do mundo se dissolveriam

¹²² Em seu artigo Tscherkassky relembra o manifesto do Cinema Futurista de 1916 de autoria de Bruno Corra, onde lê-se: “o cinema é uma arte autônoma. o cinema deve, portanto, nunca copiar a cena teatral. o cinema, sendo essencialmente visual, deve acima de tudo, consolidar a evolução da pintura e se descolar da realidade e da fotografia.” (TSCHERKASSKY, 2012, p. 314)

em uma energia luminosa. Alguns exemplos desta grande utopia compartilhada nas artes seriam: cine-olho de Vertov, as cronofotografias, os futuristas, cenografia de Appia, as pinturas de Delaunay e o dinamismo cromático. A questão da velocidade e da apreensão do movimento não era exclusiva do cinema ou da fotografia, como vimos no capítulo anterior eram também questões herdadas da pintura e que seriam absorvidas também pela literatura e poesia. Poderíamos retornar à história da arte ainda mais um pouco no tempo até chegar ao que Octavio Paz nomeou como os dois principais pintores modernos que mais exerceram sua influência ao longo do século XX: Picasso e Duchamp.

Para Octavio Paz (2017) os dois artistas trabalham com a questão do tempo, mas de modos diferentes. São dois pintores-tempo que se engajam na violência das formas, enquanto a violência de Picasso era física, a violência de Duchamp era de ordem racional. Mesmo antes do futurismo, os dois artistas estavam preocupados com os estudos do movimento - Duchamp, por exemplo, esboçou seu *Nu descendo as Escadas* um ano antes da primeira exposição futurista em Paris que ocorreria em 1912. Picasso em suas obras encarna o espírito moderno e as mutações que a época sofreu, desde o fim do impressionismo até a segunda guerra mundial, mas como objetos palpáveis e visíveis, mas eram o próprio tempo, brutal, em uma "iminência imediata do agora". Picasso seria "o aqui, agora, o ontem e o futuro," uma simultaneidade de tempos, moderno e arcaico ele seria "todos os séculos sem deixar de ser o instante", nas palavras de Paz (2017, p.10)

Já Duchamp trabalharia com o tempo, mas no movimento oposto ao da vertigem da aceleração, pela via da vertigem do retardamento. Os quadros de Duchamp seriam a presentificação do movimento, a análise, a decomposição e o reverso da velocidade, uma pintura que retorna o olhar para si, com um olhar crítico, que converte a pintura em pintura-ideia. Resumindo em poucas palavras, os quadros de Picasso seriam uma imagem, os de Duchamp uma reflexão sobre a imagem. Dessa forma, ao ver *Ballet 16* de Tscherkassky, não podemos deixar de ver uma reminiscência do quadro de Duchamp *Retrato ou Dulcineia (1911)*, o qual retrata cinco silhuetas de mulheres simultaneamente, e que seria um prenúncio de *Um Nu Descendo as Escadas* e de suas obras ulteriores, *O Rei e a Rainha*, *A Passagem da Virgem à Noiva*, *A Noiva*, *O Grande Vidro* e *A Noiva Despida por seus Celibatários*.

Importante, entretanto, ressaltar a diferença entre os futuristas e Duchamp. Segundo Octavio Paz (2017, p.14-15). enquanto os primeiros estavam preocupados em sugerir o movimento por meio de uma pintura dinâmica, Duchamp aplicava a noção de retardamento, ou seja, de uma análise “atrasada” sobre o movimento. Ele não pretendia dar a ilusão do movimento, mas ao contrário, decompô-lo e oferecer uma representação estática de um objeto no instante em que se movimenta. Pictoricamente os futuristas aderem a uma sensorialidade exaltada, são pinturas brilhantes, quase como bombas estéticas, enquanto Duchamp, oriundo do cubismo, trabalha com cores menos líricas, mais sóbrias e compactas. Enquanto os futuristas são sensação e brio, Duchamp é ideia e rigor.

Outra diferença entre futuristas e Duchamp é a visão dos artistas. Visão não no sentido literal, do que vemos nas obras - mas suas posições e ideias, ou seja, seus pontos de vista, principalmente em relação a atitude diante da máquina. Os futuristas exaltam a máquina como adeptos de um culto, ao contrário Duchamp denuncia o caráter destrutivo da atividade mecânica moderna - colocando as máquinas como grandes produtoras de nada. Duchamp buscava criar em seus *ready mades* “quadro doentes”¹²³ e transmutava os movimentos orgânicos do corpo humano em “mecanismos delirantes”. As máquinas e obras de Duchamp estão avariadas e produzem anti mecanismos, geram produtos inúteis, são a própria antítese de si. As suas máquinas figuram como agentes do caos, produtoras não de progresso, mas de ruínas.

Assim, podemos relacionar os dois primeiros filmes de Tscherkassky dentro dessa herança do cinema de poesia e do grande fascínio elétrico luminoso e vertiginoso da vanguarda histórica com o movimento, além da relação com o primeiro cinema de atrações, mas, sobretudo, podemos colocar Tscherkassky na filiação do anti-maquínismo do dadaísmo de Duchamp (artista que se associará, posteriormente, ao movimento surrealista). Irônico, erótico e violento, os filmes de Tscherkassky também veem na destruição um gesto criativo, trabalha com a

¹²³ No livro “*Textos De Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial*” organizado por Mário Cesariny (2021, p.42) lê-se a proposição de Duchamp: “Física de bagagem: calcular a diferença entre os volumes de ar deslocado por uma camisa limpa (engomada e dobrada) e a mesma camisa suja. // Ready-made recíproco: utilizar um Rembrandt como tábua de engomar//. Mealheiro: colocar um ready-made numa lata tipo conserva contendo algo irreconhecível e soldar a lata. // Fazer um quadro doente (ou um ready-made doente).” - Texto reproduzido em *Noventa e Três Documentos dos anos 1911-1915*, Ed. Rose Selavy, 1934.

profanação e exibição das próprias engrenagens do cinema em um movimento autorreflexivo e crítico a própria historiografia do meio.

O projeto de ataque frontal contra o cinema institucional *mainstream* dominante que está presente em *Liebesfilm* e *Ballet 16* eram continuidades de outra investigação anterior: um outro filme-fantasma de Tscherkassky que não veio à luz: *Sechs Uber Eins/Six Above One (1982, Super-8, 3 mins, preto e branco, silencioso)*, um de seus primeiros filmes “estruturais” (no estilo *flicker*) que infelizmente não está disponível para exibição. Apesar de não conseguirmos ver o filme, as declarações do diretor a respeito do projeto e *making of* reforçam essa compreensão do cinema de vanguarda como antípoda farsesco do sistema industrial.

“Eu me opunha contra todas as formas de ilusionismo fílmico, especialmente o longa-metragem comercial. Esse tipo de inimidade conduzia a uma definição mais precisa de minha própria posição. Do meu ponto de vista na época, uma das maquinações mais ardilosas do inimigo era projeção linear, ou seja, uma projeção correta dos quadros do filme na sequência original. No percurso de tentar tornar o material de minha expressão artística transparente tive a ideia de fazer um filme mostrando todas as sequências que podem ser arranjadas com vinte e quatro quadros de um único segundo.” (TSCHERKASSKY, 2005.)

Sechs Uber Eins, ou em português *Seis acima de Um*, nasceu como parte da diatribe contra a *mimesis* do diretor, com a intenção de sublinhar o embate com a forma ilusionista do cinema e reiterar seu gesto programático de minorar o cinema comercial. O título, um jogo de palavras, com duplo-sentido só é percebido na língua nativa de Tscherkassky pois comporta uma aliteração provocativa ou mensagem cifrada na mesma corrente da ironia Duchampiana de *Rrose Sélavy* (pseudônimo feminino de Duchamp, que foneticamente em francês se assemelha a *Eros C'est la Vie*, *Eros é vida*). Tscherkassky na maioria dos títulos de seus filmes compartilha do fascínio intelectual pela linguagem como instrumento perfeito para tanto produzir significados quanto destruí-los. Como diria Octavio Paz (2017) sobre a ironia em Duchamp:

“O jogo de palavras é um mecanismo maravilhoso porque em uma mesma frase exaltamos os poderes de significação da linguagem só para um instante depois, aboli-los completamente. Para Duchamp, a arte, e todas as artes, obedece a mesma lei: a metaironia, é inerente ao próprio espírito. É uma ironia que destrói sua própria negação e, assim, se torna afirmativa.” (PAZ, 2017, p.12-13)

Ao pronunciarmos em voz alta o título ouvimos *sex uber alles*, ou seja, em alemão “sexo acima de tudo”. O título faz referência ao primeiro verso do hino

alemão *Deutschland über alles* (A Alemanha acima de tudo) o primeiro da canção nacionalista *Das Lied der Deutschen* (A canção dos alemães), composta em 1841 por August Heinrich Hoffmann com melodia de *Gott erhalte Franz, den Kaiser*, composição de Joseph Haydn de 1797. O verso tem uma carga sombria pois foi apropriada por Hitler como slogan da Alemanha nazista (atualmente, o mesmo foi feito por um governante brasileiro de extrema direita). O título subversivo contesta o amor à pátria, transformando o erotismo como sua “terra natal”, verdadeiro lugar de pertencimento do diretor. Como na famigerada performance do acionista Brus que levou a seu encarceramento em 1968, Tscherkassky também critica o hino e o patriotismo nacionalista através de uma releitura mais críptica, não mais o campo do abjeto, mas sim na operação estrutural (ou informe) com um jogo de palavras. Sua obra visual nasce atrelada a uma investigação verbal que se desdobra em visual.

O projeto inicial de *Sechs uber Eins* era criar um filme puramente abstrato, a partir de todas as combinações possíveis de vinte quatro frames brancos, pretos e cinzas. Logo Tscherkassky (2005, p. 120) percebeu que a empreitada seria megalomaníaca. Ao calcular a permutação de 24 combinações possíveis, o diretor viu que precisaria de 37,178,094,930,658,277 anos, 183 dias, 21 horas e 20 minutos de duração para exibir seu filme. Para efeito de comparação, a idade do universo é calculada atualmente em 15,000,000,000 anos. Ou seja, seria preciso ao menos dois *Big Bangs* para que o filme de Tscherkassky fosse concluído. A matemática de Tscherkassky, portanto, não funda um universo com leis régias que tudo organiza de forma equilibrada e justa, mas ao contrário se trata de uma matemática “entrópica” que nos leva ao abismo vertiginoso do limite, uma forma tão imensurável que seria inconcebível para o pensamento humano - uma espécie de sublime matemático mecânico simultaneamente aterrorizante e fascinante. Aqui a transgressão da forma se aproxima novamente do conceito de erotismo de Bataille pois a diluição da subjetividade, a aproximação do infinito e da continuidade do ser seria justamente o que caracterizaria a experiência erótica. O cineasta se vê seduzido pelo infinito do cálculo matemático - ou de um erotismo racional - que aproxima o espectador do cinema de uma experiência de quase morte.

De maneira mais modesta, Tscherkassky então optou por fazer uma combinação de apenas seis *frames* o que resultava em um 720 possibilidades

condensadas em um filme de exatos três minutos de *flickers* que nunca se repetem. O cineasta considerou-se satisfeito e naquele momento decidiu “se dedicar a relação entre a imagem figurativa e o abstrata” um *lema* que norteará sua produção nos anos seguintes. Porém, para um conhecedor da história do cinema experimental, é evidente que o projeto de *Sechs Uber Eins* é uma citação direta ao filme canônico *Arnulf Rainer* de Peter Kubelka, principal precursor do cinema de vanguarda austríaco e fundador do efeito *flicker*. Se torna difícil desvincular os três curtas-metragens de Tscherkassky supracitados da obra de Kubelka, principalmente se considerarmos que Tscherkassky é amigo há 20 anos do diretor, sobre quem já escreveu artigos exaltando-o como uma das figuras mais revolucionárias do cinema mundial. Vejamos, a seguir, como os filmes de Kubelka se constroem e como sua metodologia foi incorporada de maneira singular nos filmes de Tscherkassky.

Tscherkassky (2012, p. 73) afirma que a investigação de Kubelka pode ser resumida como “um movimento estético baseado no progressivo desinteresse pela realidade pro fílmica, o que provoca em última instância a renúncia da própria câmera, de forma a atingir a experiência mais pura junto ao aparato cinematográfico.” Em *Arnulf Rainer*¹²⁴ a utopia de uma experiência pura com o cinema atinge sua máxima expressão. O filme é construído a partir de quatro polos ou elementos básicos que constituem o cinema, a saber: a luz, a falta de luz, o som e o silêncio. A fórmula do filme é feita a partir do cálculo combinatório desses quatro elementos, baseados em conjuntos de 2, 4, 6, 8 e 12 *frames*, ..., etc. As combinações podem variar de preto-preto, branco-preto, preto-branco ou branco-branco, e o mesmo se aplica para as opções sonoras silêncio-silêncio, silêncio-som, som-silêncio, som-som. *Arnulf Rainer* é composto por 16 sequências, cada uma com 576 frames. Com o total das combinações possíveis, Kubelka criou uma série de temas, baseado nas durações de 2, 4, 6, 8, 12, 16, 18, 24, 36, 48, 72, 96, 144, 192 e 288 frames. Dentro de uma moldura 24x24 Kubelka cria o “enquadramento” para cada tema, baseado na sua duração as sequências se ordenam da seguinte forma: $288 \times 2 = 576$, $192 \times 3 = 576$, $144 \times 4 = 576$, $96 \times 6 = 576$, e assim por diante, começando da mais longa para a mais curta.

¹²⁴ Os filmes de Kubelka não são autorizados pelo diretor a serem reproduzidos em formato digital pois é de suma importância que sejam vistos projetados em um projetor dentro de uma sala escura para que a experiência visual seja fiel aos princípios conceituais do cineasta. Porém é possível encontrar cópias piratas em baixa resolução no [youtube: Arnulf Rainer – Peter Kubelka \(1960\)](#)

O filme é feito sem qualquer filmagem, a partir de um diagrama matemático de quadrados pretos e branco organizados como uma espécie de poema concreto ou escultura visual diretamente sobre a película virgem. Explorando os seus limites estruturantes da forma fílmica todo o ilusionismo é diluído, seja a ilusão do movimento, da profundidade, ou a distinção entre forma e fundo. Ao invés de procurar similaridades entre *frames* que criam a impressão de continuidade de movimento, ou contiguidade do tempo ou do espaço, o que o filme busca é o contrário, criar a maior diferença possível entre um frame e outro. Assim cria zonas de conflito e choque, alternando entre silêncio absoluto e ruídos sonoros, e entre a projeção de uma luz branca estourada para um negro piche profundo em questão de segundos. A técnica produziu o famoso efeito de piscadela entre *frames* no projetor.

A experiência de ver *Arnulf Rainer* nos deixa entorpecidos, em estado hipnótico, pois a repetição e alternância entre o branco e o preto, entre positivo e negativo, produz um efeito que se assemelha a sensação de um piscar frenético de olhos. Desse modo Kubelka funda um dos efeitos visuais paradigmáticos do cinema experimental, que se tornou recurso recorrente, e até - contraditoriamente - mesmo *clichê*, no "vocabulário" do cinema *underground*, a técnica estroboscópica do *flicker*. Nela a representação é completamente solapada para ser substituída por experiência de ausência e presença de luz. Pode ser resumida nas palavras de Kubelka: “*Here in the structure of the film was pictured what I wanted to say, and not in image content (...) Content is not content*” Em *Arnulf Rainer* forma e conteúdo convergem para o mesmo ponto.

Agamben (2006) quando disserta sobre *A Potência do Pensamento* lembra que na passagem do terceiro livro (430a) de Aristóteles no *De anima*, o escuro (*skotos*) era visto como a fonte de potência do pensamento. O escuro seria um objeto de vista, uma coisa para a qual não temos nome, que Aristóteles sugere chamar de diáfano (*diaphanes*). Para além do transparente ou da ausência de cor, o diáfano seria algo que se relaciona com a natureza (*physis*) das coisas, é o que constitui o que é propriamente o visível. A luz seria uma manifestação do diáfano em ato, ou seja, o escuro repleto de *chroma* ou cor. Há uma única natureza da coisa que se apresenta como potência, seja nas trevas seja na luz, essa natureza é o que ele chama de diáfano. Agamben relembra também que o pensamento ou a mente de Aristóteles, era comparado “a um tinteiro em que o filósofo molha a

própria pena. A tinta, a gota de trevas com a qual o pensamento escreve, é o próprio pensamento.” (AGAMBEN, 2015, p.12). A potência da metafísica reside então nas trevas, na escuridão da tinta que é depois inscrita na *grammateion* ou *tabula rasa* do pensamento. “A mente é, portanto, não uma coisa, mas um ser de pura potência, e a imagem da tabuleta para escrever sobre a qual nada ainda está escrito serve precisamente para representar o modo em que existe uma pura potência” (AGAMBEN, op.cit, p. 14)

O processo de Kubelka reduz o cinema à energia pura e nesta redução o objeto se desfaz. Quanto mais próximo da estrutura cinematográfica mais o filme atinge sua ontologia fantasmática se tornando cada vez mais “a-representativo”, pura intransitividade diáfana, regredindo para a *tabula rasa* de matéria escura/branca¹²⁵ pronta a novas inscrições. Como afirma Derrida em *Espectros de Marx*: “o espectro é também, entre outras coisas, aquilo que imaginamos, o que pensamos ver e projetamos - num ecrã imaginário, aí onde nada há para ver. Por vezes, não há sequer ecrã, e um ecrã tem sempre, no fundo que ele é, uma estrutura de desaparecimento em desaparecimento.” (DERRIDA apud MARTELO, 1993, p. 165). *Arnulf Rainer* retorna à base da experiência do cinema, a superfície do ecrã, interface privilegiada de transferência imaginária, onde o espectador projeta suas fantasias e desejos mais secretos, tela branca/preta potencial na qual toda sorte de representação é possível.

Matthew Tomkinson (2004) afirma ainda que o efeito de “piscadelas” do Flicker nos leva a uma indagação filosófica empirista e fenomenológica. Será o mundo que vejo rigorosamente o mesmo no segundo em que pisco e abro meus olhos? Alguém poderia afirmar que o mundo não muda a cada instante? Uma porção de duração de tempo após o outro, de um mesmo dia, não são

¹²⁵ Para Agamben na tradição da filosofia ocidental, a imagem da *tabula rasa* fez fortuna. Originalmente, tanto os clássicos gregos como dos latinos inscreviam seus pensamentos em uma superfície ou uma fina camada de cera sensível sobre o qual o estilete gravava os caracteres. Futuramente a *grammateion* de Aristóteles seria traduzida para *tabula rasa* (nos termos dos tradutores latinos, o correto seria não de *tabula rasa*, mas de *rasura tabulae*). “O primeiro tradutor latino do *De anima* a confiou a uma nova história, que deveria desembocar, por um lado, na “folha em branco” de Locke (“suponhamos que no princípio a mente seja aquilo que se chama de folha em branco, privada de qualquer caractere, sem nenhuma ‘ideia’”) e, por outro, na incongruente expressão “fazer tábula rasa”. A imagem da tabuleta para Aristóteles, é com efeito, aquela da pura potência do pensamento e de como seja concebível a sua passagem ao ato. Pois, se o pensamento já tivesse em si alguma forma determinada, já fosse sempre alguma coisa (como é uma coisa a tabuleta para escrever), ele necessariamente se manifestaria no objeto inteligível e impediria, assim, a sua intelecção. Por isso, Aristóteles tem o cuidado de especificar que o *nous* “não tem outra natureza senão a de ser em potência e, antes de pensar, não é em ato absolutamente nada”. (AGAMBEN, 2015, p. 13-14)

invariavelmente diferentes? E de um *frame* a outro no cinema também não seria? Um mesmo filme revisto diversas vezes, seria sempre o mesmo? O *flicker* parece querer nos lembrar que em questão de segundos o que você vê pode não estar mais lá, a todo instante o universo que conhecemos pode mudar e a percepção humana é feita de ínfimos instantes. O *flicker* então estimula, dessa maneira, outra compreensão da unicidade do tempo no cinema e questiona-o enquanto fluxo ilusionista e replicação fiel da realidade. Esse *flicker* que invoca a *tabula rasa* metafísica de Kubelka retornará como metalinguagem, ou como um fantasma estrutural nos filmes de Tscherkassky, (e, inclusive, será título de um dos seus filmes posteriores).

Kubelka afirma que sua intenção era tornar o cinema uma arte capaz de se igualar às artes plásticas em força e capacidade de expressão autônoma. O título do filme não coincidentemente é o nome do pintor austríaco, *Arnulf Rainer* (1929-), artista para quem o filme foi feito e que financiou o projeto. Um dos principais artistas austríacos, Rainer participou da Documenta 5 (1972), 6 (1977) e 7 (1982) e representou a Áustria na Bienal de Veneza de 1978. Curiosamente Rainer foi inicialmente influenciado pelo surrealismo de Breton, mas depois se desencanta da figuração surrealista e funda o movimento *Art Informel* cujo estilo seria o de “destruir as formas”. Rainer também teve uma aproximação lateral com a *body art* e o Acionismo, articulando experiências entre pintura e corpo, ao pintar vários retratos sob efeito de drogas e álcool e se apresentar completamente “pintado” dos pés à cabeça. Podemos dizer que se encontra aqui outro eco no surrealismo maldito da forma-informe de Bataille. O filme de Kubelka teria sido uma encomenda, um retrato do pintor.

A princípio é difícil ver a relação entre o filme abstrato de Kubelka e as pinturas de rostos desfigurados, caretas contorcidas, cenas de crucificação e dos horrores de Hiroshima de Arnulf Rainer. Entretanto, se lembramos que o filme de Kubelka é capaz de induzir convulsões em pessoas fotossensíveis ou espectadores com epilepsia talvez possamos dizer que Arnulf Rainer seja um caso de “bem-sucedido” de transliteração e tradução da atmosfera sensível de uma obra a outra. *Arnulf Rainer* não é apenas um filme “abstrato de formas puras”, mas também um filme-síncope, virgem, mas pleno de sensualidade erótica, que retrata o espírito do pintor dos corpos convulsivos em seu próprio corpo fílmico espasmódico, que por sua vez, encarna no corpo dos espectadores mais sensíveis tal qual uma

incorporação demoníaca de um lado “maldito” e diabólico do cinema. A empreitada inicial de retratar “fielmente” - e por isso “informemente”- o pintor, ganharia um novo capítulo, dezessete anos depois, com o filme-irmão de Arnulf Rainer, *Pause* (1977) em que Kubelka nas palavras de Mekas chega ao triunfo de “transcender sua fonte de origem” e “dissolver o rosto do pintor”.¹²⁶ como seus retratos pictóricos da série *Face Farces*

Segundo Tscherkassky (2012, p. 68) o filme pioneiro na investigação estrutural de Kubelka é o filme *Adebar* (1957)¹²⁷. Neste filme Kubelka buscou revelar o coração do cinema, em outras palavras, as características fundamentais e únicas específicas do meio cinematográfico, algo que seria impossível de ser traduzido para outra linguagem. O objeto de interesse de *Adebar* é, como no filme *Ballet 16*, a dança. Originalmente Kubelka teria sido contratado pelo *Café Adebar* de Viena para realizar uma peça audiovisual de publicidade do Café. Muitos filmes de Kubelka nascem como peças publicitárias encomendadas, como é também o caso do filme *Schwechater* (1958), originalmente uma propaganda de cerveja. Como já era de se esperar, as peças não foram aprovadas pelos clientes devido ao seu experimentalismo radical (literalmente radical, pois era uma investigação que se orientava para a raiz mesmo das imagens). Kubelka se insere no próprio sistema industrial e comercial de imagens (quatro anos antes das famosas *Sopas Campbell* de Warhol) para o sabotar como que de dentro, se autofinanciando para empreender sua investigação conceitual com as imagens.

Em *Adebar* vemos quatro dançarinos, que são filmados com uma câmera fixa e um fundo branco iluminado. O filme apresenta as figuras dos casais apenas como silhuetas em alto contraste. Ao invés de personagens psicologizados, nos atentamos para as formas e contornos humanos em sua qualidade pictórica e plástica. As figuras se tornam puras formas luminosas, um espetáculo de sombras dançantes como a das lanternas mágicas da idade média. A música africana em

¹²⁶ (...) Arnulf Rainer himself is an artist of unique originality and intensity. His face art, which constitutes the source of imagery in *Pause!* is a chapter of modern art itself. (...) Both Rainer and Art disintegrated and became molecules, frames of movements and expressions, material at the disposal of the Muse of Cinema. I am not saying this to diminish the person and art of Arnulf Rainer: His own greatness cannot be dissolved, in his art. But here we speak about the art of Peter Kubelka, and in a work of art, as in the heavens so on earth, there is only one God and Creator. (Jonas Mekas, 1977)

¹²⁷ Cópia em baixa resolução pode ser vista em: <https://vimeo.com/user9360688/kinoki/video/566092762>

looping nos coloca em um estado hipnagógico semelhante a temporalidade cíclica do eterno-retorno e dos rituais. É um filme que evoca ao mesmo tempo um total relaxamento e nossa plena atenção, pois a cada repetição um novo detalhe ínfimo se alterna, e percebemos novas minúcias, que nos convida a ficar de olhos bem abertos. Não há tempo para interpretação, apenas pura fruição do fenômeno visual.

Estruturalmente, *Aderbar* é composto por oito planos, nos quais vemos o movimento dos dançarinos que servem de matéria prima para 16 sequências que compõem o filme - cada uma com 104 frames. Cada uma das 16 sequências é composta por 4 planos. As combinações de cada sequência oscilam entre as seguintes possibilidades de quantidade de frames: 26/26/26/26 (se repete oito vezes), enquanto as combinações 52/26/13/13, 13/13/26/52, 26/52/13/13 e 13/13/52/26 são repetidas duas vezes. No total, em um cálculo simples o comprimento original do filme mede-se uma distância de $16 \times 104 = 1664$ frames que corresponde a uma duração temporal de apenas 69.3 segundos, que são repetidos em variações seriais e combinações permutativas. Oito planos são exibidos no formato negativo e depois em positivo, mudança que ocorre de forma intercalada (um positivo e outro negativo). Seis desses planos apresentam cenas em movimento enquanto outros mostram apenas os frames congelados. Na exata metade do filme a série se repete, mas de maneira espelhada e invertida.

A teoria musical acompanha Kubelka desde a mais tenra idade, pois seu pai era um músico rigoroso o que fez com que ele tivesse extensa formação musical em casa. Entre 1944 e 1947 Kubelka participou do famoso coral *Vienna Boys' Choir*, grupo fundado em 1498 e que contou com participação de compositores como os irmãos Haydin, Gluck, Salieri, Mozart e Franz Schubert. Kubelka tinha como aspiração ser músico, até que aos 17 anos se apaixona pelo cinema. Mesmo escolhendo o campo do cinema, os estudos da música nunca o abandonaram. Kubelka dá igual importância a construção sonora dos filmes tanto quanto a construção visual.

“Eu havia estudado música e sabia sobre as estruturas rítmicas na música e sobre o fantástico deleite temporal com o qual a música pode lhe capturar. Mas no cinema não havia nada! Quando se considera o tempo em que o filme ocorre (um filme normal, narrativo, bom ou ruim), é um tempo que não possui forma; é muito amorfo. Então eu quis criar algo que pudesse estabelecer para meus olhos um tempo harmônico, como a música estabelece um tempo harmônico, rítmico, medido para o ouvido.” (Kubelka, 1987, p. 144-145).

“Tenho vinte e quatro possibilidades de comunicação por segundo e não quero desperdiçar uma. Esta é a economia. E o mesmo acontece com o som. Porque um dos grandes campos de atuação do cinema é quando o som e a imagem se encontram. Então, o encontro de cada *frame* com o som é muito importante. Isso significa que você deve ter a mesma economia com o som que tem com a imagem.”¹²⁸ (KUBELKA, 1978, p.100)

A trilha sonora de *Adebar* é composta a partir da música polifônica dos pigmeus da África Central e detém uma importância nodal, pois é a partir dela que se baseia a duração de cada plano - sendo, portanto, um filme montado a partir do ritmo visual, no pulso da música, como uma partitura musical. Na música polifônica cada pessoa canta uma melodia diferente. As melodias se combinam sem deixar de perder sua autonomia na diversidade. As vozes fluem e entrelaçam-se umas nas outras, cada voz canta mais de uma linha musical ou mesmo contar mais de uma história simultaneamente. Ao contrário das harmonias de quarteto vocal clássico ocidental, as vozes da música polifônica nunca se fundem em um som unificado, não há solista, não há líder vocal que se destaque, não há voz nem melodia principal, não há ponto e contraponto. Apesar de não haver planejamento, mestre, condutor, ou regente, uma ainda assim forma emerge.¹²⁹

A partir dessa trilha informe Kubelka cria 4 frases musicais e 26 *frames* de duração. Assim a duração de cada plano do filme *Adebar* foi feita sob um múltiplo de 13, oscilando entre 26 *frames* e 52 *frames*. Esse método puramente rítmico e matemático concretiza em parte o sonho de algumas das vanguardas históricas, como o sonho de Germaine Dulac e Artaud, segundo o qual o cinema ganharia um *status* atmosférico e afetivo semelhante ao da música. Tscherkassky irá afirmar - exaltando seu mestre e amigo - que esse método estratégico nunca antes havia sido empregado na história do cinema:

" (...) na história do filme narrativo o conteúdo de um plano normalmente determina sua duração (você vê uma cabeça falante, e quando ela termina de falar: corta!). Adebar se tornou o primeiro filme da história baseado puramente em uma estratégia de montagem matematicamente rítmica do começo ao fim.

¹²⁸ No original: “I have twenty-four communication possibilities per second, and I don't want to waste one. This is the economy. And the same is with the sound. Because one of the major fields where cinema works is when sound and image meet. So, the meeting of every frame with the sound is very important. That means, you must have the same economy with sound as you have with the image.” Tradução Minha.

¹²⁹ Essa compreensão da música polifônica foi retirada do livro *A Trama da Vida - Como Fungos Constroem o Mundo* de Merlin Shildrake. Nele o autor conta a história do musicólogo americano Louis Sarno que gravou a música “Women gathering Mushrooms” do povo Aka que vivia em florestas da república centro-africana. O autor - doutor em biologia - relaciona a polifonia da música africana com rede micelial subterrânea dos cogumelos, que seria uma forma de polifonia corporificada em estado orgânico.

Como no caso de uma composição musical, um ritmo preciso e predeterminado fornece a base para a progressão e desdobramento temporal de toda a obra. A construção de um filme feito inteiramente desse modo era desconhecida antes de Adebar. É um filme inovador em termos de reflexão sobre a característica intrínseca do aparato cinematográfico e do mergulhar no tempo com a máxima precisão. (...) Kubelka conseguiu o que aprendeu no campo da música e o que para ele era uma forma de arte autônoma. Adebar é o primeiro filme constituído por uma totalidade, resultante de uma relação definida de forma precisa entre a composição de suas partes, em relação umas às outras e também junto ao todo. (TSCHERKASSKY 2012, p. 68)¹³⁰

Essa escolha pela música polifônica encontra ressonâncias igualmente com algumas concepções a respeito do cinema e natureza nas declarações de Kubelka:

"Kubelka sempre apontou que deseja fazer filmes que tenham o poder e a beleza de ocorrências naturais. Para Schwechater, ele cita o exemplo do brilho do sol em um riacho fluindo sob um dossel de folhas agitadas pelo vento. A aparência cintilante dessa corrente é predeterminada por uma série de leis da natureza sobrepostas e mutuamente interpenetrantes, e é esse entrelaçamento mútuo de leis da natureza que serve de modelo para o aparecimento de Schwechater." (TSCHERKASSKY 2012, p.72)¹³¹

O cinema de Kubelka busca uma superação da divisão entre técnica e natureza, pois trabalha com o que há de mais mecânico e industrial; o cinema, para então trazer à tona experiências naturais, e experiências fenomenológicas com o corpo humano. A técnica, para Octavio Paz (2002, p. 27) seria a natureza do homem moderno, é seu *habitat* natural e seu horizonte. Só o homem é capaz de produzir objetos manufaturados, coisas que não têm um nascimento natural ou desenvolvimento, a técnica produz, portanto, objetos “neutros e estéreis”. Mais do que uma experiência cerebral racional, o cinema de Kubelka cria uma ponte entre a manifestação de energia vital da natureza e a “frieza” da técnica humana,

¹³⁰No original: *in the history of narrative film the content of a shot normally determines its duration (you see a talking head, and when it is done speaking: cut! Adebar became the first film in history based purely on a mathematically rhythmic montage strategy from beginning to end; as is in the case of a musical composition, a precise and predetermined rhythm provides the basis for the temporal progression and unfolding of the entire work. The possibility of employing a temporally rhythmicalized editing strategy, a “metricalization” of montage, as the basis for the construction of an entire film was unknown before Adebar. It is a groundbreaking film in terms of its reflection upon the intrinsic characteristic of the cinematographic apparatus to dive time with utmost precision. (...) Kubelka first achieved what he learned in the field of music and what to his mind was an autonomous form of art. Adebar is the first film constitute by a totality resulting from a precisely defined relationship between its component parts and in relation to one another and to the whole.* Tradução minha.

¹³¹No original: *Kubelka has often pointed out that he wants to make films that have the power and beauty of natural occurrences. For Schwechater he cites the example of the glittering of the sun in a flowing brook under a canopy of leaves stirred by the wind. The shimmering appearance of this stream is predetermined by a host of overlaid and mutually interpenetrating laws of nature, and it is this mutual interlacing of nature’s laws that serves as the model for the appearance of Schwechater.* Tradução minha.

conferindo uma organicidade à máquina que pulsa, unindo *physis* e *techné* em uma expressão artística.

É curioso que a música eleita por Kubelka se trata de uma música acéfala, sem cabeça, sem líder, sem organização prévia, e que mesmo no caos encontra uma forma que se estabelece no próprio *in actu* de cantar. A polifonia pode ser vista como um fenômeno natural, espontâneo, que nasce do caos, mas segundo as leis da física se equilibra, dando forma a uma beleza entrópica e rizomática. Essa compreensão do cinema como expressão da natureza é algo que escapa à muitas análises dos filmes de Kubelka. Primeiro poderíamos colocá-lo na esteira do Grande Realismo e/ou Grande Abstração de Kandinsky, pois se origina de uma observação da natureza e estudo da percepção humana que é abstrata sem deixar de ser realista.

Não é só pelo fato de escolher fórmulas matemáticas que Kubelka produz uma ode aos controles rigorosos da *logos*, ou se filia ao racionalismo renascentista idealista. Como vimos a matemática fractal que fascinava os artistas barrocos era inspirada pelas formas da natureza. Portanto, utilizar fórmulas matemáticas não se trata de uma escolha excessivamente mental, puramente intelectual, ao contrário, pode gerar filmes que permitem a irrupção de uma afetação natural e física no corpo. Os filmes de Kubelka são também emergência de um acontecimento disruptivo no interior do vazio mesmo da linguagem cinematográfica, como uma força da natureza que transborda para fora da tela, fazem dançar os corpos e mentes dos espectadores.

A técnica de utilizar múltiplos de um número é recorrente também como já vimos, na obra de Tscherkassky. Em **Kelimba (1986, S-8 Blow up 10 mins, cor, preto & branco, som)**¹³², conseguimos reconhecer quase que imediatamente as silhuetas das danças do filme canônico de Kubelka *Adebar* (1957). Kelimba faz parte dos filmes de Tscherkassky podem ser colocados como irmãos siameses, ou duplos-espectrais de Kubelka. Trata-se de um filme em super 8 que trabalha com alternância entre imagens reconhecíveis e abstratas, entre reflexão teórica e sensualidade erótica. Para o crítico Horwath, Kelimba é um filme “tibetano composto de pombas e sonhos.” e nas palavras de Gabriele Jutz um filme no qual

¹³² Esse filme consta na filmografia oficial de Tscherkassky, mas não está disponível em nenhum de seus DVDs ou de forma online, e, portanto, baseamos a nossa análise na fortuna crítica e na bibliografia secundária sobre o filme.

“objetos em movimento são introduzidos em um espaço completamente plano. Ao mesmo tempo, os movimentos são feitos artificialmente ao serem subordinados a um ritmo repetitivo que os transforma em dança”¹³³ (JUTZ, 2005, p. 224).

Além de trabalhar com os corpos de maneira “achatada”, transformando-os em formas bidimensionais e em estreita afinidade com a plástica de *Adebar*, o filme também invoca os ritmos e gestos da dança. Tscherkassky também escolhe canções folclóricas da Grécia provenientes de regiões ainda não dominadas pelo “*Sitaki kitsch*” (nas palavras de Tscherkassky - se refere a dança grega que habita o imaginário coletivo, aquela presente no filme *Zorba, o Grego*). Além disso, não coincidentemente o título do filme faz referência ao instrumento musical não-ocidental africano Kalimba ou Mbira¹³⁴. Tscherkassky utiliza técnica repetição de fotocópias sobre fotocópia de forma a fazer com que a imagem perca toda relação com sua matriz original, se transformando numa mancha irreconhecível, uma “ameba” ou pontos dançantes. Nas palavras do diretor:

“Ele encena uma dança de imagens em movimento girando em torno dessa música exótica. O som sugere uma profundidade e distância espacial, tanto a música de terras distantes e estrangeiras quanto os ruídos da rua gravados no sétimo andar do meu prédio no bairro de Wollzeile. Essa profundidade é contrastada com imagens extremamente achatadas de pombos no telhado da casa do outro lado da rua, filmadas com uma teleobjetiva, e com fotos fortemente abstratas de Regine Baumgarten dançando. Para as últimas imagens, fiz uma cópia de contato 1:1 de algumas fotos originais de 16 mm em papel fotográfico na câmara escura. Então fiz uma fotocópia dessa fotocópia e assim por diante, num total de cinco vezes. No final, o processo transformou esses pontos em movimento a amebas.”¹³⁵ (TSCHERKASSKY, 2005, p. 136)

Essa mesma técnica será “apurada” nos filmes seguintes do diretor *Erotique* e *Urlaubsfilm* e *Tabula Rasa* que analisamos de forma detida mais à frente.

¹³³No original: “moving objects are introduced into a completely flat space. At the same time, the movements are made artificially by being subordinate to a repetitive rhythm that transforms them into a dance”.

¹³⁴A *Kalimba* ou *Mbira* é um instrumento musical pertencente à família dos lamelofones, sendo da categoria dos idiofones dedilhados. Os primeiros lamelofones surgiram no Vale de Zambeze, próximo ao atual Zimbábue, na África Subsaariana.

¹³⁵No original: It stages a dance of moving images revolving around this exotic music. The sound suggests spatial depth and distance, both the music from distant, foreign lands and the street noises recorded from the seventh floor of my apartment building in the Wollzeile. This depth is contrasted with extremely flat images of pigeons on the roof of the house across the street, filmed with a telephoto lens, and strongly abstracted shots of Regine Baumgarten dancing. For the latter images, I had made a 1:1 contact copy of some original 16mm shots on photo paper in the darkroom. Then I made a photocopy of this contact photocopy and so forth, a total of five times. In the end, there were these amoeba-like moving spots.” Tradução Minha.

Já em *Manufraktur/Manufracture* (1985, 2 min 54 segs, 35mm, silencioso), o fantasma de Kubelka e Kren assombram as imagens, mesmo que indiretamente. Este será o primeiro filme de Tscherkassky feito em apenas 6 dias, em material 35mm e inteiramente com imagens de arquivo que inaugura a entrada do cineasta no ramo do *found-footage*. A partir de uma reapropriação de filmes de propaganda e comerciais distintos (um sobre uma loja de calcinhas e outro sobre pneus de carro intitulado *Semperit High Life M 401*¹³⁶), Tscherkassky quebra a lógica do filme enquanto produto. Silenciosamente, o diretor produz uma homenagem ou citação subliminar a dois filmes fantasmas da vanguarda vienense que o precedeu, o filme inaugural da carreira de Kubelka (fotografado por Farry Radax), *Mosaik im Vertrauen* (1955) e o filme de Kurt Kren *15/67 TV* (1967)¹³⁷.

Kubelka realizou seu primeiro filme como conclusão de curso na escola de cinema de Roma. A ideia surgiu após ver as imagens de um cinejornal francês Pathé, intitulado “*La Catastrophe du Mans*”, que exibia um acidente numa corrida de carros que tirou a vida de 1 piloto e 63 espectadores. A partir do *found footage* sinistro ele cria um novo roteiro em que diversos homens orbitam em torno de uma mesma mulher de nome Michaela, a filha do chefe da estação de trem local. Apesar de ser um filme roteirizado, com atores e filmado em *live action*, não se trata de uma ficção. Repleto de carros de corrida, cenas filmadas dentro de automóveis em alta velocidade, as imagens não se encadeiam em uma narrativa coerente. Segundo Tscherkassky (2012, p. 60), isso já demonstrava um desejo do jovem Kubelka em reforçar a unicidade de cada plano, redefinir a noção de composição e a premissa da parte e do todo na montagem cinematográfica. Seria uma primeira tentativa de realizar um filme em que uma cena não depende da outra, e mantém sua autonomia individual. Isso faria com que o filme funcionasse como um mosaico (daí surge o título do filme) de componentes autônomos simultâneos que "operam" do mesmo modo que os diferentes instrumentos numa orquestra.

¹³⁶ Essa informação é dada pelo diretor na entrevista para Anthony Wagner feita para o evento 100th Bloomsday, 16 de Junho de 2004. Encontrada no encarte de DVD 008 de Peter Tscherkassky (p.9-10, sem ano)

¹³⁷ Disponível no link: <https://www.dailymotion.com/video/x2230ev>

Já no segundo filme de referência, Kurt Kren observa, sentado em uma mesa de bar, através da vitrine, o cotidiano das ruas e se interessa, especialmente, por três jovens mulheres que conversam do lado de fora. O filme que a princípio parece que “nada” acontece. Entretanto, o enquadramento do vidro com suas “molduras” sugere que a realidade lá fora pode ser vista como um filme ou como a tela de uma televisão, onde possíveis narrativas podem ser criadas imaginariamente nas elucubrações mentais do espectador. Ficamos a imaginar se o cineasta conhece alguma daquelas mulheres, seria ele um *stalker*, um admirador secreto (muitas vezes os dois se confundem), ou seria um parente da garota, buscando protegê-la? Todos os filmes do mundo “correm” na cabeça do espectador - ou em seu ecrã fantasmático mental - mais do que nas imagens propriamente ditas do filme. Rimando com as imagens de Kren e Kubelka, Tscherkassky em *Manufraktur* compila uma série de imagens de pernas de mulher vistas através de uma vitrine e de carros e as manipula na impressora óptica. Novamente os *motifs* de erotismo, morte e perigo são convocados lado a lado. Também duas técnicas dos mestres vienenses são reempregadas: primeiro o tremular flicado da imagem, típica da técnica *frame a frame* dos *aktion films* de Kren, e em segundo a apropriação da publicidade para fins experimentais de Kubelka.

Tscherkassky vai então repetir, justapor e, progressivamente, acelerar as imagens até atingirem uma velocidade furiosa. Assim ele transforma seu cinema numa espécie de acelerador de partículas que funde as divisões entre espaço e tempo. Tentando quebrar as regras de continuidade do *raccord* ele acaba por romper as barreiras espaço-temporais. Esse filme quântico parece querer atingir a velocidade da luz e alcançar uma espécie de “antimatéria”. É como se, a repetição incessante do gesto do diretor-arqueólogo, ao escavar com tanto afinco o que havia “por detrás” daquelas imagens de arquivo, por fim conduziu-o ao retorno ao gênesis, ou ao pó originário alquímico: à própria mesa de luz do diretor e suas mãos. O diretor então sobrepõe as qualidades hápticas e materiais da imagem, aumentando a sua potência da opacidade (inerente a toda imagem). Ao fazê-lo, Tscherkassky antecipa seus métodos de trabalho que aparecerão em filmes posteriores.

Manufraktur também possui um curioso trabalho de som. A banda sonora é picotada em simultâneo aos cortes na imagem e vai produzindo uma sinfonia

sincopada, uma cacofonia de falas interrompidas que acompanha a imagem de forma disjuntiva e assíncrona. São palavras soltas *nonsense* (ouvimos por vezes em alemão as palavras: *haben Sie, fünfhundert, sensation, viele kilometer*, mas que não formam sentido) que se assemelha ao balbuciar de uma criança e aos primórdios da linguagem. É como se Tscherkassky arranhasse o disco do discurso cinematográfico, criando uma espécie de gagueira, um ruído proposital na máquina de representação que se encontra avariada, como uma vitrola ou moviola quebrada.

Retomando o estudo sobre surrealismo de Krauss, sob o ângulo dos estudos da linguagem, a teórica afirma que a repetição será o que designa o primeiro elemento na cadeia do significante. A repetição é o que transforma a matéria bruta na forma potencial codificada de um significante. Ela relembra os estudos estruturais da língua em Lévi-Strauss que descreve a importância da simples duplicação fonemática no momento da emergência da experiência linguística da criança, na alvorada de seu conhecimento dos signos:

“Desde o estágio de balbucio, ouvimos o grupo de fonemas /pa/. Mas a diferença entre /pa/ e /papa/ não se deve só a duplicação; /pa/ é um barulho /papa/ é uma palavra. a duplicação atesta a intenção do sujeito falante; ela confere uma função a segunda sílaba, diferente da que tivesse comportado a primeira por si só, ou, no conjunto, a série virtualmente ilimitada de sons idênticos /pa pa pa pa / gerada pelo balbucio. o segundo /pa/ não repete nem significa o primeiro, portanto. Ele é o signo, assim como o primeiro /pa/ e seu par situa-se ao lado do significante e não do significado. (STRAUSS, Levy. apud KRAUSS p.120)

Os fonemas sons guturais, ruídos da glote, toda sorte de tagarelice se constitui como matéria bruta da realidade sonora e não seriam ruídos gratuitos, mas sim elementos verbais em potencial. A repetição testemunha que os ruídos irão se tornar conscientes, voluntários, e que tem significado como objeto. A duplicação é a este respeito seria “o significante da significação”. Para Krauss esse procedimento da linguagem infantil não é estranho a duplicação fotográfica, pois ontologicamente ela já se constitui como duplo. A fotografia surrealista joga com a relação particular de uma relação com o real pertence a toda fotografia, que para Krauss seria uma impressão, um traço, uma decalcomania do real, ligado a objetos concretos pois tem relação com marca de copo deixado na mesa, impressão digital, pegada, máscaras mortuárias, etc.

As fotografias surrealistas trabalham com esse paradoxo do duplo real, da fotografia constituída como signo, ou ainda de uma presença transformada em

ausência (em representação, em espaçamento e em escrita). Esta repetição estrutural se situa no próprio cerne do pensamento surrealista, pois é justamente esta percepção da realidade enquanto “outra-coisa” que forma a conceito do *Maravilhoso* e da *Beleza Convulsiva*, conceitos chaves do surrealismo. (KRAUSS, 2014 p.120-121). A tendência estética de Tscherkassky de “tornar algo visível” por meio da quebra por ou repetição coaduna com o da *práxis* surrealista da paragem e da reificação do duplo, e parece se cristalizar no neologismo que dá origem ao título do filme, manu-fratura - uma aglutinação dos termos manual e fratura. Tscherkassky usa os termos de quebra, abertura, destruição de maneira recorrente ao refletir sobre seu trabalho e seus efeitos:

Talvez possa-se dizer que desde o início eu queria desvendar e dissolver o meio, destruir não é a expressão certa, mas sim, criar algum tipo de quebra, e na quebra tornar algo visível. (...) Eu queria lançar uma resposta adequada, ou seja, tornar indomável essa tentativa de domesticação da imagem - que é, por sua vez, a regra que define a produção cinematográfica comercial.¹³⁸ (TSCHERKASSKY, 2012, p. 240-241)

O título diz respeito a seu trabalho essencialmente manual e artesanal, feito *frame a frame*, ou fotograma a fotograma, da película no impressora óptica, mas é também uma piada ou trocadilho- não se trata mais de *faturas* de gastos econômicos da publicidade, mas sim de *fraturas* visuais no osso da imagem - uma economia do corpo em crise no interior das imagens. O termo comporta uma polissemia, o do filme-produto feito originalmente como um *manufaturado*, um objeto de consumo padronizado industrial, converteu-se em um objeto artesanal único, filme manu(al)-fraturado re-auratizado.

A presença da mão do cineasta neste filme também nos remete a duas imagens dialéticas "primitivas", primeiro às imagens das mãos nas cavernas de Lascaux que para alguns teóricos, como Arlindo Machado, seriam a primeira assinatura autoral de um artista cujas pinturas rupestres já se configuravam como uma primeira proto-experiência de cinema. A mão também tem ecos com os desenhos e escrita automáticos de André Masson que são descritos por Breton como fundamentalmente cursivos, escriturais, como o resultado de uma "mão apaixonada por seu próprio movimento e só por ele". Um outro exemplo

¹³⁸ No original: *Perhaps one could say that from the outset I wanted to unravel and dissolve the medium, destroy is not the right expression, but yes, some type of breaking, and in breaking allowing something to become visible. (...) I wanted to hurl an appropriate, in other words, an untamed response at this attempted domestication - which is the rule of commercial film production.* Tradução Minha.

fornecido por Breton para representar a força enigmática das mãos seria o quadro de Chirico “*O Enigma da Fatalidade*”. Há também diversos episódios narrados no livro *Nadja* de Breton (1972) em que a figura da mão surge como presságio ou como objeto de mistério.

No romance (1972, p. 84-85) Nadja vislumbra no céu e às margens do Sena “uma grande mão que arde sobre as águas”. Após impactada pela visão, Nadja aponta para um cartaz na rua que mostra uma mão vermelha com dedo em riste e diz: “sempre aquela mão”. Segundo o autor, a placa que exhibe a mão fantasmática que a persegue, seria um sinal pendurado na porta de muitas casas árabes em Paris. Esta placa viria sempre acompanhada da inscrição: “a mão de Fatma”. A mão nos remete à prática divinatória da quiromancia realizada pelas ciganas, como também à Mão de Fátima ou hamsa. Esta imagem é partilhada pelas culturas judaica e islâmica, sendo utilizada como amuleto de proteção contra o mau-olhado e a má sorte. Em um outro trecho o autor relata o estranho magnetismo que sente ao pousar os olhos sob luvas femininas azuis-celestes. Em outro, Nadja se lembra da mão de um de seus amantes que possuía uma deficiência congênita: dois de seus dedos eram colados.

Ainda, a colagem que ilustra a capa do romance de Breton intitulada “Uma personagem anuviada” seria um autorretrato de Nadja e apresenta uma cabeça feminina sob a sombra de uma mão. Breton (1972, p. 101) observa que se olharmos a imagem de outro ângulo, a figura nos remete a uma “sereia mascarada silenciada pela aparição de suas visões.” A mão surge no romance Breton carregadas da mesma ambiguidade que ecoa na palavra “mãe”, ambas encarnam uma figura feminina simultaneamente ameaçadora e protetora. Para o surrealista as mãos seriam dotadas de uma dualidade, ao mesmo tempo que incorporam os ideários burgueses e capitalistas da produtividade, podendo se converter em mera ferramenta funcional, instrumentos da burocracia apática e destituídas de alma, também seriam capazes de fazer vir à tona uma percepção surreal.

Essa primazia dada a mão autônoma, será de onde deriva a sensação de *dépaysement* - afeto típico do surrealismo. Segundo Eliane Robert Moraes (2002, p. 191), Breton se vale da imagem da “mão que se separa do braço” para descrever o processo de *Depaysement* que funda a consciência surreal. No automatismo psíquico a mão ganha autossuficiência sobre o resto do corpo, e assim “abre o sujeito a novas experiências criadoras”. Representada pela mão

desmembrada e com vontade própria, ela rabiscaria sem intenção preconcebida traços secretos revelando uma substância preciosa do inconsciente. A escrita automática seria não uma representação, mas um registro, uma manifestação de um acontecimento *in actu*, semelhante às linhas traçadas no papel por um sismógrafo ou um cardiógrafo - como sintomas são presença de algo em ação querendo ascender, fugindo das forças de recalque e das amarras do consciente ou do ego.

A mão perturbadora também aparece no trabalho do fotógrafo surrealista Hans Bellmer, *Three Hands* (1934). Nele Bellmer produz fotografias de mãos que se cruzam de maneira que não é possível compreender se são de uma mesma pessoa ou duas pessoas diferentes. Na análise de Krauss e Alain-Bois (1996, p. 44) a fotografia traz à tona a pergunta retórica de Lacan (via Kant) do que aconteceria se não percebêssemos a não-congruência entre a mão esquerda e a direita ou nosso duplo no espelho. A fotografia produz então uma falha da identificação especular, que por sua vez produz a sensação “psicastênica” da perda do objeto, que oferece um retorno à animalidade burlesca que, por sua vez, é cômica e ao mesmo tempo coloca o sujeito em estado de pânico. Ao não se identificar na imagem, o sujeito se vê diante de um “buraco negro” ou “ponto cego” da representação, sendo colocado numa situação de puro simulacro e desamparo narcísico. Para Krauss e Bois (1996, *idem*), o automatismo da mão e sua repetição ao infinito produzem uma diluição da primeira pessoa, um mecanismo que “desencadeia” ou aciona a experiência do informe.

A mão autômata também faz uma cômica aparição na última tela pintada por Duchamp *Tu m' (1918)*, que segundo os registros foi feita a contragosto pelo artista devido a insistência de sua mecenas americana, Katherine Dreier, que a encomendou sob medida para sua sala de estar. O título críptico e não menos jocosos, quando decifrado, se torna uma espécie de diálogo sarcástico, réplica e tréplica entre os dois. Em uma primeira leitura ouvimos em francês: “*tu m'aime*”, (você me ama), mas o diminutivo comporta também a resposta do artista “*tu m'emmerdes*” (você me irrita). No quadro Duchamp aproveita para fazer uma recapitulação de suas obras anteriores, pintando a sombra de diversos *ready mades* como a roda de bicicleta, o porta-chapéus e o saca-rolhas. Além desses *ready mades* imateriais há a presença de dois objetos “verdadeiros”: uma lima que se projeta para fora do quadro e uma série de alfinetes que fecham um falso rasgo

na pintura. Na mistura de sombras estaria contida a sua própria sombra distorcida de maneira anamórfica. Uma série de quadrados coloridos em finas camadas se interpõe vindo do fundo esquerdo superior da tela e se encaminham para uma última tela branca na outra extremidade. Uma mãozinha, desenhada como um *cartoon*, aponta para um quadrado branco suspenso no ar (Seria uma referência ao quadrado branco de Malevich? Ou a *tabula rasa* da representação? Ou mesmo a tela do cinema?)

Para Stoichita (2016, p.204-205) o quadro agrupa sinais pertencentes a diferentes sistemas de significação: *objets trouvés*, *trompe l'oeil*, *falso trompe l'oeil*, *sombras e falsas sombras*. Os trabalhos de Duchamp aparecem como sombras de si próprios, e o próprio artista se coloca enquanto sombra que paira sobre a obra. Duchamp então estaria revelando - através da mão - de forma irrisória o caráter fantasmático de toda representação pictórica, colocando como equivalentes a representação e a ausência. O fantasma do quadro seria representado propriamente pela pequena mão, que teria sido pintada por um outro pintor de cartazes publicitários a pedido de Duchamp. A mão se torna um corpo estranho e não condiz com o restante da estética do quadro e se torna, nas palavras de Stoichita "perturbadora e inquietante". A mão que seria o símbolo do fazer artístico, passa por uma inversão radical do sintagma, a representação volta-se contra si própria e a mão criadora/reveladora da assinatura única do artista se torna uma encenação irônica, de uma pintura que não existe e cujo pintor teria sido alienado.

Esta ambiguidade de uma mão que ora censura, ordena, e organiza ora fascina e desorienta, também está presente na filmografia de Tscherkassky, cuja mão aparece como uma sombra da presença do cineasta em diversos filmes. Em *Aderlass* ela é uma mão que simultaneamente assassina e assassinada. A mesma mão aparecerá, com destaque, sete anos mais tarde em *Parallel-Space - Inter-view* e em *Dream Work*. Ao colocar as imagens de sua própria mão em *Manufraktur*, o cineasta reivindica a presença de seu corpo, denotando a assinatura-assassina do diretor e a condição da imagem enquanto rastro fantasmático do real e dentro de uma tradição háptica-erótica que invoca o sentido do toque.



Figura 35 - Marcel Duchamp, Tu M', 1918. óleo sobre tela, com escova de garrafa, alfinetes e parafuso. 69.8 x 303 cm. Succession Marcel Duchamp/ADAGP. Paris/Artists



Figura 36 e 37 - Dois frames de Aderlass/Bloodletting (1981), à esquerda, e de Manufaktur (1985) à direita. Direção Peter Tscherkassky. Fonte: Sixpack Film.

Colagem que ilustra o romance de Breton. Intitulada "Uma personagem anuviada", seria um auto-retrato de Nadja. Breton (1972, p. 101) observa que se olharmos a imagem de outro ângulo, a figura nos remete a uma "sereia mascarada" silenciada pela "aparição de suas visões".



Figuras 38 e 39 - Giorgio de Chirico, A canção do amor, 1914, óleo sobre tela, 73 x 59 cm. Fonte: Nova York, Momma e à direita Capa do livro Nadja de Breton edição Gallimard de 1972.



Figura 40 - Hans Bellmer, Untitled (Hands Triptych), 1933-34.

Assim, podemos resumir, que em *Manufraktur*, a partir do fonema visual mínimo, do *frame* produz uma desorganização corporal, tanto através da desarticulação da língua quanto pela presença da mão desencarnada. Tscherkassky parece fazer três retornos comuns à propedêutica surrealista. Primeiro invoca os mitos e ritos “selvagens” de um cinema primal das cavernas, segundo retorna a uma escrita automática dos surrealistas e terceiro trabalha sob uma à linguagem infantil desregrada, do mundo encantatório das crianças que, na aurora da linguagem, podem criar neologismos e brincadeiras com os sentidos das palavras. Por meio de um ritual convulsivo da forma, um efeito de maravilhamento ou surpresa com as imagens pode ser alcançado, como se vistas pela primeira vez, com olhos de criança.

Mas por que Kubelka não foi colocado no movimento estrutural? Para Sitney (2012, p. 285), a diferença fundamental entre os estruturalistas e o cinema gráfico seria justamente a falta de um evidenciamento ou descortinamento dos recursos visuais aos quais Kubelka se valia para estruturar seus filmes. Os filmes de Kubelka são tão rápidos e complexos a nível fenomenológico que não permitem que o espectador perceba seu princípio ordenador e as leis que regem seu funcionamento. Mesmo que os princípios que governem a montagem de Kubelka sejam racionais e os as da montagem-rítmica de Brakhage sejam intuitivos, ambos proporcionam uma experiência semelhante ao público, ou seja, de uma imersão sensorial e perceptiva difícil e intrincada, hermética, porém, contundente.

Essa é a razão para que Sitney coloque Kubelka dentro da categoria de filmes “visionários” do “êxtase” pois o discurso de Kubelka sobre seus filmes possuem um teor de “místico” e essencialista. Nas palavras de Kubelka sobre o seu cinema: “Eu queria colocar o cinema onde pudesse estar com cada músico e cada pintor. Eu queria poder contar com o cinema como uma força que pudesse competir com essas artes. Também queria chegar à base absoluta do meu meio e manipulá-lo da forma mais pura possível.” (2012, p. 75)¹³⁹. Sitney conclui (1969, p.329-330) que o cinema gráfico tende a uma total eliminação da ilusão e da manifestação da imagem cinematográfica como um objeto, se tornam então filmes

¹³⁹ Fala de Kubelka durante palestra na Universidade de Nova Iorque em 1974. Retirada do texto de Tscherkassky que por sua vez citou do texto: *Peter Kubelka theory of metrical film in the avant garde film: a reader of theory and criticism* ed, P Adams Sitney (New york university press, 1978, p. 156)

tautológicos, que o fim acaba neles mesmos, o *telos* do filme se torna uma busca inacessível.

De fato, o discurso de Kubelka tem um tom heróico e ainda com um horizonte utópico. Ao que parece, para Sitney, a qualidade de uma obra estava contida na sua concisão de meios e na transparência comunicativa de seu programa de intenções. Ele parte de uma concepção ideia greenberginiana da arte pelo todo, na qual a mensagem deve estar condensado no seu próprio meio, e talvez por isso Sitney acabe por dedicar pouca atenção às obras de Kubelka, aparentemente identificando uma anacronia conservadora em seu discurso, e uma falta de clareza “conceitual” como um ponto fraco de sua obra. A classificação de Sitney dos filmes de Kubelka como um “Cinema Gráfico” somente pelo fato do austríaco optar por trabalhar sob a unidade infinitesimal do *frame*, nos parece arbitrária e redutora.

Sitney não considera outros aspectos da obra de Kubelka, como por exemplo sua relação íntima com a poesia e a música polifônica, e tudo aquilo para além do filme em si, ou seja, o pára-fílmico, aquilo que está para além da experiência do espectador em uma projeção dentro de um dispositivo arquitetônico clássico da forma-cinema como, por exemplo, suas sessões de filmes-cozinha em que o cineasta cozinha para os seus espectadores num ato performativo. Os filmes de Kubelka também existem enquanto objetos escultóricos, e são pensados como esculturas ou partituras visuais que podem ser reproduzidas por qualquer um em sua casa. Também podem ser considerados filmes “naturais” e de rituais com a *physis*, dentro de uma ideia de dispêndio Batailliano (iremos destrinchar essa ideia mais adiante, ao fim do capítulo).

A falta de uma fortuna crítica maior sobre a obra de Kubelka e Kren em Sitney talvez tenha ocorrido também por conta da distância entre a da Áustria e o do continente americano, agravada pela dificuldade da língua alemã. A crítica a Kubelka, que o alija do cinema estrutural, nos parece, encontra ecos até hoje em diversas críticas em veículos de comunicação¹⁴⁰, que classificam a obra de

¹⁴⁰ Como por exemplo os artigos “caricaturais” publicados na Folha de São Paulo que parecem diminuir a importância da obra do austríaco usando critérios estranhos ao ofício do artista, por exemplo a partir de premissas de eficácia produtivista. No artigo “Cineasta austríaco materializa música no CCB” de Tiago Mata Machado, o crítico afirma que Kubelka não conseguiu superar sua primeira trilogia, teria uma filmografia curta com poucos títulos e faria um cinema excessivamente teorizado. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fofha/ilustrada/ult90u29336.shtml>. Já o artigo *Rato do banhado e*

Kubelka como “menor” ou “romântica” enquanto os outros cineastas norte-americanos *undergrounds* associados ao minimalismo seriam mais prestigiados. Uma outra razão possível para a ausência, por exemplo, de Kurt Kren na crítica especializada estadunidense é ressaltada por Malcom LeGrice (1978, p.56-57). Apesar das trocas entre os artistas europeus que migraram para as Américas, houve uma ausência de comunicação entre os países norte americanos e europeus que permitiu que as duas cenas de vanguarda ocorressem em paralelo espontaneamente¹⁴¹. Essa seria uma razão contingencial para que essa tradição Vienense tenha recebido menor atenção na fortuna crítica dos Estados Unidos¹⁴².

4.3 - Tscherkassky e Warhol - Entre *Stasis* e *Extasis*

Neste capítulo tentamos articular alguns conceitos da literatura, poesia, pintura e fotografia surrealista ao cinema de Tscherkassky. Ao contrário do privilégio dado às imagens oníricas figurativas canonicamente associadas ao surrealismo de Buñuel e Dali que reproduz e representa o mundo dos sonhos (uma ideia rechaçada tanto por Bataille quanto por Artaud que acreditavam que representar os sonhos já era uma forma de “controle ordenador” do próprio) demos preferência aos escritos sobre o surrealismo a partir de uma visada estrutural, linguística, semiótica e matérica da imagem. Irei me estender um pouco mais sobre como seus filmes se aproximam e distanciam do Cinema Estrutural,

artistas underground de Nina Horta também na Folha de São Paulo, em tom depreciativo, diz: Um parágrafo sobre o cineasta já me desanimou um pouco, prevendo que lá vinha chumbo grosso. ‘Kubelka nasceu em 1934 em Viena. Fez seu primeiro curta em 1954/55. Desde então, durante estes últimos quase 50 anos, finalizou seis filmes, que perfazem no total 49 minutos e 33 segundos de duração... Estes quase 50 minutos de cinema suplantam de longe a maioria das infinitas horas produzidas ao longo do último século pela indústria do cinema corrente nos últimos anos. ‘Entenderam, não é? Em 50 anos fez 50 minutos de filme, um minuto de filme por ano. Um minuto de filme por ano! Imediatamente levantei as orelhas, sabia que era daquelas situações em que você vai ao cinema e, das duas, uma. Ou o cara é uma fraude, ou você é uma besta, culpa da Doris Day.’ (HORTA, 2002)

Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1912200214.htm>

¹⁴¹: (...) *none of the innovators who started work later, in the mid-sixties, was a follower of Kren. Most, like myself, had already started in this direction before encountering Kren's films. The lack of information here about the American underground film was matched by a similar lack of exchange within Europe itself. (...) Film experiment in Vienna also significantly preceded any other similar development in Europe and was likewise completely independent of the American Underground cinema* (LEGRICE, 1978, p.56-57)

¹⁴²É preciso fazer uma ressalva, vale destacar a iniciativa do pesquisador e professor da USP Carlos Adriano que realizou junto com Bernardo Vorobow a mostra. *Peter Kubelka: A essência do cinema*, trazendo os filmes do austríaco para o Brasil em 2002 e produzindo um catálogo com textos sobre a obra do cineasta.

para então podem dar mais “caldo” a hipótese de que seus filmes estariam no campo teórico-prático de operações figurativa da forma-informe e da semelhança informe e maldita, anti-axiomática, dispendiosa e “infante” de Bataille, mais do que no campo propriamente do estruturalismo.

Há dois procedimentos que podemos considerar que aproximam os filmes supracitados de Tscherkassky de uma ideia de “cinema estrutural” a partir da conceituação de Sitney. O primeiro é o fato de o roteiro ser escrito a partir de uma extensão métrica ou fórmula matemática elaborada *a priori*. O segundo por utilizar o recurso de filmagem da própria tela de projeção/edição. O terceiro por utilizar o *loop*. Não obstante, apesar de reduzido aos mínimos elementos estruturantes, principalmente o frame, Tscherkassky não abre mão do *clímax* que surge como uma “assombração” espectral de uma narrativa perdida. Mesmo que na ordem do discurso o diretor negue o arco narrativo do cinema comercial, ainda assim Tscherkassky se utiliza dele de maneira ‘profana’.

Todos seus filmes comportam uma elevação de velocidade orgásmica da máquina cinematográfica. Por conta disso não são (apenas) “cinema da mente;” mas um cinema do corpo, extremamente erótico e libidinal. Enquanto os filmes dos estruturalistas se utilizavam do *loop* para fazer o espectador se dar conta racionalmente da formação da imagem virtual em sua mente, o filme de Tscherkassky joga não com a razão do espectador, mas sim seus instintos mais primitivos, criando um desconforto visceral e físico e, ao contrário, uma confusão mental. A repetição do *looping* não dilui a magia cinematográfica, mas produz uma narração-outra fantasmática.

A título de comparação, podemos colocar os filmes supracitados de Tscherkassky ao lado de um dos fundadores do cinema estrutural (segundo Sitney): Andy Warhol. Começemos pelas diferenças entre os dois. Enquanto o Warhol opta por explorar a longa duração em seus filmes, Tcherkassky, ao contrário, adere ao movimento oposto de extrema aceleração. Cada um poderia representar o que Lyotard (ou Mekas) identificou como dois polos do *Acinema* de vanguarda. Porém isso não impediria, a princípio, que Tscherkassky fosse colocado no gênero estrutural - pois outros filmes representantes desse polo da velocidade foram colocados na mesma categoria do Estrutural (como é o caso de

Sears Catalogue de Paul Sharits e o filme *Empire States* de Andy Warhol são considerados pertencentes ao mesmo gênero).

A diferença está no fato de que os filmes de velocidade máxima do estruturalismo trabalham geralmente com a questão da apreensão das formas estruturantes pelo espectador. A questão da apreensão conceitual do que “é” o “verdadeiro” cinema não é a questão chave de Tscherkassky, mas sim a desconstrução iconoclasta, crítica e derrisória do que seria o cinema “clichê” no senso comum. Tscherkassky produz filmes-ludistas, que trabalham em prol não de uma transparência conceitual, mas ao contrário, da confusão, da desorientação, e do não-funcionamento e da exaltação de uma condição malsã e do malogro da máquina do cinema.

Podemos tecer outra diferença, agora a nível de recepção espectral. Enquanto Andy Warhol convoca a contemplação meditativa e calma, do *ennui* baudelairiano que se converte em *spleen* - experiência de maravilhamento propiciado pelo tédio, que como descrito por Walter Benjamin em *O Narrador* “choca os ovos da experiência”:

“O tédio é o pássaro que choca os ovos da experiência. O menor sussurro das folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes.” (BENJAMIN, 2014, p. 221)

Tscherkassky, por sua vez, age como um corpo estranho exógeno que - mesmo sendo premiado em grandes festivais de prestígio - produz um abalo, um desconforto agressivo e punk ao *establishment* que não permite que o publique fique confortável em suas cadeiras - não sendo nem um pouco convidativo e nem simpático ao seu público. Andy Warhol também produzia desconforto em seu público e detratores, mas não por conta de um enfrentamento violento e aviltante com o espectador, de forma direta, mas sim devido a ambivalência “soft” pop que em tom descontraído, blasé, e aparentemente descompromissado declarava fazer os filmes apenas “pelo gosto” de fazê-los (*to like*). Apesar de a princípio distintas, são duas experiências que convocam experiências imanentes e concretas dos corpos com a imagem. Enquanto Warhol convoca o corpo do espectador através da *stasis*, ou seja do não-movimento que converte a imagem em objeto quase escultórico, Tscherkassky convoca o corpo através da *éxtasis*, ou em outras palavras do êxtase da desmedida e da transgressão profana das formas.

Agora partimos para as semelhanças entre os dois cineastas. Nos primeiros anos de sua aparição Warhol era chamado por alguns críticos como neodadaísta devido a sua admiração e pela influência direta de Duchamp em suas obras. Como já abordamos nesse capítulo, o uso da ironia, do jogo de palavras e da “quebra” da máquina são “campos” de trabalho comuns compartilhados por Duchamp e Tscherkassky. Outro ponto que aproxima Tscherkassky de Duchamp é o fato que nas telas de Duchamp ao longo dos anos a figura humana vai sendo decomposta até praticamente desaparecer como um todo e o objeto se reduz a seus elementos mais simples, a linha e os pontos (mesmo sem nunca abdicar do retrato). Esse movimento ocorre de maneira semelhante na filmografia do austríaco.

Gabriele Jutz (2014, p. 314) também vê uma afinidade eletiva entre Tscherkassky e os dadaístas¹⁴³ Jutz relembra que no texto *A obra de Arte na era da Reprodutibilidade Técnica*, Benjamin associava o incipiente cinema aos dadaístas. A correlação entre os dois estava no princípio do choque. Assim como as performances ofensivas dos dadaístas eram capazes de causar escândalo moral no público, o cinema tinha capacidade de invocar sentidos táteis, pois tinha se tornado um instrumento de balística que assaltava os sentidos e atingia o espectador como um projétil. Nas palavras de Benjamin:

“O dadaísmo colocou de novo em circulação a fórmula básica da percepção onírica, que descreve ao mesmo tempo o lado tátil da percepção artística: tudo o que é percebido tem caráter sensível é algo que nos atinge. Com isso, favoreceu a demanda pelo cinema, cujo valor de distração é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador. O dadaísmo ainda mantinha, por assim dizer, o choque físico embalado no choque moral; o cinema o libertou desse invólucro. (BENJAMIN, 2014, p.207)

Apesar dos filmes de vanguarda histórica *Le Retour à la raison*, *Emak-Bakia*, *Anémic cinéma*, *Ballet Mécanique* e *Entr'acte* serem considerados sobretudo filmes dadaístas, como um contraponto ao texto de Benjamin, Jutz relembra que Elsaesser (1996) afirma que, depois dessas primeiras experimentações, o cinema não foi utilizado com mais afinco pelo grupo pois passou a entrar em confronto com a sensibilidade e as suas premissas da imediatez. Os dadaístas estavam interessados em uma *a-apresentação*, no lugar de uma *re-apresentação*, e buscavam a arte como um objeto cru e factual da realidade

¹⁴³ No artigo “Sticking to the “Factual.” Man Ray’s *Le Retour à la raison* (1923), Marcel Duchamp’s *Anémic cinéma* (1924–26) and Peter Tscherkassky’s *Dream Work* (2001) artigo publicado na revista Aniki vol. 1, n. ° 2 (2014): 314-327 | ISSN 2183-1750 doi:10.14591/aniki.v1n2.93

mais do que uma mimesis ilusionista. O dadaísmo se tratava, portanto, de um realismo anti-mimético (poderíamos dizer, parte do Grande Realismo de Kandinsky). Os dadaístas teriam progressivamente se oposto ao cinema - pois ele passou a priorizar a experiência “retiniana”, nas palavras de Duchamp e não mais os sentidos táteis, se tornando excessivamente narrativo e virtual.

As técnicas privilegiadas para expressão dadaísta era o *ready made*, a *collage*, a fotomontagem, a *assemblage*, a performance ao vivo, e, o uso do fotograma, essas seriam formas radicais de retornar as imagens a condição de objetos tangíveis e invocar sua dimensão tátil no mundo. Para Jutz, entretanto, seria possível retornar essa condição tátil ao cinema “imaterial” de feixes de luz, através de algumas estratégias para-fílmicas. Sendo elas: (1) a situação-ecrã - ou performances feitas no dia da exibição (2) o efeito do filme sobre o corpo do espectador (3) a maneira que o artista interage com a mídia/matéria em termos espaciais e (4) pela articulação que o meio cria com o próprio aparato. Muitas dessas características que concorrem para agenciar a imediatez com a experiência fílmica e uma reação visceral do corpo do espectador. Jutz irá então justamente retomar aos filmes de Tscherkassky e colocá-lo na herança da prerrogativa dadaístas, pois seus filmes retornam à mão e a fisicalidade tátil do filme.

Há um ponto em que Warhol e Tscherkassky compartilham uma *sympathia* e que também produz ecos com o pensamento batailliano, retornando a sua ideia de “semelhança informe” do filósofo. Os dois produzem uma provocação subversiva que trabalha com as categorias do semelhante e do idêntico. O semelhante é justamente o que não é igual, significa precisamente que são coisas conexas, porém distintas. Nas palavras de Flatley (2017), as obras de Warhol são “uma coletânea de semelhantes”. As serigrafias de Warhol são semelhantes, mas com diferenças mínimas, quase imperceptíveis, entre si. Há uma semelhança entre as latas *Campbell* e a sequência de imagens do retrato de Marilyn Monroe, mas elas não são iguais. A semelhança cria um problema de identidade, pois não é nem um nem outro. O simulacro romperia com a divisão entre o modelo e cópia, a dualidade dicotômica que é a base do platonismo clássico (e por isso se tornam condenáveis)

A semelhança é a cópia que perdeu sua imagem original ou matriz modelo. Essa ambiguidade da semelhança seria, portanto, uma manifestação do mal, pois não tem essência, é apenas uma simulação, um fantasma do que foi. Ao

mesmo tempo que é não é, é enganadora, nos perverte - desencaminha, leva ao erro. Dessa maneira, para Flatley a semelhança teria uma relação com o pecado original e possuiria um caráter demoníaco pois, segundo uma tradição do neoplatonismo tomista cristão, o homem foi feito à semelhança e forma da imagem de Deus (“*ad imaginem et similitudinem suam*”). Ao serem expulsos do paraíso os homens se afastam ainda mais da semelhança com Deus e assim perdem a imortalidade divina. Ao ser expulso do paraíso, o homem se afastou cada vez mais de sua matriz “original”, vivendo cada vez mais no mundo da dessemelhança das imagens.

Didi-Huberman (2015) relembra que a semelhança comportaria uma complexidade metafísica pois a semelhança é múltipla (*multiplex*). É vulgar pois tem uma estrutura de mito - sendo transcendente pois não é uma relação natural e imanente e sim sobrenatural, misteriosa, metafísica e por isso temível. A semelhança também corresponde a estrutura de tabu, pois é acompanhada de uma interdição famosa “não tocar na árvore do conhecimento” pois aproxima os humanos das qualidades divinas (ser onisciente). A interdição rapidamente transgredida é transformada em culpa no mito cristão.

Warhol adere ao universo do capitalismo criticando o sistema sem deixar de habitá-lo por dentro, como um vírus que inocula seu veneno em simbiose com o organismo que ataca. Para Flatley, a repetição das serigrafias de Warhol seria uma alegoria da “decaída” melancólica do sujeito no capitalismo que vive pautado pelo consumo e mediação de modelos visuais. Não à toa Warhol também cria uma injunção entre os motivos das celebridades e da morte, colocando lado a lado a imagem de Marilyn Monroe, a de acidentes violentos de automóvel e da condenação à pena capital da morte pela cadeira elétrica. Assim a repetição de Warhol e Tscherkassky contém em si um caráter transgressivo, profanador, pois além de quebrar os códigos da visualidade herdados do modelo da ficção representativa e da perspectiva renascentista, ou seja do modelo transparente óptico, eles retornam ao choque do tátil dadaísta, tornando visível o regime ilusório das imagens do mundo “sagrado” do consumo, fazendo uma crítica subreptícia ao glamour mortal do capitalismo e aos monumentos falidos do *star system* de Hollywood (e por conseguinte da instituições artísticas).

A ideia do *loop*, da repetição e do duplo são motivos semelhantes em Tscherkassky e Warhol. Suas obras trabalham com a ideia de duplo, ou com o

questionamento de existências inautênticas. Ao analisar a série “Sombras/Shadows” (1979) de Andy Warhol, Stoichita (2016) coloca-a ao lado do conceito dionisíaco e trágico do eterno-retorno de Nietzsche. Em *Assim Falou Zarathustra* o conceito do eterno-retorno nietzschiano instaura uma urgência na consciência que faria “emergir” a potência de vontade do homem. Diante da “maldição” do eterno retorno, o sujeito passaria a buscar viver uma vida autêntica e soberana. Dessa premissa de Nietzsche pode-se desdobrar a sua ideia mais importante, a doutrina de uma “circulação impreterível e repetida indiretamente de todas as coisas”. Warhol irá transformar o *eterno retorno do mesmo* em uma *contiguidade infinita do mesmo* sob a forma de sequências indeterminadas de ícones em declínio (manequins, bonecos, figuras semelhantes às humanas tornadas divinas pelo fetiche da mercadoria) que “sob a forma de uma emergência vertiginosa de simulacros outrora reprimidos pela tradição platônica do Ocidente (são) agora libertados por uma força desenfreada”(DELEUZE apud STOICHITA, 2016, p.218). As obras de Warhol assim produzem uma tensão que conduz a uma experiência de transcendência que jamais se realiza.

Destarte, pode-se pensar a obra de Warhol, assim como de Tscherkassky, por uma aproximação entre eles da ideia do manequim ou do boneco (também será presente na tópica surrealista) que usurpa o lugar “autêntico” do homem. Como de dois artistas- pinóquios, de crianças mal-ditas e malcriadas que “brincam” com reflexos ou sombras profanas vindas de outras telas. Suas telas simulacros reproduzem um “original” que já era uma reprodução. Seus filmes apresentam telas que refletem o mundo, esse mundo que já se tornou uma reduplicação de um ecrã infinito, representação de uma maldição própria da condição humana pós-morte de Deus que caminha rumo a uma semelhança informe.

Para concluir, podemos dizer que Warhol e Tscherkassky proclamam ambos um amor pelo cinema da não-domesticação do tempo fílmico pelo capitalismo, se dedicando à uma experiência erótica, libidinal e háptica com a duração da película. Seus filmes acionam sentidos outros e nos fazem ficar conscientes tanto do corpo humano quanto do corpo maquínico do dispositivo do cinema. Ambos exigem paciência e proclamam um amor por um cinema “amador” que, segundo Stan Brakhage e Maya Deren, nos textos *In defense of amateur* (1971) e *Amateur versus Profissional* (1959), são feitos por aqueles que

verdadeiramente amam o cinema sem expectativa de qualquer retorno financeiro¹⁴⁴. Abaixo desdobramos um pouco mais essa noção de cinema dispêndio ou de um “cinema sem órgãos” em Tscherkassky.

4.3.1 - O Cinema sem órgãos Mal-Dito, Artaud e(m) Tscherkassky

Os filmes de Tscherkassky, como vimos, são repletos de gagueiras, falhas da língua, repetições, pulos, avarias e saltos na linguagem cinematográfica. Antonin Artaud também pode ser encarado como uma possível mola propulsora ou injeção flexível que conecta o cinema de Tscherkassky com Bataille. Como também foi ator e roteirista, Artaud escreveu algumas considerações teóricas sobre o cinema. É curioso como algumas formulações teóricas para o cinema de Artaud se colocam numa terceira via, fora da polaridade dicotômica entre um cinema “puro e absoluto” das formas abstratas *versus* um cinema das formas literárias e psicológica. Em seus textos há uma ideia de operação das formas que colapsa o sistema ou o organismo por dentro que, a nosso ver, se avizinha da premissa operativa da semelhança informe de Bataille e da (des)montagem de Tscherkassky.

Artaud disserta em seu artigo “Cinema e Realidade”, que o cinema não precisaria de interpretação ou tradução pois revelaria a essência da linguagem nele mesmo. No cinema artaudiano as imagens “nascem a todo instante”, pois trabalham com a concretude da matéria. Seu cinema ideal produziria, nas suas palavras, “objetos, formas, repulsões e atrações sem se desconectar da vida, mas sim, redescobrimo internamente a ordem das coisas.” (ARTAUD, 1976, p. 150-151):

Não se trata de encontrar na linguagem visual um equivalente para a linguagem escrita, da qual a linguagem visual seria apenas uma má tradução, mas sim de revelar a própria essência da linguagem e de levar a ação a um nível

¹⁴⁴ Segundo Maya Deren: essa mesma palavra – do latim *amator*, amante, refere-se a alguém que faz algo por amor e não por razões econômicas ou por necessidade [...] (DEREN, 2015, p. 177). Já segundo Brakhage: “ (...)no geral, trabalhei sem títulos, sem colaborar com outras pessoas: trabalhei sozinho e na minha casa, em filmes sem valor comercial aparente... “em casa” com um meio que amo, fazendo filmes que quero e que me importam da mesma maneira que, como pai, amo aos meus filhos e me preocupo com eles. Como esses filmes caseiros estão sendo valorizados e têm desenvolvido uma vida pública, eu, seu criador, venho sendo chamado como um “profissional”, um “artista” e um “amateur”. Destes três termos, o último, “amateur”, é o que mais me honra... Ainda quando seja o mais utilizado por pessoas que não entendem meu trabalho na hora de criticá-lo. (BRAKHAGE, 2014, p. 103).

em que toda tradução seria desnecessária e onde essa ação operaria quase intuitivamente no cérebro. (ARTAUD, *idem*)¹⁴⁵

Artaud chamará o cinema narrativo de uma “forma venal de arte híbrida” uma de “má tradução” dos livros e que tornam as emoções e humores escravos do texto, seriam filmes excessivamente “legendados” (ARTAUD, *ibidem*). O dramaturgo então defende um cinema que como seu teatro da crueldade - escape das amarras textuais e da primazia do verbo, mas não abdique da psicologia, que surja de ações internas das formas e não de palavras ou diálogos. O cinema “surrealista” maldito de Artaud não trataria da representação de um sonho, *ipsis litteris* em cena, mas sim de um processo de elaboração criativa que siga uma lógica própria do sonho enquanto ação, no ato mesmo de se constituir. Um cinema visual, mas que não deixe de convocar as forças intuitivas da mente sendo vistas a trabalhar enquanto se formam. O cinema artaudiano também explora a materialidade e sensação afetiva de ordem nervosa que as imagens produzem na percepção humana, mas não abole totalmente a figuração nem o *clímax* neuro excitante, permitindo que algo tangível, mesmo que no nível mais elementar produza uma reverberação, ou uma “vibração nos estados sensíveis” do sujeito, como uma forma de pulsão-escópica.

Outro fator determinante para o cinema de Artaud seria o uso do humor (como vimos grande parte da filmografia está embebida pela fina ironia de Tscherkassky). Nas palavras de Artaud: “um cinema que permite a sensação física da vida pura encontra seu modo triunfante na forma mais excessiva do humor, certas ideias, formas e expressões só podem traduzidas em convulsões e surpresas de uma realidade que a todo instante destrói a si mesma com uma ironia onde se escuta ‘o grito das extremidades da mente’. (ARTAUD, *ibidem*, tradução minha).¹⁴⁶ Uma ironia que se transmuta para o corpo da imagem como o riso, em convulsões involuntárias do corpo.

¹⁴⁵ No original: *It is not a question of finding in visual language an equivalent for written language, of which the visual language would merely be a bad translation, but rather of revealing the very essence of language and of carrying the action onto a level where all translation would be unnecessary and where this action would operate almost intuitively on the brain.* (ARTAUD, *idem*). Tradução minha.

¹⁴⁶ “The films that are most successful in this sense are those dominated by a certain kind of humor, like the early Buster Keatons or the less human Chaplins. A cinema which is studded with dreams, and which gives you the physical sensation of pure life, finds its triumph in the most excessive sort of humor. A certain excitement of objects, forms, and expressions can only be translated into the convulsions and surprises of a reality that seems to destroy itself with an irony in which you can hear a scream from the extremities of the mind.” (ARTAUD, p1976.151.)

Outro ponto que produz ressonâncias entre Tscherkassky, Artaud e Bataille são as poesias e cartas escritas no fim da vida de Artaud. Em seus cadernos ele realizava experimentações corporais e táteis com os papéis que escrevia, trabalhando nas margens, com uma hibridização de inscrições, rasuras e desenhos e criava uma “gagueira da língua.” Neles Artaud começou a produzir em seus escritos uma série de glossolalias, línguas ilegíveis que interrompiam violentamente o fluxo de um pensamento, que produzia, uma “vituperação da língua - expressão da potência do mal” (KIFFER, 2017, p.126) O desmembramento da própria linguagem fazia com que as vozes silenciosas dos textos se corrigissem como ruídos estridentes.

Podemos lembrar também que o mesmo interesse pela doença ou falha da língua foi explorada pelos artistas dadaístas, experiências que Walter Benjamin (2014, op.cit) nomeou como “salada de palavras”. No manifesto Dadá, Tristan Tzara escreve: “*somos diretores de circo e apitamos ao vento das feiras entre conventos prostituições teatros realidades sentimentos restaurantes HohiHoHo Ho Bang*”. (TZARA apud CESARINY, 2017, p. 39). Já Hugo Ball afirma: “A fala não é o único meio de expressão. A fala é incapaz de significar experiências mais profundas. A destruição do órgão da palavra pode ser uma forma de disciplina pessoal. (...) Cuspir as palavras - linguagem vácuca, entorpecente, da sociedade. Simular modéstia, ou loucura, permanecer tenso. Atingir uma zona incompreensível, inacessível”. Os poemas fonéticos também eram comuns aos dadaístas:

POEMA FONÉTICO

Jolifanto hambla ô falli hambla/ grossiga m'ppfa habla horem/egiga goramen/higobloiko russula huju/hollaka hollala/anlogo bung/blago bung/bosso fataka/u uu u/scahmpa wulla wussa ólobo/hej tatta g^orem/eschige zunbada/wulubu ssubudu uluw ssubudu/tumba ba umf/kusagauma/ba umf. - Hugo Ball- Sessão Dada Zurique, 1917

XIV

Beijosesterotresmotorescampainhacanhõescomboiosvozeztrovõestempe stadesgritosestalidosqueixascantosmentirasodioamoresalegriashomens animais máquinas/Que barulho quando não se ouve nada! - Pierre Albert-Birot - De 31 poemas de Bolso, Paris, 1916

O cinema maldito de Artaud e as poesias mal-ditas cuspidas dos dadaístas assumem a moléstia da língua, neles o mal-dito revivifica as forças viscerais da

palavra; A obra de Artaud bem como dos dadaístas, seria, para Kiffer (op.cit) “um pensamento que se faz pela erosão do próprio pensamento, uma razão que se constitui em meio a seu próprio desabamento.” O cinema de Tscherkassky, de forma semelhante, erode, corrói e desestrutura o próprio cinema por meio de sua própria linguagem criando para si um cinema-sem órgãos, fruto do dispêndio uma espécie de cinema-sem-órgãos.

O Corpo sem Órgãos (ou apenas CsO) é um conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari (1980), utilizado em *Anti-Édipo*, *Mil-Platôs* e *Crítica e Clínica*. Este conceito, retirado de Artaud, funciona como um conjunto de práticas, estilo de vida nômade que se experimenta e vivência. Para Deleuze e Guattari o conceito do Corpo-sem-Órgãos de Artaud pode ser elevado a uma ética e filosofia. O Corpo sem órgãos seria um corpo poroso que se permite atravessar pelas diversas forças e se entrega a um não-ser, não-trabalho do ex-istir, que desfronteirização entre o dentro e o fora, portanto, esquizofrênico e dionisíaco, pura potência trágica (DELEUZE e GUATTARI, 1995).

Artaud teria declarado guerra aos próprios órgãos - que falharam com o “seu mestre”, mas também lutou contra o corpo dócil, domesticado e organizado de uma sociedade de controle e dever. O corpo “organizado” funcionaria como uma máquina que trabalha para a produção, onde lhe é dada uma utilidade assim o corpo se insere na sociedade para realizar determinados fins. Quando o corpo se torna um organismo o desejo é esmagado, organizado externamente, os órgãos são capturados, amarrados dentro de uma lógica capitalista, e assim ordenados. Dessa maneira, os nossos órgãos se tornam nossos inimigos e a vida torna-se fraca, o desejo é canalizado, tudo trabalha pela produção, e com uma finalidade. O corpo, afastado daquilo que pode, perde sua capacidade revolucionária e se torna doente, perde sua capacidade de criação.

Pensemos que o cinema de Tscherkassky como um Cinema CsO. Do mesmo modo que o corpo teria se tornado para Artaud destituído de potência de vida pelas amarras da sociedade do controle, o cinema teria se tornado um prisioneiro capturado para trabalhar em prol do funcionamento da narrativa teleológica e da moralidade burguesa, visando atingir métodos de eficácia tanto pedagógica quanto financeira. O cinema CsO não seria mais inimigo de seus órgãos, mas inimigo do organismo (o que o organiza e o sistematiza em

hierarquias). O cinema sem órgãos odeia o adestramento, não é inimigo dos instrumentos, mas inimigo da instrumentalização.

O cinema CsO procura desfazer-se da organização industrial produtiva e mercantil em que foi inserido para tornar-se produção de realidades diferentes possíveis e busca puras intensidades. O cinema antes adoecido pelo regime representativo estava ausente de si e de seu corpo, sua vida anímica estava desintensificada, anestesiada. Com a criação de um Cinema sem Órgãos, o cinema deixa de ser produtivo para ser intensivo. Larga-se a moral dogmática e entramos na ética. As imagens passam novamente a fluir, a afetar o corpo que agora acordado percebe que está vivo, não é um instrumento anestesiado para o fruir confortável do tempo, mas um conjunto de sensações. O cinema sem órgãos aumenta a capacidade tanto da própria imagem afetar quanto sermos afetados por ela.

4.3.2 – Cinema Amador – Amor pelo Dispêndio Infante

Outro ponto que aproxima o cinema de Tscherkassky do pensamento de Bataille é a ideia do dispêndio, uma certa figura do desperdício - tanto pelo gesto de resgatar materiais de arquivo que seriam jogados no lixo, quanto do desperdício de tempo que é necessário para produzi-los. Os filmes-sem-órgãos de Tscherkassky não tem finalidade senão a própria experiência que engendram são um puro gasto de tempo e atenção do espectador, sem uma função de entretenimento ou fins lucrativos para um estúdio ou grupo econômico. São experiências de dispêndio de tempo não aproveitado sem utilidade, puro desfrute sensual e violento com a matéria fílmica. Assim como as máquinas inúteis de Duchamp, não produzem nada a não ser a própria reflexão filosófica sobre seu próprio (mal) funcionamento. Máquinas de cinema de Tscherkassky operam uma experiência interior de autocrítica;

O dispêndio será um conceito caro também a Bataille. O dispêndio estaria presente na atividade erótica pois, diferente dos animais que apenas copulam com fins pragmáticos para se reproduzirem, os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica - ou seja uma busca lúdica independente do fim dado que é a reprodução. O erotismo, que não tem uma função reprodutivo, não está

associado ao casamento e ao matrimônio, nem a constituição da família, não serve a nada a não ser ele mesmo. O dispêndio seria uma busca psicológica, o luxo o que excede o necessário que não seria possível encaixar numa ordem natural do vivido e poderia ser considerado como a “a parte maldita” da vida, é o que excede, o que sobra. Essa seria outra definição do erotismo - erotismo é o lugar privilegiado da imaginação e da criação.

Além disso, a ideia de *dispêndio* tem relação com o conceito de *experiência interior* de Bataille, de uma forma de ser no mundo que não passa pela negatividade hegeliana ou marxista crítica que prevê um projeto com um fim ou um progresso da história. A experiência interior de Bataille seria justamente a ausência de projeto como projeto, o desregramento como regra, um projeto anti-programático que trabalha contra a própria premissa de projeto.

O saber que interessa Bataille e sua erudição é o de um conhecimento que permite experimentar um não-saber onde se vê livres da amarra da razão. A obra do Bataille é de um erudito, da biblioteca nacional da numismática, que possui um saber infinito, mas que o carregam para fora de si mesmo. O princípio da experiência interior seria o do “escorregão”, o de sair de si (temporariamente) de si por meio de um projeto de domínio ou de subversão da ideia mesma de projeto. Por isso Bataille irá se arriscar em diversas experimentações com as formas literárias escrevendo romances, diários autobiográficos, textos pornográficos, poesia, e ensaios por meio de diferentes pseudônimos.

Bataille, dessa maneira, retoma as premissas da *Gaia Ciência* de Nietzsche que incorpora na vida um jogo que aumenta a potência de agir, porque deflagra a cada vez um novo começo. O agir nitschziniano seria uma intensificação da ação de começar, começar sempre de novo negando justamente a ideia do projeto com um *télos*. Seria um dispêndio de energia máxima, aumento da potência de agir, do sempre começar de novo, de um tempo *aeônico*, cuja conflagração se dá no instante que catalisa o máximo de energia para dar início de alguma coisa, concentrando a potência do ser no seu começo e na sua repetição diferida.

Voltando aos filmes de Tscherkassky, lembremos da questão levantada pelo contra signo de Barthes, (BARTHES, p.182-183. p) da holófrase eu-te-amor. Barthes afirmará que eu-te-amor está do lado de Dioniso, pois na sua proferição o sofrimento não é negado, já que o sujeito se expõe e se torna vulnerável ao declamá-lo. O sofrimento então não é interiorizado ou protegido. Ao dizer eu-te-

amo e repeti-lo infinitas vezes (em looping), o sujeito “expulsa o reativo e o devolve ao mundo surdo e dolente dos signos.” Assim, conclui ele: “como proferição, eu-te-amo está do lado do dispêndio. Aqueles que têm a coragem de dizê-lo - os líricos, os mentirosos, os sedutores, os errantes- são sujeitos do Dispêndio: pois gastam as palavras como se fosse possível resgatá-las em algum lugar; são aqueles que estão no limite extremo da linguagem ali onde a própria linguagem reconhece que não tem nenhuma garantia dos desvios de sentido se aventuram e arriscam que trabalha sem rede de proteção.”

Em entrevista para a pesquisadora Peter Tscherkassky afirmou sobre seu gesto apaixonado destruidor-criativo:

"Eu não chamaria isso de destruição. Eu chamaria isso de uma forma de revelação. Como se (o gesto) tornasse *algo* visível. Lembrando das minhas primeiras influências quando criança, assistindo os filmes e adorando esses filmes, eu me comparo a uma criança que tem um brinquedo favorito, um brinquedo mecânico, e quer saber como funciona, ela então abre o brinquedo e, nesse processo, destrói-o tentando entender como funciona. E estou abrindo algo, mas não apenas para destruí-lo, mas para revelar outra coisa, assim relevo um potencial que já estava lá, mas estava escondido, escamoteado, por assim dizer. Se você ver as imagens finais de *Train Again* (imagens cubistas no estilo dos dripping de Jackson Pollock) no clímax do filme, tudo aquilo já estava lá. Mas era preciso de alguém para “destruí-lo” e combinar de uma nova maneira. Eu acredito que é uma forma respeitosa de lidar com o *found footage*, algo que costumo enfatizar ao falar sobre minha arte. Sempre abordei meus “filmes encontrados” com respeito, como uma cooperação (...) (TSCHERKASSKY, 2021)¹⁴⁷

As crianças e os artistas jogam com a ciência de Nietzsche. É no jogo e nas brincadeiras onde ocorre um aumento da potência de agir, porque o jogo exige do jogador ou da criança, cada vez um novo começo. O jogo deflagra uma intensificação da ação de começar, começar sempre de novo negando ideia do projeto com fim útil e determinado. Nietzsche, Nitsch, Bataille, Artaud, Kubelka e Warhol e Tscherkassky, vários desses artistas se encontram nessa brincadeira com o potencial primordial dionísico, encantatório e iniciático com o corpo e a linguagem.

¹⁴⁷ No original: “*I wouldn’t call it destruction. I would call it kind of a revelation. As if it makes something visible. I compare myself, speaking of my early influences as a kid watching the films and loving those films, I compare myself to a kid who has a favorite toy, mechanical toy, you can wind up and... he or she wants to find out how it works, and it opens up the toy and destroys it by opening it up and trying to understand how it works. And I’m opening up something but instead of just destroying it, I reveal something else, I reveal a potential which has been there but was hidden so to speak. If you take Train Again and the Cubism-like or Jackson Pollock-like images at the end, at the climax, it was all there but it needed someone to “destroy it”, destroy the whole thing and combine in a new way. And it is a respectful way to deal with footage, something that we usually stress as our art. Always approach my footage with respect, like a cooperation (...).* Tradução Minha.

Gabriele Jutz (2014, p. 342) ainda lembra que no ensaio *In Jokes and Their Relation to the Unconscious* (1963, 120) Freud aponta como as crianças, ao se concentrarem no som de uma palavra, no lugar de seu sentido, estão criando o hábito de tratar as palavras como coisas. As piadas, da mesma forma que os poemas alternativos, privilegiam a matéria audível no lugar de sua significação imaterial e, desse modo, representam uma forma de reconquistar a posse de uma fonte originária de prazer infantil. Como na brincadeira das crianças, Tscherkassky aprende simultaneamente a ver e a fabricar imagens enquanto faz coisas, subvertendo a linguagem cinematográfica através do maldizer e da malcriação infantil. São imagens que nascem de uma máquina gaga que se engasga, oscila, pulsa, treme, respira, hesita. Como o parto no laboratório fotográfico do início do filme, suas imagens se encontram em um estado de perpétuo nascedouro - situando-se na própria instância do nascer.

Tscherkassky pode ser visto como um cineasta-criança que desmonta o brinquedo cinematográfico, brincando com a virtualidade contida nas regras dos aparelhos e dispositivos. Como o jogador do lance de dados (Mallarmé) que possui potencialidades imprevisíveis, ele faz vir à luz todo um mundo virtual com possibilidades inscritas e não acessíveis em uma visada “funcional” da caixa preta cinematográfica. Como no jogo do xadrez - ao qual Duchamp era profissional-, o artista ou fotógrafo emancipado “age em prol do esgotamento dos programas possíveis” (FLUSSER, 1985). Em vez de ser um funcionário programador que usa o aparelho cinematográfico de acordo com o manual, ou uma organização institucional, como burocratas da imagem que utilizam a máquina em seu proveito (capitalistas) ou os que funcionam em função desse proveito (proletariado), Tscherkassky deixa de ser um funcionário da máquina cinematográfica para sim ser um jogador, não mais apenas *homo sapiens* ou *homo Faber*, é acima de todos *homo ludens* que busca colocar em xeque as próprias regras do jogo que joga, e através desse mesmo jogo acessa um saber inaudito.

Os seus filmes exaltam a estranheza de um mundo que não é receptivo às suas imagens. Nesse vai e vem de recomeços, o tempo não perdura ali onde não é possível constituir uma memória clara e sucinta da história do cinema, apenas uma rememoração orgânica visceral e imprecisa. Uma memória pulsante do cinema que é infante - e in-fante, lembra Agamben (2005), são aqueles que não sabem ou possuem o direito de falar - ainda balbuciam e gaguejam, nos primórdios da

(hi)estória ainda sem narrativa ordenadora, causal, linear. Tscherkassky evidencia novas descobertas ao mesmo tempo destruidoras e criadoras do mundo cinemático. Ver os filmes de Tscherkassky é preciso se deixar ser levado pela sintática da deriva de uma experiência do desassossego. Assim assumimos um lado báquico infantil do cinema - como seus herdeiros profanadores - ele transgride a sintaxe temporal encadeada da narrativa, e faz uma ode pelo dispêndio do tempo no interstício nas paradas e espaçamento das imagens, em um jogo no vazio da linguagem, proclama mesmo que afasicamente seu amor infante pelo cinema.

5 - Plano Americano - O Segundo Primeiro Cinema

20

*A polícia da Inglaterra
Por ele foi enganada.
Mas enfim, foi enforcado,
E o caixão, coberto de terra.
Adivinhem o que se passou:
O bandido se safou.
- Robert Desnos*

*O caráter destrutivo não vê nada de duradouro.
Mas, por isso mesmo, vê caminhos por toda a parte.
- Walter Benjamin*

O realismo-fantasmático ou o cinema mal-dito de Tscherkassky caminham para se tornar cada vez mais, como diria o mexicano Octavio Paz (2014): "filho do acaso, fruto do cálculo". O acaso ganhará lugar de destaque em sua obra no momento que o cineasta chega ao gênero do *found footage*. Esse *modus operandi* será o que marca a segunda fase de sua filmografia e distingue a terceira geração vienense das anteriores. Será um ponto de inflexão na sua carreira, quando ele considera ter consolidado um caminho próprio dentro do cinema de vanguarda austríaco.

O primeiro filme a ser feito inteiramente com esse tipo de material foi *Motion Picture* (1984), seguido de *Manufraktur* (1985) e *Shot-Countershot* (1987). Essa fase será nomeada pelo diretor também como “*films from a dark room*”, pois marca uma volta do cineasta à sala escura do laboratório analógico. A partir desse momento o *found footage* se torna então a principal matéria prima do diretor. Uma das características marcantes dessa época é o retorno tanto a filmes canônicos Hollywodianos quanto aos “primórdios” do meio, aos filmes do Primeiro Cinema. Esse retorno volta imbuído de uma fina ironia mordaz que brinca com os códigos clássicos da diegese cinematográfica, como o *raccord*, a continuidade, o esquema do plano-contr plano, etc. Antes de adentrarmos propriamente na análise dos filmes de Tscherkassky faremos uma breve retomada da história do *found footage* a fim de compreender o solo de onde nasce o gênero e os principais debates que suscitam no meio cinematográfico.

5.1 - A chegada do *Found Footage*

Hal Foster, em seus textos, *An Archival Impulse* (2004) e *Arquivos da Arte Moderna* (2002), aponta que desde o final da década de 1960 operou-se uma volta dos artistas em direção à obra de arte enquanto arquivo ou como arquivo. Este novo campo faz surgir a figura o artista-arquivista que seria um desdobramento da ideia do artista-curador, agora movido sob a força de um impulso ou pulsão arquivar. Este seria um fenômeno contemporâneo, o que Anna Maria Gauss (2010) identifica como mais uma das famosas “turns”. Tais como surgiram a *linguistic turn* ou a *pictorial turn*, agora se operaria um novo *archival turn* ou em português uma “virada de arquivo”

Os arquivos, inventários, catálogos ou álbuns surgem então como ferramentas especulativas, como forma de explorar uma linguagem poética autoral. Sem necessariamente apelar para o real ou se apoiarem em seu caráter informativo e histórico, muitos artistas se utilizam do arquivo para reescrever ou revisitar o passado, explorando sua potência fabuladora, produzindo novos pontos de vista sobre um evento ou até mesmo criando “novos-falsos” arquivos. São artistas que compartilham um interesse pela reescrita da memória coletiva e individual, pelas fissuras, ruídos e descontinuidades da História com H maiúsculo.

Para Yann Beauvais (2015) é a partir dos anos 1970 o *found footage* ganha força em diversos campos artísticos se tornando um dos campos mais fecundos da produção de imagens em movimento, fazendo com que em 1995, o cinema de apropriação se tornasse a forma dominante do cinema experimental, isso se explicaria principalmente pela chegada da tecnologia das fitas cassetes e da tecnologia do vídeo e do movimento da pirataria e hacktivista.

Historicamente, o recurso ao *found footage* remete em primeiro lugar ao cinema; no entanto, foi com o surgimento do vídeo e dos videocassetes domésticos que ele se expandiu a ponto de ser banalizado, uma vez que ficou mais fácil se apropriar de trechos de filmes e criar compilações pessoais, assim como já se fazia em áudio com as fitas cassete. Nos anos 1980, a hibridação entre filme e vídeo se desenvolveu por várias razões – da irrupção do punk à eclosão dos videoclipes, se pensarmos no trabalho de Derek Jarman na Inglaterra ao final dos anos 1970 e na criação da MTV em 1981 –, facilitando as apropriações e desvios “selvagens”. Essa mudança é importante porque rompe com a hierarquia e a distinção entre profissionais e amadores. (...)A noção de autor até então sustentada é questionada tanto pelos artistas quanto pelos hacktivistas. O *found footage* recoloca em questão a definição clássica de autor e propõe novas maneiras de pensá-lo.” (BEAUVAIS, 2015. p. 1)

O *found footage* seria uma manifestação desse movimento amplo de interesse pelo arquivo na arte contemporânea, mais especificamente no cinema experimental. Traduzindo para o português *found footage* significa, literalmente, metragem encontrada, a metragem se refere a extensão da película analógica de filme, mas de forma menos literal poderia ser traduzido como “material encontrado”. Ele é um gênero bastante amplo e de difícil categorização, pois o ato de reutilizar imagens de arquivo e ressignificá-las em novas narrativas remonta aos primórdios do cinema. O *found footage* por vezes pode ser colocado ao lado de diversas outras terminologias, como por exemplo: filme de apropriação, filme de montagem, filme de compilação, cinema de arquivo, filme reciclado, remixagem, etc.

Um dos primeiros pesquisadores que buscou conceituar e sistematizar o que seria o cinema de arquivo foi Jay Leyda no livro *Film Beget Films - A Study of Compilation Film* (1964) no qual mapeia alguns filmes que utilizam os arquivos históricos como matéria prima, que ele, então, nomeia como “filme de compilação”. Leyda relembra por exemplo, que na década de 1920, a montadora Esfir Schub¹⁴⁸ - a verdadeira “mulher sem a câmera” de Eisenstein e Vertov¹⁴⁹ - já se reapropriava de filmes pré-existentes e os reeditava para lhes dar um novo viés ideológico, mais alinhado aos do regime socialista soviético. O famoso experimento Mozhukin, que originou o método Kulechov - um dos primeiros estudos russos sobre a teoria da montagem cinematográfica - pode ser considerado também um trabalho de *found footage*¹⁵⁰. Além disso, a prática de reutilizar fragmentos de filmes pré-existentes era comum aos *newsreels* ou cinejornais, nos filmes de propaganda (pró e anti) guerra, e também prática rotineira nos estúdios

¹⁴⁸ Esfir ou Esther Schub, era colega de Maiakovski, Kulechov e Eisenstein, como parte do grupo Meyerhold, trouxe refinamento para a técnica da montagem do filme de compilação e dos documentários. Nos estúdios Goskino, Schub foi responsável por remontar diversos títulos estrangeiros tais como os *American Series* de Eddie Polo, Ruth Roland, Pearl White, o filme *A Burlesque on Carmen* (1915) de Chaplin e o thriller *Doutor Mabuse* (1922) de Fritz Lang. Schub teve como assistente de montagem o jovem Eisenstein e, posteriormente, viria a trabalhar no filme do pupilo, *A Greve*. Sua obra mais importante é o filme de compilação de arquivo “*A queda da Dinastia Romanov*” (1927) no qual ela compilou mais de 250 mil metros de rolos de material de arquivo para recontar a história da revolução russa. Nesta obra ela confere uma “dramaturgia política” para o material de arquivo do *newsreel* jornalístico. (LEYDA, 1964 p.23-24)

¹⁴⁹ Ver “*As ruidosas mulheres do cinema silencioso*” de Flávia Cesarino e “*Notas introdutórias sobre Esfir Chub: soviética, revolucionária e mestra dos mestres*”, de Neide Jallageas, ambos publicados no livro *Mulheres de Cinema* (2019) organizado por Karla Holanda

¹⁵⁰ Essa é uma teoria defendida por Tom Gunning no artigo *From Fossils of Time to a cinematic Genesis. Gustav Deutsch's film Ist. I wilburg Brainin- Donneberg, Michel Lorbenstein* (eds.), Gustav Deutsch (Vienna, Synema, 2009) p. 163-180

hollywoodianos, tanto nos filmes clássicos quanto em filmes B de baixo orçamentos, cujos diretores tinham um imenso acervo particular de *stockshots* à sua disposição. Como presenciamos cotidianamente nos canais de televisão, a compilação de arquivos é também o *modus operandi* dos produtos jornalísticos desde os tempos mais remotos.

Apesar de se concentrar prioritariamente em filmes documentários, Leyda também relembra que alguns filmes experimentais de vanguarda que se valiam da compilação de arquivo, em especial na Alemanha, tais como os filmes *Berlim-Sinfonia de uma Grande Cidade* (1927) de Walter Ruttmann e *Inflation* (1927) de Hans Richter. Leyda identifica nos filmes desse grupo de cineastas “abstratos” um princípio crítico que estaria próximo do “filme ensaio”¹⁵¹. Somente através das articulações da montagem esses cineastas conseguem transmitir uma posição política e crítica sobre determinado assunto - tais como a questão da fome, da pobreza, da desigualdade social. Assim, Leyda identifica que há um aspecto retórico argumentativo a essas imagens de arquivo. Isso fazia com que o espectador ficasse mais atento às redes de significados das imagens, tirando o arquivo do seu caráter ilustrativo e literal, como apenas uma legenda visual da História com H maiúsculo.

Já William C. Wees, em seu canônico livro *Recycled Images - The Art and Politics of Found Footage Films* (1993), busca criar mais diferenciações entre as diversas maneiras de abordar o cinema de arquivo. Ele afirma que um aspecto que distingue os cineastas do *Found Footage* é o fato de tornarem a presença do arquivo reutilizado *evidente*, nos convidando a ver essas imagens como imagens recicladas, reapropriadas e *desviadas* da sua função original. Esse seria o

¹⁵¹ Leyda afirma que o filme ensaio é uma terminologia utilizada principalmente pelos franceses e destaca os filmes de Chris Marker. A forma que Leyda utiliza o termo “ensaio” se diferencia do que Timothy Corrigan (2015, p.10) identifica o gênero. Definindo de forma bastante breve: o filme-ensaio seria uma transposição da forma ensaio da filosofia (Montaigne, Rousseau, Adorno) para a linguagem do cinema. Presente em diferentes formas artísticas, o ensaio executa uma apresentação performativa do eu, não necessariamente de caráter intimista, sentimentalista e narcísica, mas sim centrado em uma produção de pensamento autoral que engendra uma reflexão acerca de um tema notório. O sujeito ensaístico indica um tipo de encontro entre o “eu” e o domínio público. Um encontro que mede os limites e possibilidades de cada um desses sujeitos em uma negociação entre o “eu” e o “outro”, operando um trânsito entre os “territórios” do público e do privado, colocando estes dois agentes enunciativos em relação. Para Corrigan, o filme-ensaio torna-se mais importante quando se identifica nele uma prática que renegocia pressupostos a respeito da objetividade documental e o estatuto da verdade, torna visível novas epistemologias e os testemunhos históricos. Alguns exemplos de cineastas pertencentes ao gênero são: Chris Marker, Jean Rouch, Jean-Luc Godard e Agnès Varda, que geralmente se colocam como personagens e usam as próprias vozes como narradores de seus filmes.

diferencial que distingue o *found footage*, do cinema documentário de compilação e do *remix* dos videoclipes. Wees diferencia então três metodologias ou "tipos" de montagem com material reciclado, categorizadas como a *i- a compilação*, *ii- a colagem* e *iii- a apropriação*.

O autor distingue cada uma das modalidades da seguinte maneira. I- A compilação (terminologia que se apropria de Layda) tem relação direta com o realismo e o formato do cinema documentário tradicional. Mas atentemos para o seguinte fato: o realismo de Wees nada se assemelha ao realismo de Kandinsky que discutimos no capítulo anterior, ele se refere a filmes jornalísticos com pretensão de documentar fatos, atestar verdades e retratar a realidades; II - Já o cinema de arquivo de colagem estaria associado ao cinema de vanguarda e a técnica modernista. III- Por último, o cinema de apropriação, ele associa aos produtos *pop* da indústria cultural, como videoclipes e remixes, os quais fariam parte de uma episteme "pós-moderna". Para Wees, o segundo método, o da colagem modernista, seria aquele com maior potencial crítico e disruptivo, que desafia e subverte o poder das imagens produzidas pela mídia corporativa. O que convencionou-se chamar *found footage* estaria, portanto, localizado nessa segunda categoria, mais associado a um cinema de vanguarda experimental.

A colagem, que Wees (1993, p. 42-43) caracteriza como "a forma de arte quintessencial do século XX", será utilizada como ferramenta discursiva para questionar as premissas tradicionais da natureza representativa no campo das artes plásticas, tendo sido a principal arma modernista para "assaltar" ou colocar em xeque a verossimilhança. Wees (idem) se vale então de alguns conceitos dos linguistas Émile Benveniste e de Marjorie Perloff para pensar a colagem enquanto linguagem. Ele se apropria então da diferenciação entre *Discurso* e *História* na qual a *História* prevê a ausência de um narrador específico - o narrador é um sujeito imparcial, como uma "voz de Deus", na qual os eventos "narram por si próprios", já no *Discurso* seria possível identificar um narrador com uma intenção e subjetividade, é onde há um ponto de vista recortado e delimitado de um sujeito imparcial que fala de um recorte específico (Wees, 1993, p. 46).

Para Wees os cineastas do *found footage* operam a imagem como discurso e não como história, se distanciando do caráter documental dos arquivos e dos *filmes de compilação*. Assim, toda obra *found footage* diria respeito não a história com H maiúsculo, mas sim ao discurso daquele cineasta sobre a própria

historicidade do meio, sendo filmes autorreflexivos, sobre a própria *media* e sua capacidade representativa. Porém muitas vezes o discurso do *found footage* é subliminar e está “escamoteado” na montagem. Esta auto referencialidade, ou qualidade especular, encorajaria uma análise crítica do material original agora deslocado de seu *locus* original.

Assim como Wees, Carlos Adriano¹⁵², o professor da ECA-USP e cineasta brasileiro, retorna à prática da colagem como técnica modernista que, segundo ele, já traz em si o *ethos* do cineasta de *found footage*. Alguns exemplos paradigmáticos que utiliza para descrever esse “espírito” são os quadros *Guitarra e Violino* e *Cachimbo* (1913) de Bracque e Picasso, que incorporam materiais pouco “nobres” do cotidiano como papéis picados e recortes de jornais, a obra *Construção para nobres damas* (1919) de Kurt Schwitters, *Relevo* (1915) de Tátlin, *A Roda de Bicicleta* de Marcel Duchamp (1913/1918), *Cabeça de touro* (1942) de Picasso, feito a partir de um selim e guidom de uma bicicleta, as fotocolagens de Marx Ernst nos livros *La femme 100 têtes* (1928), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) e *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1934), entre muitos outros.

Ainda Adriano (2014) afirma que no gabinete de curiosidades do *found footage* não existiria arquivo morto; só arquivos adormecidos em suas formas prontas a serem redescobertas. Será o que ele denomina (via Warburg) um *leitfossil* da imagem sobrevivente, motivo que permanece pulsante como um *páthos* ao longo da história das imagens. As imagens fragmentadas dos arquivos em ruínas não estariam mortas, mas prenhes de potencial porvir aguardando as novas releituras dos cineastas arqueólogos do presente.

Agora relacionemos os estudos supracitados ao trabalho de Peter Tscherkassky. Quando perguntado o porquê de não trabalhar com filmes clássicos canônicos de diretores austríacos como Georg Wilhelm Pabst ou Fritz Lang, Tscherkassky respondeu à pesquisadora:

Ninguém nunca me autorizou a usar qualquer uma das imagens que usei em meus filmes. Eu simplesmente as pego. É uma apropriação. Especialmente nos primeiros anos de minha carreira, eu chegava até um material de filmagem bruto por mero acaso, e assistia-o diversas vezes, até que a ideia do que fazer com aquelas imagens surgia no próprio momento... Às vezes alguns

¹⁵² Em masterclass proferida online no Festival É tudo Verdade 2020, parceria com Itaú Cultural, disponível no link : <https://www.youtube.com/watch?v=ov6B0Xf-QuU>. Acesso em 24 de setembro de 2020.

amigos me perguntavam “será que você gostaria de ter essa cópia ou acesso a aquela cópia?” Uma amiga certa vez me ligou dizendo que tinha encontrado uma cópia em película do filme *O Rei da Comédia* (1982, Martin Scorsese). Ela queria me dar a cópia, e ligou perguntando: “você está interessado?” Ou até mesmo uma sala de cinema antiga que tem cópias antigas que seriam destruídas. Ao invés de destruir eles entregaram para mim, o que basicamente... não é totalmente legal...(risos). De qualquer forma, sempre peguei o que aparecia e nunca procurei ativamente por filmes específicos. (TSCHERKASSKY, 2021)¹⁵³

Tscherkassky se coloca, portanto, nessa linhagem da *assemblage* e colagem modernista e da metodologia de apropriação, em especial nos filmes da série *films from a dark room*. Nesses filmes Tscherkassky trabalha com o gesto operatório do deslocamento e da colagem, aceita os desígnios do imprevisível e do acaso, assim como adota uma certa ideia de desregramento, fuga e transgressões das leis da transparência cinematográfica. O diretor afirma que realiza uma composição argumentativa através da colagem de suas imagens, como podemos ver na entrevista a Alejandro Bachman (2018):

Mas não é apenas o cubismo analítico que me inspira, há diversos aspectos do cubismo sintético que podem também ser encontrados em meus *Films From a Dark Room*. É tudo sobre composição, a composição de elementos heterogêneos dentro de um quadro delimitado. Eu não ousaria comparar o significado do meu trabalho com o de Picasso, Braque e Juan Gris, pois há uma grande diferença entre as colagens cubistas e o que eu faço. Muitos dos elementos que os cubistas utilizam criam uma significação semântica dentro do contexto em que são posicionados, de acordo da maneira que são dispostos em relação uns aos outros. Há um conjunto de elementos relativamente abstratos (como um pedaço de madeira e um círculo de papel branco) que somados se tornam um violão. Em contraste, os diferentes elementos de *found footage* que eu isolo, são usados para os fins de minha colagem e temática, e são facilmente reconhecíveis e veiculam sentidos que já estavam presentes no original. Eu crio segmentos de filmes totalmente diferentes, e subverto o significado original criando um novo contexto para ele - mas o público ainda pode reconhecer o significado original. (TSCHERKASSKY, 2018, p. 29, Tradução minha.)

5.1.1 - Cinema Encontrado Entre Surrealismo Romântico e Maldito

Para além do cubismo sintético ou analítico, podemos estabelecer correspondências e ressonâncias entre o gesto de encontrar materiais ao acaso de Tscherkassky com o surrealismo maldito de Bataille e surrealismo romântico de Breton, em particular através da distinção entre as ideias do *acaso* e *dá chance*, e

¹⁵³ No original: “Nobody ever allowed me to use any of the footage I used. I simply take it. It’s appropriation. Especially in the early years, as though... I simply got raw footage by chance, and I watched it several times, and the idea of what to do with it just popped up at the moment... Sometimes I was asked by friends “would you like to have print or access to this print?” Or a friend that once called saying she found a print of the *King of Comedy*. She wanted to give it to me, and called asking “are you interested?” Or even a cinema theater that has old prints that would be destroyed and instead of destroying it, they handed it over to me, which is basically... not totally legal.... Anyway, I took what I got, and I never actively looked and searched for specific films.” Em entrevista dada à pesquisadora no dia 18 de novembro de 2021. Tradução minha.

da *práxis* do *ready made* e do *objet trouvé*. Vejamos as semelhanças e diferenças entre esses diferentes métodos vanguardistas. Começemos por abordar a definição do pintor surrealista, Max Ernst, quando fala sobre o seu método do fotocolagem:

Poder-se-ia definir a colagem como um composto alquímico de dois ou vários elementos heterogêneos, resultando de sua aproximação inesperada, devida, seja a uma vontade dirigida (...) para a confusão sistemática e o desregramento de todos os sentidos (Rimbaud), seja ao acaso ou a uma vontade favorizando o acaso. (ERNST apud ASSUNCAO, 2003/04, p.262)

As colagens surrealistas para Marx Ernst, portanto, possuíam um fator de arbitrariedade despótica das imagens que se oferecia espontaneamente, uma prática que se operava no campo do imprevisível, como se a criação pudesse ir ao encontro e surpreender não somente o espectador da obra, mas o próprio artista criador. Essa prática encontra reflexo também nas *flaneuries*, praticada pelo poeta moderno do final do século XIX que perambulava sem rumo e destino pela torrente caótica das metrópoles industriais, pescando e colecionando pequenos fragmentos do cotidiano que passavam despercebidos pela multidão como suas inspirações. Ele agiria qual um “botânico do asfalto”, nas palavras de Walter Benjamin:

"Temos aqui um homem — ele deve apanhar na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a grande cidade deitou fora, tudo o que perdeu, tudo o que despreza, tudo o que destrói — ele registra e coleciona. Coleciona os anais da desordem, o Cafarnaum da devassidão, seleciona as coisas, escolhe-as com inteligência; procede como um avaro em relação a um tesouro e agarra o entulho que nas maxilas da deusa da indústria tomará a forma de objetos úteis ou agradáveis'. Esta descrição é uma única, longa metáfora, para o procedimento do poeta moderno segundo o coração de Baudelaire." (BENJAMIN, 2000, p.15)

Walter Benjamin (1985, p.25) afirmará que os surrealistas foram "os primeiros a pressentir as forças revolucionárias que transparecem nos objetos antiquados", que "fazem explodir as forças atmosféricas ocultas nas coisas". Influenciados pelo gesto do poeta trapeiro Baudelaire e na figura do flâneur, os surrealistas mais "românticos" buscavam os *objets trouvés* em português “objetos encontrados”. Os *objets trouvés* eram objetos banais ou inúteis, descartados e achados em mercados de pulgas e antiquários que possuíam para os surrealistas um caráter “mágico”. A prática do *objet trouvé* será baseada nos estudos da experiência do “estranho-familiar” ou “infamiliar” (em alemão: *Unheimlich*) de Freud, sentimento que atinge o sujeito quando este percebe-se diante de um objeto inanimado que poderia ser, de alguma forma, dotado de vida autônoma ou ao

contrário, na verdade se verifica ser inorgânico (a imagem mais recorrente é a da boneca do conto O Homem da Areia de E.T.A Hoffman de 1816).

O livro *Nadja* (1928/1964) de Breton, bem como o *Le Paysan de Paris* (1926) de Aragon, estão repletos destes episódios de encontros fortuitos com objetos ou pessoas no cotidiano, que evocam um tipo de percepção “espantosa” da vida e propiciam coincidências “assombrosas”. André Breton (1964, p. 62) em *Nadja*, por exemplo, busca esses objetos que sintetizam em si as ruínas e detritos da sociedade industrial ao realizar passeios pelo mercado de pulgas de St. Ouen. Breton em *L'Amour Fou* (1937/1987) narra o encontro com um objeto que ele acredita ter visto previamente em sonhos - um híbrido entre uma colher de sopa e sapato, esculpido em madeira que ele nomeia como “a colher Cinderella”. Nesses objetos encontrara-se “o princípio maravilhoso do desejo” o acaso que para Breton “é a forma da necessidade exterior se manifestar, ao abrir caminho através do inconsciente humano.” Os *objets trouvés* seriam, portanto, capazes de tirar o sujeito da realidade insossa do cotidiano e o preencherem de uma sensação de “estranhamento” como se estivesse a sonhar acordado. Criando uma fusão entre realidade e sonho eles promoviam um re-encatamento erótico com o mundo.

Agora vejamos a definição de Marcel Duchamp sobre o ato de encontrar o *ready made*:

“O grande problema era o ato de escolher. tinha que eleger um objeto sem que este me impressionasse e sem a menor intervenção, dentro do possível, de qualquer ideia ou propósito de deleite estético. Era necessário reduzir o meu gosto pessoal a zero. É difícil escolher um objeto que não nos interessa absolutamente, e não só no dia em que o elegemos, mas para e sempre e que, por fim, não tinha a possibilidade de torna-se algo belo, agradável ou feio.” (DUCHAMP apud PAZ, 2002, p. 28).

Duchamp, ao contrário de Ernst ou Breton, se coloca para além do bom ou do mal gosto, de forma “desinteressada”, (que também se desvincula do desinteresse universalista e iluminista Kantiano). Octavio Paz (2002 p. 28) afirma que *ready made* se trataria de um ato puro, no sentido moral, pois não há critérios de valor ou de juízo em jogo na seleção, o que conta é uma decisão arbitrária: um dia, uma hora ao acaso decide-se estar disponível para “a vinda” de um *Ready Made* que pode chegar ou não. Era o que Duchamp chamava de “espaço oco” ou “neutro”, a partir de um exercício ascético, que não é místico, não busca respostas, união com divindade, ou contemplação, ele se instala em uma zona “nula” do

espírito como uma espécie de exercício budista de liberação interior de qualquer expectativa e desejo terreno. Octavio Paz também caracteriza o encontro com o *Ready Made* como algo que guarda certa semelhança com o encontro erótico, mas um erotismo do tempo do niilismo, “desesperado sem ilusão nenhuma”, um encontro com o “tempo árido da indiferença”.

Bataille possuía também um apreço pelas derivas e pela ideia de se deixar levar pelas vagas do destino. Ele elabora o conceito da *chance* que nos parece mais próxima da premissa do *Ready Made* de Duchamp que do acaso utópico Bretoniano. Segundo Fernando Scheibe (2014, p.9) o conceito de “chance” é central para o pensamento do “surrealismo maldito” do filósofo ao longo dos anos 1940. A chance não quer dizer simplesmente sorte, etimologicamente está ligada ao latim *cadere*, de onde deriva o verbo cair, calhar, e a palavra acaso. A chance tem a ver mais com a afirmação do acaso, da aleatoriedade, do imprevisível, do que necessariamente de uma resolução positiva ou “mágica” da sorte.

No livro *O Culpado*, (2017, p.103) Bataille afirma que a chance “nasce da desordem e não da regra, exige risco e sua luz cintila na escuridão negra”, seria uma ideia “aracniana e dilacerante” não alegre e mágica, mas sim uma ideia pesada, difícil de suportar. Para Bataille (idem, p.100-101) a imagem da chance está mais próxima de um escorregão e de uma vertigem, ou da imagem do gancho que suspende o sujeito diante do abismo - um gancho que está sempre ali, mas nos recusamos a ver. Ela serve como reconhecimento de um suicídio do conhecimento ordenador e do controle da razão. Para Bataille, nada seria mais vão que essa reflexão que esgota, prevê e controla os cenários possíveis fazendo com que a ordem das coisas na vida siga o rumo das leis. A onipotência da razão limitaria a chance. Reconhecer a chance é tirar o saber de um lugar de guia e de preservação da condição do sujeito, e deixar o saber não ser um lugar desejante, mas sim fazer o pensamento operar pelas margens, no limite da razão que permitiria breves “saltos” para os extremos da liberdade (mas sem nunca abdicar totalmente da razão).

Assim a chance se configura como uma vontade de se colocar inteiramente em jogo e aceitar as maquinações, mesmo as destruidoras, perversas e trágicas, do destino (como o princípio de *amor fati* de Nietzsche¹⁵⁴). Não se trata

¹⁵⁴ “Ainda vivo, ainda penso: ainda preciso viver, pois ainda preciso pensar. *Sum, ergo cogito: cogito, ergo sum*. Hoje, qualquer um se permite expressar seu desejo e seus mais diletos

de uma ideia de “eleito” agraciado por um ser superior. A chance toma parte na desorganização de expectativa, cuja figura prototípica é o jogador de Baudelaire. Não é um jogador que conscientemente corre atrás da sorte, não seria algo que se procura, mas algo que vai ao encontro do sujeito que se coloca em disponibilidade. É como a ideia de aventura. Quem planeja viver uma aventura não a experimenta de fato, pois a aventura é inesperada, e só se configura como tal, posteriormente, quando percebemos que saímos ilesos dela. Estar disponível a chance é estar à disposição para “topar” com o acaso da aventura, uma disponibilidade de colocar-se em jogo a partir da errância.

O niilismo radical de Duchamp e o acaso de Bataille são diferentes do espírito que guia o sujeito que vai em busca do *objét trouvé*, que seria, por sua vez, uma forma mais “positiva” de *ready made*. Através da prática do *trouvaille* ou do “encontro fortuito” dá-se origem ao *objet trouvé*. A atitude dos surrealistas “romântico” continuava destrutiva em relação à tradição (como o seu precursor, o dadaísmo), mas possuía um cunho revolucionário orientado para um horizonte com um télos utópico. Tom Gunning (2012) no artigo *Finding the Way - Film Found on a Scrap Heap* também irá relacionar diversos filmes de *found footage* com a arte surrealista e dadaísta em específico os *ready made* jocosos de Duchamp. Para ele o Urinol seria exemplo paradigmático do modernismo que intencionava atacar tradições que viam a arte de maneira idealizada, como expressão de uma beleza universal, da genialidade individual do artista e referendadas pela instituição do museu. Na arte encontrada, ideias, definições e conceitos se tornam mais importantes do que criar uma experiência sensual ou um objeto artístico pleno, consoante as regras da boa forma, e assim a obra de arte (em si) se torna secundária para sua discussão, se concentra no sentido de segundo grau que emergem do encontro dos espectadores com a obra.

Semelhante gesto de desdobramento conceitual de segunda ordem orientará também os cineastas do Found Footage do cinema de vanguarda, tanto

pensamentos: então, também quero dizer o que desejo de mim mesmo e qual o pensamento que, este ano, me veio primeiramente ao meu coração – qual o pensamento que deve ser, para mim, razão, garantia e doçura de toda a vida que me resta! Quero aprender, cada vez mais, ver o necessário das coisas como sendo o belo – então, serei um daqueles que tornam as coisas belas. Amor fati: daqui em diante esse será o meu amor! Não quero travar uma guerra contra o feio. Não quero reclamar, não quero nem mesmo reclamar dos que reclamam. Desviar o olhar deles, será minha única negação! E, abrangendo tudo, em algum momento ainda quero ser apenas alguém que sempre diz sim! " Nietzsche em A Gaia Ciência.

norte americano como vienenses, como é possível ver na declaração de Kubelka sobre o seu primeiro filme *Mosaik Im Vertrauen* (1955):

Em meu primeiro filme *Mosaik Im Vertrauen* (1955), usei o assim chamado *Found Footage*. Era um material visual, filmado pelo cinejornal francês Pathé, que mostrava “*La catastrophe du Mans*”, um acidente numa corrida de carro, que tirou a vida de 1 piloto e 63 espectadores. Foi considerado o acidente mais trágico do ano. (...), Mas quando comecei a colocar aleatoriamente imagens junto a outras imagens, ou quando sincronizei imagens com sons dispares, INDEPENDENTEMENTE da INTENÇÃO da narrativa inicial, inesperadamente conteúdos não planejados e imprevistos emergiram. Assim, tive que esquecer a encomenda para a qual eu havia sido comissionado. Comecei a LER o que meu MOSAIK iria dizer. Descartei aquilo de que não gostava. Acolhi com prazer e guardei aquilo com que eu poderia concordar e que era bom cinema. Para um montador TODA metragem filmada é metragem filmada ENCONTRADA. É o montador quem está REALIZANDO o filme. Realizar significa (A)JARDINAR. O CONTEÚDO de um filme não pode ser comissionado. ENCONTRAR significa RECONHECER algo que VOCÊ VEM PROCURANDO (KUBELKA, 2014, p.2)¹⁵⁵

É notável como Kubelka, como os surrealistas da ala mais romântica, se orienta por uma ideia mágica de que a arbitrariedade do acaso faz com que o material encontre o seu cineasta e não o contrário. Um filme de *found footage* não seria planejado previamente com um roteiro ou projeto pré-concebido, que orienta a procura do diretor *a priori*. Ao contrário, a ideia do filme surge do encontro imprevisível do cineasta com seu material e esse encontro dispara uma chispa de inspiração fulgurante inesperada, acendendo o impulso criativo do diretor. Neste encontro o cineasta reconhece no objeto algo que pertence a si, uma questão interior, que já estava procurando sem estar plenamente consciente dela. Não se trata, portanto, de um conhecimento, mas sim de um reconhecimento de si no material.

Nessa parábola de Kubelka, o gênero do *found footage* não se configura como um cinema preocupado com a carga factível do documento ou da veracidade material de arquivo, mas sim de uma busca pessoal do artista, um reencontro consigo mesmo. Curiosa também é a relação com o jardim na fala de Kubelka, visto que, “ajardinar” comporta a ideia de preparar um terreno para um jardim futuro que virá. A fala reforça a ideia de que mais do que cultivar propriamente o jardim “ideal” organizado, escolhendo quais sementes e espécies plantar segundo as premissas da ciência botânica ou de um urbanismo planificado renascentista, o gesto de ajardinar, estaria mais próximo do jardim romântico

¹⁵⁵ Publicado na revista Laika da USP, volume 3, Número 5, junho de 2014.

inglês, mais espontâneo e "selvagem", ele abre um espaço ou campo no qual as ideias podem encontrar solo fecundo para germinar, caso pousem ali, no sítio privilegiado, se o acaso assim quiser.

Posteriormente, a geração seguinte de Peter Tscherkassky - como vimos na declaração do diretor supracitada - também irá encontrar beleza e motivos de investigação fílmica no refugio da civilização, em filmes encontrados “por um acaso”, que iriam normalmente para as latas de lixo de emissoras de tv, nos descartes de antigas salas de cinema ou em feiras de antiguidades. Podemos dizer, portanto, que os filmes da segunda e terceira geração do *found footage* de vanguarda foram marcados pelo ideário do acaso e dá chance que orienta a *práxis* do *objet trouvé* surrealista e do *ready made* de Duchamp. Resumindo, grosso modo, haveria então duas maneiras de se encarar o *found footage*: uma mais radical baseada no desvio e na não-intervenção na montagem ou no objeto original, via *ready made* dadaísta de Duchamp e a chance do surrealismo maldito de Bataille e outra mais romântica do *objet trouvé*, que abraça as subjetividades dos artistas e as metamorfoses da forma por meio de intervenções sobre o material original via uma compreensão do surrealismo Bretoniano. Tscherkassky, como veremos, é um herdeiro-inconsciente desses jogos dos surrealistas, que se encontram ainda vivos e pulsantes em seus filmes.

5.1.2 Os Homens sem a Câmera

A ascensão do *found footage* e seu prestígio junto aos cineastas experimentais dessa década se dá em paralelo a uma discussão no campo teórico e historiográfico do cinema. Recusando a concepção de que narrativa clássica encadeada e baseada na continuidade linear como o “verdadeiro” cinema, premissa presente em certos historiadores clássicos do cinema como Lewis Jacobs, Georges Sadoul e Jean Mitry, a partir dos anos 1970¹⁵⁶, autores como

¹⁵⁶ Essa reformulação da pesquisa no campo historiográfico do cinema e o novo ambiente de crítica teórica que daí se originou ocorreu devido a dois episódios históricos: 1 - a descoberta em 1940 de Kemp Niver de cerca de 5000 cópias de filmes da *Paper Print Collection* (registros de copyright dos filmes da era do Primeiro Cinema) em um cofre da Biblioteca do Congresso Americano e 2 - O simpósio de Brighton em 1978 na Inglaterra, realizada logo após a 34ª Congresso anual da Fiaf (Federação Internacional dos Arquivos de Filmes). Nesse congresso, pesquisadores e arquivistas debateram a preservação de filmes de ficção do período de 1900-1906, o que para Elsaesser indicou um sintoma de que os arquivos do primeiro cinema estavam se

Thomas Elsaesser, Tom Gunning, André Gaudreault, e Noel Carroll advogam em prol de uma nova perspectiva que valorizava o Primeiro Cinema (de 1895 a 1908).

Contrariando ideia de uma ‘evolução’ progressiva nas artes, Tom Gunning e André Gaudreault (1986) discordam da ideia de que o primeiro cinema seria rudimentar e pouco sofisticado, e propõem que o gesto essencial do primeiro cinema não era a incapacidade de contar histórias, mas sim chamar a atenção do espectador de forma direta e agressiva, com clara intenção exibicionista. Inspirado pelos escritos de Sergei Eisenstein, ele irá nomear esse primeiro momento como “cinema de atrações”¹⁵⁷ (filmes datados entre 1894 e 1907). Os filmes desse período apresentavam atualidades reconstituídas, números burlescos e de *Vaudeville* (gags de palhaços, acrobacias e danças), filmes de truques, como transformações mágicas, narrativas em fragmentos, poemas, contos de fadas, lutas de boxe, a reencenação da *via crucis* da Paixão de Cristo e os *tableaux vivants* (reconstituição de quadros da pintura clássica com atores em carne e osso). Diretores como Georges Méliès, Thomas Edison e James Williamson produziram os filmes marcantes desse período.

Após a primeira fase das atrações, Gunning identifica um segundo momento, entre 1907 e 1915, que ele nomeia como cinema de transição. Nesse período surgem os *Nickelodeons* (recebiam esse nome pois o ingresso da sessão custava 1 *nickel*) que substituem os *Vaudevilles*, marcando o início da indústria audiovisual e comercialização de cinema para as massas. Será quando surgem as distribuidoras internacionais, a divisão de trabalho no cinema e o desenvolvimento de técnicas de filmagem, atuação, iluminação, enquadramento e montagem no sentido de tornar mais clara para o espectador as ações narrativas.

Durante o Cinema de Transição as convenções de linguagem vão se codificando mais e mais, diminuído a distância câmera dos personagens e, por fim, estabelece-se os processos de censura, da moralização de enredos e de formatos. É somente por volta do final da década de 1920, que os estúdios

tornando uma crescente preocupação das instituições e acervos oficiais de filmes. (CESARINO, p. 83-84)

¹⁵⁷ Gunning vai retirar o conceito de “atração” do texto “Montagem de Atrações” de Eisenstein. Para o cineasta russo os pontos de atração seriam os momentos de pico ou clímax da narrativa. A predominância da narração e a organização do código que hoje conhecemos como linguagem cinematográfica só será instaurada pelos filmes da Biograph, produções de D.W. Griffith. O conceito de atrações foi cunhado por Tom Gunning e André Gaudreault em dois artigos de 1986: *The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde* e *Le cinéma des premiers temps: un défi à l’histoire du cinéma?*

começam a lidar com grandes somas de dinheiro dos patrocinadores, o que faz com que a divisão de trabalho fordista do *studio system* se consolide. A arquitetura da sala de cinema como conhecemos hoje, e as formas de apreensão e fruição de um filme dentro de um *movie theater* também começam a ser normatizadas nesse período. Ela atingirá seu auge no que André Parente (2009) conceitualizou como Forma Cinema¹⁵⁸.

O primeiro cinema, o cinema de vanguarda construtivista e futurista são vistos, então, como fonte de inspiração para diversos dos cineastas de *found footage*, em parte também pelo fato desses filmes terem entrado em domínio público e, estarem livres, portanto, das regras do *copyright*. A corrente de experimentação dos anos 1920 encontra ecos e semelhanças nas práticas dos videoartistas dos anos 1980 e os artistas da atualidade, em uma lógica não-teleológica. Essa primeira geração de cineastas descende de uma estética do choque e do barroco grotesco, das artes “baixas” dos bufões, dos arlequins e dos parresiasistas, um período anárquico do cinema, em que os modos do regime representativo ficcional ainda não havia se impostos enquanto normatização doutrinária. O cinema de vanguarda, do qual Tscherkassky faz parte, se opõe a esse modelo institucional e o sistema financeiro que o sustenta, retornando de certa forma a liberdade e experimentação que ainda existia no período do Pré-Cinema. Poderíamos dizer que Tscherkassky filia-se, portanto, a ontologia do primeiro cinema, mas que agora retorna como um fantasma de si mesmo.

O primeiro artista que será considerado “pai fundador” do gênero *found footage* - tal como o compreendemos nos últimos 40 anos - que realiza essa passagem entre cinema e artes plásticas modernistas será *Joseph Cornell*. Dentro da *práxis* da colagem surrealista do *objet trouvé* Cornell produzia várias esculturas que para ele seriam complementares aos filmes. São as chamadas *Caixas de*

¹⁵⁸A experiência cinematográfica cristalizou-se dentro de um dispositivo que privilegiou a dimensão espetacular da representação e pré-determinou a experiência do espectador dentro de um modelo unívoco, cujo padrão foi inventado no fim do século XIX. Os elementos que compõem esta “forma- cinema” hegemônica são: (1) A arquitetura da sala dos movie theaters, herdada do modelo de teatro Italiano renascentista (a partir dos tratados de Vitruvius e de Alberti); (2) A tecnologia de captação da imagem, calcada no naturalismo e no realismo, fundada sob as regras da ótica e da perspectiva, sendo este métodos também surgidos no período da Renascença; (3) A centralidade do olhar, concentrada em apenas um ponto focal a tela; (4) A sub motricidade ou imobilidade do espectador; (5) A duração padronizada de cerca de duas as horas; (6) A projeção única, em que projetor é escamoteado ao fundo da sala; (7) E, por fim, a forma narrativa aristotélica, linear, causal e cronológica, onde a história deve ter um início, meio e fim, e o espectador pode “viajar” de forma “imersiva” para outras realidades. (PARENTE, 2009, p. 24)

Elegia ou *Caixas de Sombra*, esculturas compostas pela justaposição inesperada de elementos heterogêneos como vidro, caixas, fotografias, objetos antigos, brinquedos e bijuterias. Já o filme seminal do gênero será *Rose Hobart* (1936)¹⁵⁹ - uma colagem de imagens feita a partir da paixão obsedante e do “amor louco” do cineasta pela atriz de nome homônimo ao do filme.

O filme de Cornell é exemplo sintomático de uma outra característica do cinema de *found footage*, como bem percebeu Thomas Elsaesser no artigo *The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet* (2014).¹⁶⁰ Elsaesser afirma que uma das características compartilhadas pelos cineastas e pelo espectador do *found footage* é o “gesto de intimidade” com o arquivo é um “ato de devoção” ao cinema. Filmes desses cineastas estão imbuídos de um amor desvairado pelo cinema, ou seja, por uma cinefilia. O ato de se apropriar indevidamente de um material sem autorização é justificado pelo prazer de se reter e prolongar o objeto de desejo junto a si. Outro cineasta seminal do *found footage* na esteira do surrealismo romântico de Breton é Bruce Conner, cujo filme mais conhecido é, *A movie* (1958).¹⁶¹

Na outra ponta, do *found footage* mais dadaísta, estão os filmes encontrados ao acaso, mas que detinham sua completude objetual preservada de maneira íntegra. Eram privilegiados aqueles em que a intervenção do artista era quase mínima. Podem ser colocados nessa “tradição” os filmes *Tom The Piper Son* (1969-71), *Perfect Film*¹⁶² (1985) de Ken Jacobs e *Film in Which There*

¹⁵⁹ Nele o diretor reeditou o longa-metragem *Universal East of Borneo* (1931) e cria uma compilação de cenas aleatórias da atriz homônima. Sem qualquer fio narrativo lógico ou *raccord* entre as imagens, as cenas são apresentadas como um inventário ou álbum de colecionador cuja figurinha é sempre a mesma. Como uma forma de construir um “altar” à atriz enigmática, Cornell nesse filme erótico e misterioso, consagra na História do Cinema uma atriz de filmes B que teria, de outro modo, sido esquecida. O filme é hoje parte do acervo do MOMA em Nova Iorque. O filme está disponível no link: <https://www.dailymotion.com/video/x4mfwe7>

¹⁶⁰ Texto “reciclado” a partir da Keynote proferida no Cinema Symposium DOKU.ARTS 2014 em Berlim. Disponível no link: <http://2014.doku-arts.de/en/>

¹⁶¹ *A Movie* é feita a partir de uma colagem de filmes televisivos e de propaganda que conjuga, unicamente através da montagem - sem qualquer emprego de *voz off* ou *voz over* ou cartelas explicativas - uma crítica demolidora do capitalismo e do *american way of life*.

¹⁶² Em 1965 Jacobs encontrou *Perfect Film* em uma loja de antiguidades, onde se deparou com um rolo de filme de *newsreel* de 16mm ao acaso, que para sua surpresa, o que estava à venda era sua bobina, e o filme vinha apenas como cortesia. Ao chegar em casa e examinar o que tinha em mãos descobriu que eram um material bruto de um furo de reportagem, em que o jornalista estava presente no dia e no calor do momento do assassinato de Malcom X. O filme mostrava todas as entrevistas daquele dia na íntegra, sem cortes e que por alguma razão foram descartadas pela emissora de televisão. Jacobs julgou que o material era tão rico e os depoimentos tão preciosos que deveriam permanecer intocados e sua estratégia foi não o editar. Assim ele apenas o reexibiu o arquivo como o encontrou, como uma relíquia.

Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc (1966) e *China Girl*¹⁶³ (1966) ambos de George Landow (também conhecido como Owen Land) e *Eureka* (1974) de Ernie Gehr, também feito a partir de imagens de arquivo em película do primeiro cinema, cuja imagem mostra um bonde em movimento no início do século XX em que Gehr ralenta a velocidade do arquivo original de 6 minutos e dilata o documento o transformando em um média-metragem de 38 minutos¹⁶⁴. Os três artistas deslocaram o material de arquivo de seus *locus* originais da indústria do cinema e da mídia corporativa, e os exibiram na íntegra em outros espaços - como museus, galerias de arte ou cineclubes experimentais. Esse gesto conceitual do *desvio* trazia à tona as implicações políticas e éticas “escondidas” nas camadas das imagens. Nos casos de Landow e Jacobs se trata principalmente do racismo que se subjaz e encontra-se recalcado no subterrâneo dessas imagens.

Outros pesquisadores que buscam esmiuçar os diferentes métodos de se apropriar dos arquivos são Nicole Brenez e Pip Chodorov (2000). Os dois realizam uma tentativa de “cartografar” as diferentes modalidades de reemprego de imagens na história do cinema que culminará enfim no *found footage* como conhecemos nos dias de hoje. Como Carlos Adriano e William C. Wees eles associam o *found footage* à vanguarda modernista. “Empregar os takes descartados de um filme qualquer – sem escolher – ao acaso”. Esta nota preparatória do roteirista Fernand Léger para o filme dadaísta *Ballet Mécanique*

¹⁶³ No filme *China Girl*, George Landow faz uma compilação de material de arquivo da Eastman Kodak que mostra as imagens de mulheres com roupas coloridas ao lado do *color bar*. Nos anos de 1940, os laboratoristas da Kodak trabalhavam a partir dos cartões chamados “*Shirley*”. Os cartões eram usados para padronizar os tons de pele das impressões fotográficas, onde a pele branca era descrita como o tom “normal”. No audiovisual havia o mesmo recurso: as ditas *Color Girls* da televisão e as *China Girls* do cinema — o termo se referia à cor de porcelana da pele das mulheres-modelo. Os *china girls* eram usados para correção de cor e também como referência para o projecionista saber onde era a “cabeça” do filme, de modo a engatá-lo corretamente no projetor. Landow então cópia diferentes *China Girls* em uma impressora ótica, colando-as sequencialmente, incluindo aí os furos laterais dos *sprockets*, um aspecto formal do filme geralmente ignorado e deixado de fora da tela. Desse modo produz um novo filme de seis minutos com em *loop* dando um ritmo sisifiano às imagens. Todas as mulheres, sempre caucasianas e sorridentes, seguiam um padrão que dava um aspecto perturbador àquelas figuras-manequins.

¹⁶⁴ Ao repetir a duração de cada frame em até 8 vezes, o procedimento permite que o espectador se demore minuciosamente na imagem, como se colocando uma lupa investigativa no passado. Em certo momento, o espectador consegue ler o nome da empresa de bondes “Eureka”, quase ao final da película, como se finalmente, depois de tanta espera, tivesse sido agraciado com uma descoberta#. O título oferece, portanto, uma chave de leitura do filme. Seu argumento purista ontológico estrutural parece resumir, enfim, “o que é o cinema”.

(1923) dirigido por Man Ray, já seria premonitória do que viria a ser conhecida como a prática do gênero (BRENEZ; CHODOROV, 2000).

De maneira resumida, primeiro eles dividem o reemprego em duas principais modalidades, o reemprego intertextual *in re* (“em espírito”) e o reciclagem ou reemprego *in se*. O plágio ou a pirataria seriam exemplos da primeira modalidade. Antes da consolidação de uma indústria cinematográficas com regras de direitos autorais estabelecidos, o roubo de argumentos e roteiros entre estúdios rivais era prática comum no Primeiro Cinema (ou cinema de atrações de 1895 a 1908), como foi o caso de *Viagem à Lua* de Meliès (1902) que foi plagiado na versão *Excursion dans la Lune* (1908), de Segundo de Chomón. Inclusive, a título de curiosidade, para Carlos Adriano, o cinema brasileiro teria nascido no ano de 1900, justamente a partir de uma apropriação indevida ou pirateamento de uma imagem do filme *Le Mer* (1891) de Étienne-Jules Marey pelo empreendedor Cunha Salles¹⁶⁵. A prática da pirataria portanto, era recorrente no início do cinema em todos os cantos do globo.

A segunda modalidade seria o reemprego de um mesmo material, sobre o qual o cinema institui certas formas fixas e inaugura algumas outras. São os casos em que os trechos do filme original são recortados, colados, remontados e exibidos de forma diferente da original. Dentro da segunda modalidade eles ainda subdividem em duas outras ramificações: a *reciclagem endógena* que são os casos de *Trailers* e a *autos síntese*, autorizada pelo diretor produtor da obra, e, em seguida, a *reciclagem exógena*, feitas a partir de banco de dados, que possuem imagens de *stock-shot* ou acervos de instituições e fundações. Finalmente, dentro dessa segunda encontramos o *Found Footage*. Ainda dentro do *Found Footage* os pesquisadores identificam cinco possíveis usos: *i -Uso elegíaco; ii-Uso crítico; iii-Uso estrutural; iv-Uso materiológico; e, por fim, v- Uso analítico.*

Apesar da empreitada cartográfica de Brenez e Chodorov ser louvável, esse aspecto "enciclopédico" do cinema *found footage* não é o que nos interessa. A divisão em usos de Brenez e Chodorov soa um tanto arbitrária, pois muitos dos filmes de Tscherkassky podem ser colocados em diversas dessas categorias

¹⁶⁵ Para mais ver sua tese de doutorado: *O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital* (2008) e sua masterclass dada no festival *É Tudo Verdade* de 2020, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ov6B0Xf-QuU>. Carlos Adriano é também um dos mais importantes cineastas brasileiros de *found footage* em atividade.

simultaneamente. Já Tom Gunning posiciona os filmes de vanguarda vienense de Gustav Deutsch, de Martin Arnold e inclusive de Peter Tscherkassky dentro da segunda tradição do surrealismo “encantatório” de Breton, porque os filmes desse grupo comportam diversas manipulações manuais e abraçam a composição da montagem, porém, tendemos a discordar dessas categorizações. Tscherkassky como podemos ver em suas declarações, é menos romântico que Kubelka, está mais próximo do encontro duchampiano desinteressado com o *ready made*, já que recebe o bruto de sua matéria prima através de amigos, sem nenhuma intenção prévia, quase “sem querer” e, hoje, inclusive, se lamenta pelo fato das cópias analógicas - antes refugos indesejados - terem se tornando relíquias, cada vez mais caras e inacessíveis.¹⁶⁶ Portanto seu encontro com o material não parece imbuído de uma carga encantatória ou mágica, ou contaminados por um desejo de tornar a cópia uma relíquia intocável, Tscherkassky aceita os desígnios do destino mesmo que dentro de um jogo irresoluto e incerto.

Como diria Octavio Paz, no ensaio *Poesia e Poema*, "Classificar não é entender. Menos ainda compreender. Como todas as classificações, as nomenclaturas são instrumentos de trabalho, no entanto são instrumentos que se tornam inúteis se queremos empregar em tarefas mais sutis" (PAZ, 2012, p. 17). O estilo e uma linguagem próprios "do seu tempo" existem, mas são utilizados pelos artistas. Mais do que se submeter às vagas da época, as fagocitam para criarem sua própria expressão singular. O artista então reflete o seu tempo, mas também toma distâncias dele. Portanto, de saída, afirmamos que não é nossa intenção realizar uma abusiva e completa catalogação de todas as formas e usos que o *found footage* de Tscherkassky apresenta nem verificar um "estilo" homogêneo dentro de uma linha evolutiva clara e sucinta. Cada obra de Tscherkassky é vista em sua singularidade, a partir das veredas abertas pelos artistas do passado que

¹⁶⁶ Em entrevista para Daniel Kasman Tscherkassky declarou: “People ask me, 'Would you like to have...?' Friends sometimes send me links when an interesting 35mm print shows up on eBay. Prints have gotten quite expensive. It used to be like when I got *The Entity* for \$50, the transportation from the United States to Austria was more expensive than the print itself. Nowadays, you have to expect to pay something like 200 euros for a single good print. The days when you just bought it because it was so cheap are over. People send me things from time to time, mainly film prints that are about to be destroyed for whatever reason. Slip it out the back door to Vienna!” Entrevista *Strip Tease: Peter Tscherkassky and "The Exquisite Corpus"* publicada em 10 Junho de 2016. Disponível em: <https://mubi.com/pt/notebook/posts/author/4>

desbravaram um novo território, ampliando os horizontes e reelaborando os "traumas" da linguagem, criando camadas nesse terreno "traumatológico".

5.1.3 - Palimpsestos ao Acaso -- Ironia no cinema acéfalo

Outro ponto importante que é relevante ressaltar nos estudos do *Found Footage* é o que observa Jaime Baron em seu livro *The Archive Effect* - centrado prioritariamente nos estudos de recepção de filmes com imagem de arquivo pelos espectadores. Para ela, os filmes de arquivo operam geralmente sob o tropo da ironia crítica, da autorreferência à historicidade do meio, e usam recursos da metalinguagem, como a *synecdoche* e o *mise-en-abyme*. Assim Baron identifica duas figuras de linguagem presente na montagem da maioria desses filmes: uma estrutura de ironia mais simples, chamada *antiphrasis* - mais facilmente reconhecida e calcada no não-dito, que afirma o oposto do que foi dito - e a ironia *inclusiva* - uma forma mais ambígua e polissêmica na qual diferentes significados e interpretações ficam suspensos em uma tensão inconclusiva e não resolutive.

Enquanto na primeira é possível destrinchar o sentido por trás da mensagem irônica mais facilmente, ou seja, se trata da mera negação ou o oposto do que acabou de ser proferido, na segunda forma de ironia a gama de possibilidades de interpretações é mais difícil de ser localizada. Para Baron (2014 p. 36-37) a ironia de um filme *found footage* pode ser percebida ou não, de acordo com o arcabouço intelectual e de referências prévias do espectador, e não há garantias de que a mensagem será “compreendida”.

Os teóricos do cinema e os críticos culturais muitas vezes descreveram os filmes de apropriação de Emile de Antonio, Craig Baldwin e Bruce Conner, por exemplo, como irônicos – bem como satíricos. De fato, como vou elaborar, a ironia é fundamental para a produção do efeito arquivo, que se baseia na consciência do espectador dos múltiplos significados e contextos que emergem dentro de um determinado filme de apropriação. No entanto, filmes de apropriação podem produzir leituras irônicas de várias maneiras e com uma gama de efeitos. A ambiguidade de significado em Tearoom, por exemplo, sugere uma forma de ironia que não apenas “inverte” o significado, mas o coloca em questão indefinidamente. Além disso, sugere que a ironia pode ou não “acontecer”, dependendo do espectador. (BARON, 2014, p.56)¹⁶⁷

¹⁶⁷No original: *Film theorists and cultural critics have often described the appropriation films of Emile de Antonio, Craig Baldwin, and Bruce Conner, for instance, as ironic – as well as satiric. Indeed, as I will elaborate, irony is fundamental to the production of the archive effect, which is based on the viewer's awareness of multiple meanings and contexts surfacing within a given appropriation film. However, appropriation films may produce ironic readings in a variety of ways and with a range of effects. The ambiguity of meaning in Tearoom, for instance, suggests a form of irony that does not just “reverse” meaning but rather puts it in question indefinitely.*

Mas também não é preciso, necessariamente, que o espectador entenda plenamente todas as ironias para fruir o filme. O espectador não precisaria ser um "iniciado" com uma gama de referências intelectuais para ser "autorizado" a ver o filme. Não se trata de fazer uma única leitura correta ou possuir uma educação formal para ser um espectador "ideal". A capacidade de agenciamento da ironia nos filmes de *Found Footage* é grande, e atinge os mais variados tipos de público. O espectador intui que há muitas camadas de sentido, e que o arquivo tem um potencial polissêmico. Uma vez que provocam seu espectador, instigam um engajamento crítico que é desafiador e estimulante para qualquer um. A abertura polissêmica indeterminada, aumenta o coeficiente artístico do filme (aumenta a quantidade de interpretações possíveis), e é também o que permite que nasça a força qualitativa dessa ironia.

Um último ponto importante sobre o *ethos* do *found footage* é o debate em torno da questão da autoria e a ética de apropriação não-autorizada. O questionamento da autoria pode ser remontado a diversos movimentos dentro da literatura, poesia e artes modernistas. Já estava presente no ímpeto revolucionário do movimento romantismo de Jena, cuja ideia de autoria coletiva diluída foi colocada em prática na revista *Atheneu* e na obra do poeta Friedrich Schlegel - pela poética romântica do "poema do poema" que desfazia e recompunha as obras da tradição. Será também debatida na poesia modernista na *alterização* de Rimbaud e Emily Dickinson, a *impessoalidade* de Eliot ou *fingimento* de Fernando Pessoa (MARTELO, 2016 p. 28). Barthes irá lembrar que Mallarmé já previa uma diluição do "eu" em prol da linguagem, como o lugar prioritário da criação:

"Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria língua no lugar daquele que dela era até então considerado proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia — que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista —, atingir esse ponto onde só a linguagem age, "performa", e não "eu": toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura." (BARTHES, 2004, p. 66)

Para Barthes os surrealistas também fizeram parte desse movimento no início do século de artistas que davam prioridade à linguagem e que suplantava o

Moreover, it suggests that irony may or may not "happen," depending on the viewer. Tradução Minha.

lugar de destaque da subjetividade “genial” ou de um estilo inconfundível do autor. Os surrealistas caminham em direção a um desejo semelhante ao de Mallarmé, o de assassinar o sujeito autoral, mas através de um procedimento outro. Em vez de trazer à tona a pura concretude da língua, eles realizam uma tentativa de destruição do código e do sentido a partir dos jogos lúdicos de liberação do inconsciente:

“O Surrealismo, finalmente, para não sair dessa pré-história da modernidade, não podia, sem dúvida, atribuir à linguagem um lugar soberano, na medida em que a linguagem é sistema, e aquilo que se tinha em mira nesse movimento era, romanticamente, uma subversão direta dos códigos — aliás ilusória, pois não se pode destruir um código, pode-se apenas “jogar” com ele — ; mas recomendando sempre frustrar bruscamente os sentidos esperados (era a famosa “sacudida” surrealista), confiando à mão o cuidado de escrever tão depressa quanto possível aquilo que a cabeça mesmo ignora (era a escritura automática), aceitando o princípio e a experiência de uma escritura coletiva, o Surrealismo contribuiu para dessacralizar a figura do Autor.” (BARTHES, 2004, p. 67)

Assim, no contexto do debate pós-estruturalista, em *A Morte do Autor*, Barthes funda a ideia do texto moderno como tessitura, uma escritura jamais original, pois é produto de uma série de mesclas de outros textos oriundos de diferentes culturas. Não haveria, portanto, um ponto de partida único discernível, nem mesmo estilo autoral indubitável, a história da escrita e do autor não ter uma origem, seria a de uma história sem fundo verificável. Igualmente não haveria um sentido único para um texto, nem um segredo a ser desvendado, nada para decifrado, mas sim uma estrutura que pode ser seguida, deslindada, desfiada e retomadas em seus variados estágios, infinitamente recuada como um tecido de signos de múltiplas citações e origens. Seria a criação na égide do *patchwork* do espaço liso, ou do espaço háptico, como conceituam Deleuze & Guatarri (2017, op. cit). Tscherkassky também ressaltar o caráter polifônico intertextual de seus filmes que aumenta o grau de interpretações possíveis e a ironia inclusiva de seus filmes:

O excitante é o surgimento de um novo significado que se sobrepõe ao anterior e, de fato, substitui o significado original. É como formular um texto que combina várias palavras diferentes tiradas de outro texto em novas frases, enquanto você ainda pode ler o texto original. O original “trêmula” atravessando todos os sentidos. E, claro, há a dimensão do tempo - a imagem está se movendo e os elementos das imagens estão em mutação constante. (TSCHERKASSKY, 2015, p. 29)¹⁶⁸

¹⁶⁸No original: “The exciting thing is the emergence of a new meaning on top of and in effect replacing the original meaning. It's like formulating a text that combines several different words taken from another text or into new sentences, while you can still read the original text. It

Barthes (2004, *op.cit*) coloca a escritura como uma fonte que “libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de parar o sentido é finalmente a recusa de Deus e de suas hipóstases: a razão, a ciência, a lei.”. Algo semelhante ocorre na filosofia acéfala de Bataille. Para Bataille a figura do Acéfalo se configura como uma imagem alegórica para sua filosofia é também é título de uma de seus projetos editoriais a Revista *Acéphale*. O acéfalo representaria "mitologicamente a soberania votada à destruição, a morte de Deus, e nisso a identificação ao homem sem cabeça se compõe e confunde com identificação ao super-humano que É inteiramente 'morte de deus' " (BATAILLE, 2013, p. 22).

Na esteira do pensamento de Nietzsche, que via na tragédia um horizonte ou meta para uma futura transvaloração dos valores uma superação das cultura judaico-cristã, Bataille considera que as religiões monoteístas, em um afã unitário, reduziram tudo a uma única cabeça, ou seja uma única autoridade centralizada, que faz com que a sociedade tome as "funções servis" como seu próprio fim - semelhante ao que Nietzsche conceitua como a “cultura do ressentimento do escravo” que é a base do monoteísmo ocidental. A origem da lógica monocéfala, desembocará no discurso do estado totalitarista e fascista, que se vale de uma analogia entre corpo e organização social, tratando a pátria como um organismo e sociedade como "órgãos" que devem obediência à parte privilegiada do corpo, a cabeça, para se constituírem enquanto "corpo saudável”.

Assim Bataille advoga por uma "única sociedade plena de vida e de força, a única sociedade livre é a sociedade bi ou policéfala que dá aos antagonismos fundamentais da vida uma saída explosiva constante (...) a multiplicidade das cabeças tende a realizar num mesmo movimento o caráter acéfalo da existência. (BATAILLE, 2013, p. 20). Podemos dizer que esse caráter acéfalo, escritural e intempestivo, micelial e rizomático estão no cerne da *práxis e ethos* da geração de cineastas do gênero *found footage* e presente de maneira contundente e singular na obra de Tscherkassky.

Hoje, com a facilidade de acesso a softwares de edição, o debate de como se apropriar das imagens do real e de outros atores, produzindo uma polifonia de

shimmers through. And of course, there is the dimension of time - it's moving and the elements of the images are constantly changing". Tradução minha.

vozes, toma nova força. No tempo da internet onde as imagens são facilmente acessíveis, a ideia de um “Robin Hood” que rouba imagens e burla o *copyright* da grande indústria cinematográfica acaba ganhando tintas românticas. A atitude se justificaria via a paixão cinéfila e pelo fato de haver um discurso heróico anticapitalista. Porém Elseasser (2014) relembra que muitos filmes de *found footage* atuais se debruçam sobre material de arquivo com temas sensíveis, como arquivos da colonização, do imperialismo, do holocausto, de guerras, genocídios, massacres e ditaduras (como é, por exemplo, o caso dos filmes de Susana de Sousa Dias e Harun Farocki). Além disso, ao invés de denunciar os horrores contidos nas imagens, as mesmas podem servir de propaganda para o que pretender criticar - se aliando, mesmo sem prévia intenção, aos “inimigos”. A apropriação é então apropriada podendo ser usada em prol de um revisionismo histórico conservador regressista (como é o caso das *fake news* de direita).

O debate sobre a ética ou “justeza” das imagens não é novo e nem específico de um único período histórico. Como vimos no capítulo anterior, Rancière demonstra que o regime ético atravessa temporalidades, e está presente no discurso do “Bom Belo e Justo” Socrático como também no Teatro Épico Brechtiano, cujo pensamento toma a catarse Aristotélica como forma nociva.¹⁶⁹ O debate da ética das imagens ganha força no cinema nos anos 1960, em particular nas críticas acerca da linguagem e modos de produção de filmes como, no exemplo sintomático, do filme *Batalha de Argel* (1966) de Gillo Pontecorvo¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Para os críticos da indústria cultural, engajados e alinhados com uma doutrina marxista, tais como Adorno e Horkheimer, fazer a “massa” (para usar os termos marxistas) esquecer - via *efeito-phi* - que se está no cinema através de uma narrativa imersiva e hipnótica era estar trabalhando em prol do sistema de ideologia capitalista. A catarse promoveria um “arrefecimento” das paixões do espectador. O filme-espetáculo, para os pensadores da Escola de Frankfurt, produziria uma identificação do oprimido com seu opressor (todos querem ser o herói e a “celebridade” fetichizada das fitas) e causaria uma neutralização da consciência de classe e do potencial mobilização política dos ditos “oprimidos”. Seria enfim uma espécie de manipulação emocional do espectador, uma forma de alienação ideológica do público.

¹⁷⁰ O *Plano Marshall* que incentivou a entrada vertiginosa de produtos americanos na Europa, teria “contaminado” e sufocando uma expressão local. Esta era uma preocupação central nos embates de artistas e intelectualidade na Europa dos anos 1960, que foi marcada por um antiamericanismo. Havia um entendimento compartilhado de que a indústria de massa teria sido em parte responsável pela catástrofe da segunda guerra mundial. Assim, diversos cineastas, se comprometeram com a quebra a “diegese maravilhosa” do cinema comercial, dito de “qualidade”, com a proposta de mostrar o dispositivo do cinema em ação. O corte da diegese, seria uma aplicação cinematográfica da cartilha brechtiana do estranhamento e do *V-Effekt* (ou quebra da quarta parede) onde o espectador, agora consciente, sabe estar diante de uma representação, o que impediria a identificação com o protagonista do filme e cortaria o efeito catártico dos filmes. Portanto, a problemática não se limitava ao conteúdo dos filmes, mas também à sua linguagem. Este embate, à época, se concentrou no filme *Batalha de Argel* (1966) de Gillo Pontecorvo, que foi laureado com

Esse debate orienta uma crítica francesa que denuncia a espetacularização da violência, e os aspectos abjetos e pornográficos no cinema comercial, debates que foram consagrados nos textos de Bazin e de Jean-Louis Comolli¹⁷¹ em que os críticos discorrem sobre a disjunção entre fazer um “filme político” e “fazer politicamente um filme”, tendo em vista a responsabilidade de filmar o outro, principalmente nos documentários. Algumas dessas ressonâncias do debate no seio da tradição da crítica de cinema podem resvalar em alguns filmes de Tscherkassky, em particular os filmes mais explicitamente eróticos (que analisaremos no capítulo 4 desta tese).

A discussão sobre a economia das imagens, ou o 'que as imagens podem “fazer fazer” - em outras palavras, de que modo elas produzem afetos nos espectadores, que por sua vez interferem no real através de suas ações no mundo - é uma debate estético-político milenar. Se levado de cabo a rabo, ele pode nos levar de volta séculos VIII e IX, a Bizâncio, ao seio do Igreja Católica na época em que ocorriam os concílios e embates entre iconófilos e iconoclastas - centrados no debate sobre as capacidades “diabólicas” das imagens, sua influência e ameaça para coesão social (MONDZAIN, 2015, p. 39-53)¹⁷². Entretanto não teremos tempo para fazer tamanho retorno, e é apenas importante ressaltar que o debate não é novo e o cinema de *found footage* se insere nessa nova "arena" para esse velho campo de disputa. As imagens de *found footage* assim acabam por demandar uma consciência e responsabilidade ética tanto do diretor quanto dos seus espectadores.

Leão de Ouro em Veneza e Oscar de melhor diretor daquele ano. O filme contava a história da colonização francesa na Argélia sob ótica dos vencidos e colonizados. Porém para muitos críticos ele serviria ainda à manipulação emocional do público, pois se utilizava de técnicas da catarse. Destarte, mesmo um filme com temática política ainda assim produzia um espectador passivo diante do real.

¹⁷¹Jean-Louis Comolli, teórico seminal do filme documentário, neste contexto afirmaria que “não se filma nem se vê impunemente”, e que colocar algo em cena nunca se trata de “um gesto anódino”, em outras palavras, filmar nunca seria um ato ingênuo ou destituído de relações hierárquicas de poder. A priori a balança entre sujeito-que-filma e sujeito-que-é-filmado seria sempre desigual pois o “objeto” não teria acesso aos meios e nem ferramentas de manipulação de sua própria imagem. Haveria sempre um contrato tácito, e um compromisso ético do diretor com seu objeto. O documentário deveria ser tratado como um encontro, e como toda relação implicaria em um cuidado, escuta, engajamento mútuo, confiança e responsabilidade com o outro. O debate foi sintetizado na máxima de Godard: “O travelling é uma questão moral”.

¹⁷²Marie Jose Mondzain se pergunta: será que o mundo visível, esse que nos é dado ver, é liberdade ou escravidão? Em um mundo radicalmente baseado na visibilidade o que a imagem nos faz “fazer”? Para mais ver: *Imagem Ícone e Economia - As fontes Bizantinas do Imaginário Contemporâneo*, Ed. Contraponto, Rio de Janeiro, 2013.

Após esse breve apanhado histórico sobre o gênero do *found footage*. Veremos como Tscherkassky produz uma escritura-fílmica como um palimpsesto ou um *patchwork* de diversos outros filmes e influências que dialogam com a história do *found footage*. São obras que surgem como resquícios, sombras e duplos refletidos em seu ecrã-papel que reflete, especularmente, um número infinito de outros *ecrãs* internos, em eterno retorno vertiginoso, crítico e irônico à história do próprio meio. Neste capítulo analisaremos quatro filmes miniaturas de Tscherkassky, que funcionam como espécie de opúsculo, pequenas obras do diretor, mas que nem por isso deixam de ser densas e complexas. Três fazem parte do que nomeamos como "trilogia da locomotiva": *Motion Picture* (1984), *L'Arrivéé* (1998) e, seu mais recente trabalho *Train Again* (2021). Como parte da mesma investigação, o trem a vapor nos transporta ao fim para o território deflagrado dos *westerns*, e assim, terminamos o capítulo com análise do média-metragem *Shot-Countershot* (1987) e *Instructions for Light and Sound Machine* (2005).

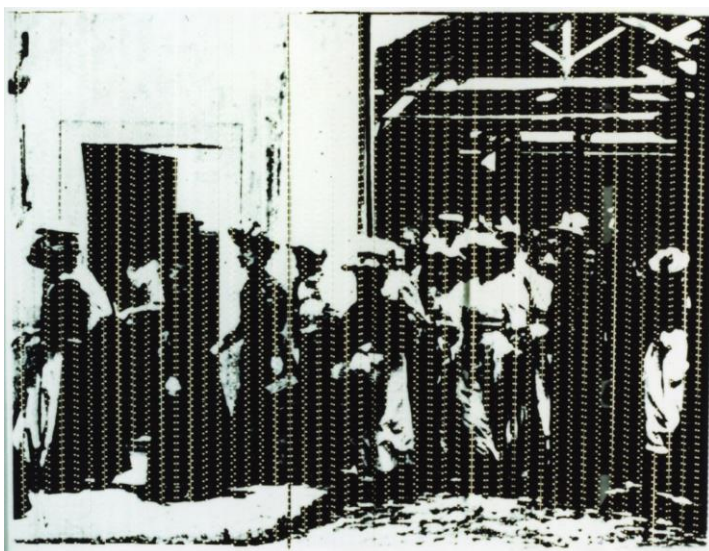


Figura 41e 42 - *Motion Picture* (*La Sortie des Ouvriers de l'Usine Lumière à Lyon*) 3:23 minutes, black and white, silent, 16mm Austria 1984. Direção Peter Tscherkassky.

5.2 - Trilogia Férrea - Fantasma Industriais - Máquinas Inoperantes

5.2.1 - Motion Picture (1984)

Como vimos no capítulo anterior, ao colocar todas as permutações possíveis de som, silêncio, luz e escuridão, Kubelka produziu com *Arnulf Rainer* um filme escultura, que existe para além da experiência do *movie theater*, como um objeto extra-fílmico. Essa proposição será alçada a um novo potencial por Tscherkassky no filme **Motion Picture (1984, 16mm -b/w, silencioso, 3'mins e 3 segs).**

Nele Tscherkassky projeta um único *still* retirado do primeiro filme da história, *La Sortie des Ouvriers de l'usine Lumière à Lyon/ Trabalhadores saindo da fábrica Lumière em Lyon* (1895) e o projeta sobre uma grade com 50 tiras de filme virgem de 16mm fixadas na parede, em uma moldura de dimensões 50 x 80cm. As tiras são então reveladas e editadas sequencialmente, colocadas da esquerda para direita, como na vocação da escrita ocidental e assim projetadas em sequência. O trabalho, originalmente de 1984, foi exposto mais recentemente, em 2008 no formato expandido como uma instalação na galeria *St. Stephan* em Viena (fig. 41 e 42). Nessa disposição é possível assistir ao filme projetado na parede e observar o objeto escultural em um painel de madeira, dentro de uma caixa-maleta com uma alça, sobre um pedestal posicionado na frente da projeção (fig.).

O resultado é um filme de três minutos mostrando o "mínimo" morfema estrutural do cinema, o frame em *still* do nascimento da cinematografia. Nas palavras do crítico Michael Palm¹⁷³ sobre *Motion Picture*: “Se fosse possível ver o código (do cinema), poderíamos dizer que esse filme é onde ele se faz presente”.

¹⁷³ Parafraseando a declaração de Tscherkassky: “*With Motion Picture I wanted to isolate and connect the elemental building blocks of the cinematographic apparatus and to reveal the fundamental illusion code. So, I marched into the darkroom and mounted fifty 16mm strips of unexposed film stock onto the wall, vertically covering a surface of 50 x 80 cm in total. Onto this blank cinematic canvas, I projected a single frame from Workers Leaving the Lumière Factory (1895) by the brothers Lumière. I processed the exposed filmstrips and subsequently arranged them on a light table to form a 50 x 80 cm duplicate of the original Lumière frame. I then edited the filmstrips together, starting with the first strip on the left, and proceeding to the right. The result is a three-minute 16 mm film exhibiting the particles of darkness and light that constitute the original Lumière image, emptied of all figurative content. As Michael Palm put it, ‘If it were possible to see a code, one might say: here its shows’*” (Tscherkassky, 2012). Disponível em: <http://www.resettheapparatus.net/corpus-work/motion-picture.html>

Assim vemos diante de nossos olhos o código, a célula tronco originária, ou a fita do DNA "desenrolada" decodificado em uma linha contínua. Essa gota concentrada de material genético passa por um processo de tradução ou recodificação - convertendo o *frame* ou fotograma para o código narrativo "padrão" do fluxo de imagens em sequência contínua.

Porém, aqui vemos o processo irônico com a linguagem, típico de Tscherkassky. É a partir do próprio sistema que codifica a linguagem cinematográfica de maneira "palatável" e compreensível para o público, por meio da lógica de continuidade espacial e temporal, ou seja através do 'deslindar' da imagem, que Tscherkassky produz paradoxalmente uma ilegibilidade tornando-o um filme-hieróglifo. O título comporta também essa carga de deboche, já que a polissemia *Motion Picture*, em inglês abrange as palavras "filme" ou, em sua literalidade máxima, "*Imagem em movimento*". O filme "imagem em movimento" em última instância não mostra nada, nem ao menos se move, vemos apenas piscadas estroboscópicas de luz e escuridão. É um filme aporia, é um xeque-mate na representação.

Algumas questões conceituais são esgarçadas por *Motion Picture*. Notamos como o filme faz um movimento entre diferentes apreensões da arte na história da arte que discutimos no capítulo anterior. Primeiro o filme realiza uma passagem da imagem óptica para a imagem objetual háptica, ou seja, uma transição entre imagem representativa-narrativa para uma imagem tátil que encontra uma possível resolução nos processos intelectuais abstratos e filosóficos. O filme é um jogo que encena três passagens: do filme-estória, para o filme-História, para finalmente chegarmos ao filme-ideia. É tanto *Grande Realismo* - puras formas visuais e estudo natureza fenomenológica da visão, pois trabalha com o processo do *flicker* - quanto *Grande Abstração* - pura arte conceitual.

Temos também neste filme a questão da contestação de uma ideia canônica de autoria. O filme está em constante diálogo, em parodia, em contestação, justaposição, e colagem com outros textos da cultura; Tscherkassky não filmou nenhuma das imagens, nem ao menos produziu um filme conceitualmente inovador, pois se reapropriou de filmes de vários pais fundadores do cinema, tanto o *still* do filme dos irmãos Lumière quanto a ideia conceitual presente em *Arnulf Rainer* de seu outro pai alternativo, Kubelka. Se trata de uma provocação iconoclasta oportunista ou um comentário crítico com uma dobra

metalinguística e histórica? Seria um retorno a prática da pirataria do primeiro cinema, da prática do reemprego *in re* ou seria uma homenagem reconhecendo sua dívida com os modernos? Seria uma homenagem ou uma profanação dos mesmos? O filme deixa essas questões provocativas no ar.

Como na proposição de Duchamp do *ready-made*, o filme *Motion Picture* se configura como um gesto do artista. O *ready-made* é o equivalente plástico do jogo de palavras no qual a contradição é a essência da obra (PAZ, 2017, p. 22). Os *ready-made* são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte. Ao mesmo tempo esse gesto dissolve a noção de obra. Os *ready-made* não são antiarte (como se autoproclamavam as artes dadaístas) mas a-artísticos. Duchamp gostava de dizer que não era artista, mas sim "anartista", um anarquista da arte que fugia a qualquer categorização ou dialética que opõe de forma maniqueísta arte e antiarte. Duchamp se posicionava no limite, na fronteira entre os dois. Era também um defensor do "não-trabalho", autodeclarado amante do ócio, pois se recusava a se submeter às normas produtivistas do "artista" segundo o entendimento da sociedade capitalista. Duchamp queria fugir ao ciclo vicioso do artista como produtor, empreendedor e promovedor de si, para não se tornar um artista que "faz quadros como quem escreve cheques" (LAZZARATO, 2017, p. 27). O seu interesse, ou "ação-ociosa", não era plástico, mas crítico.

Para Octavio Paz (2017, op. cit), a arte de Duchamp está para além das categorias estéticas, da beleza ou da feiura, pois é signo de interrogação do próprio conceito de obra. O *ready-made* é uma crítica do gosto (tanto do bom gosto, quanto do mau gosto) e um ataque à noção de obra de arte, tanto como objeto quanto como ideia. Duchamp escreve sobre jogos que terminam sem fim, e trabalha sob a lógica não do xeque-mate (sabe-se que a sua jogada preferida era aquela que "empatava" e paralisa o jogo do xadrez, impossibilitando qualquer outra ação), mas pelo congelamento do gesto que é sintomático de sua arte. O que vale é o processo e não sua finalidade, o discurso e conceitos da pesquisa do artista mais do que o objeto em si. Depois de provar que dominava o ofício da pintura, Duchamp então denuncia a superstição do ofício artístico e renuncia a ideia de artista como demiurgo, que produz criações "originais" saídas do éter de sua genialidade. Com o *ready-made* suas obras passam não a ser feitura, mas

atos, gestos, objetos performáticos do artista. O *ready-made* é, resumidamente, uma crítica da arte “retiniana” e “original” e a gestualidade é sua expressividade.

Assim, o *Ready Made* seria baseado numa dupla negativa retórica, ele transforma um objeto manufaturado do campo da técnica industrial em um objeto inútil, e também contraria o entendimento de uma obra de arte comumente designada como arte a partir de certas categorias estéticas clássicas. Para Octavio Paz (2002, p. 28) se trata de um gesto de negação que pelo humor se torna afirmação. O Ready Made é, portanto, dialético, opera como uma faca de dois gumes, pois é uma presa da própria ironia, em perpétua oscilação, uma afirmação é sempre provisória, pois uma vez que o definimos como obra de arte malogra-se o seu gesto profanador, a institucionalização o apazigua, e assim o *ready made* se configura como uma espécie de armadilha insolúvel que provoca o pensamento. Além disso, Duchamp tenciona constantemente a dicotomia e distanciamento entre original e cópia – como faz, por exemplo, em *L.H.O.O.Q* (1919) no qual trata Monalisa de Da Vinci como um *objet trouvé* banal que recebe um jocoso bigode como um “diferencial” da assinatura duchampiana (mas que poderia ter sido feito por qualquer um devido a sua simplicidade).

Tscherkassky também se utiliza da fina ironia e do tensionamento entre cópia e matriz ao elaborar seu filme. O diretor afirma que seu *Motion Picture* tornou o filme dos irmãos Lumière novamente “emocionante” para o público contemporâneo, fazendo com que nos aproximemos da experiência “original” do filme no início do século, como se estivéssemos vendo-o pela primeira vez. O filme retoma o agenciamento do corpo do espectador, que diante da irreconhecibilidade figurativa, se paralisa ou se farta e sai da sala de cinema revoltado e confuso. Agora sentimos espanto não pela verossimilhança das imagens e sua capacidade mimética, mas justamente o que contrário, a impossibilidade de reconhecer qualquer forma figurativa ali, mesmo sabendo racionalmente do que se trata - pois o título do filme e as cartelas iniciais explicam o procedimento.

Tscherkassky re-encanta as imagens ao recontá-las. Nesse gesto o diretor desorienta a ideia do “original” no campo do cinema, deslocando a experiência-fílmica de um ponto fixo na linha do tempo cronológica, e mumificada em um episódio superado no passado. Ele retoma a experiência-viva com o nascimento das imagens de forma imanente, agenciando o corpo do espectador da mesma

maneira que os irmãos Lumière- supostamente - teriam feito em 1895. Tscherkassky subverte a magia do original "lumieriano" e a transmuta em magia conceitual.

Como o *ready made*, a beleza do filme não está no filme em si, pois o filme em si não diz nada, mas nos pensamentos que dispara acerca das condições de apreensão e suas articulações com a história do cinema. O cinema está agora dentro de uma dialética, que está o tempo todo negociando suas condições de existência, sempre em diálogo com os fantasmas do passado provando que um mesmo filme pode ser muitos, e que não há interpretação unívoca capaz de encerrar as potencialidades virtuais de um filme ou mesmo de um único frame desse filme. O mesmo filme, portanto, muda com a passagem do tempo e no tempo. O interesse renovado nos filmes do passado agora renasce sob uma outra ótica, não da tradição da óptica, mas sim do háptico e em uma compreensão expandida da espectralidade clássica. Direcionamos nossa atenção agora para matéria do filme, o próprio suporte. O conteúdo não é mais o conteúdo, mas a forma.

Tscherkassky também potencializa não só o legado dos irmãos Lumière como também de Kubelka ao dar a mesma importância histórica para o não-figurativo contrariando a hierarquia e a superioridade de cerca de cinco séculos para o narrativo e o figurativo. O cineasta então alça o fotograma como o verdadeiro “leitor” decodificador do cinema, pois entendemos o que estamos vendo quando vislumbramos as tiras das películas fixadas na parede como um quadro. *Motion Picture* possibilita que o filme seja lido de duas maneiras: enquanto objeto fixo fora da sala de cinema ou como imagem lida pelo projetor. O cinema surge como objeto escultural historicizado, como coisa expandida no espaço tridimensional, não apenas enquanto imagem em fluxo de movimento no tempo. Os dois compõem sua rede de significância. O quadro ou moldura da tradição da pintura óptica, surge aqui como o ecrã-fantasma que ainda assombra as artes cinematográficas impondo seus clichês renascentistas. Como objeto pendurado na parede *Motion Picture* se torna também literalmente uma bandeira, emblema da luta de Tscherkassky do questionamento da primazia da arte narrativa.

Motion Picture pode ser lido também como um comentário sobre a atualidade do trabalho e da indústria do cinema contemporâneo. O filme original

dos irmãos Lumière mostra os trabalhadores saindo da fábrica do aparelho cinematográfico, são os operários-doulas, trabalhando no berçário do cinema. O filme "original" encontra-se em um período nomeado pelos historiadores como o Primeiro Cinema, em que o cinema ainda não tinha se constituído enquanto indústria ou forma narrativa. Era a aurora do meio ainda infante e *naif*, um período de liberdade anárquica do próprio meio.

Segundo Costa Cesarino (2005, p 63-65) será somente a partir de 1906, após o formato de variedades do *Vaudevilles*, quando surgem os Nickelodeons, em que o filme passa ser um espetáculo industrializado de massa e um empreendimento comercial. Exibidos em enormes armazéns e com alta lucratividade, o cinema se torna uma experiência da classe operária, imigrante e marginal, e era voltado originalmente para a população de baixo poder aquisitivo. A gradual domesticação da representação cinematográfica se dará entre os anos de 1908 e se consolida em 1915, e é acompanhada de processos de repressão de produtores e exibidores que passam a moralizar os filmes, criando regras de censura, e autorregulamentação de forma a atrair uma classe média e pequena burguesia mais abastada para as salas de cinema. O cinema se torna então entretenimento educativo, para divertimentos morais e de respeitabilidade social, é neste momento, que ocorre a multiplicação de narrativas nas quais se adaptam romances burgueses, com histórias que passam a exaltar os valores puritanos da ética protestante como a honestidade, a temperança, e valor do trabalho e da família, o que explica a opção pela estrutura do melodrama por Griffith.

Nesse momento surgem as tipificações, clichês e normatização das formas de se filmar que acompanham o cinema comercial até os dias atuais, baseado em heróis e heroínas com padrões estéticos eurocêntricos, e com normas de montagem que entre outras técnicas proibiam atores de olhar para a câmera, estabelecia a alternância entre tempo e espaços, criava a técnica do campo-contracampo, da aproximação da câmera para definir psicologicamente o ponto de vista subjetivo das personagens, e cujo encerramento sempre era composto por sequências de final feliz e fins moralizantes com punição de criminosos e desviantes.

A domesticação do cinema refletiria, portanto, uma tentativa de submissão civilizatória da arte do filme, de forma a criar um consenso e apaziguar a disputa entre as classes sociais, consolidando a própria lógica do sistema

econômico capitalista norte americano como um todo. *Motion Picture*, portanto, retrata um período em que o operariado ainda era "bem-vindo" e constituía o público-alvo do cinema, e seria depois substituído pela classe média e pequena burguesia. O filme do austríaco encena, no subterrâneo de suas a-imagens a história dos vencidos, da domesticação de um século do cinema que culmina no cinema institucional clássico, bem como a diluição do público operário trabalhador e derrocada do conceito de trabalho moderno.

Atualmente, vivemos um processo duplo de virtualização e imaterialização nos dois campos, tanto da imagem quanto do trabalho. No excesso torrencial das redes a imagem feita a partir do *pixel* se dilui na torrente infinitesimal de informação, pois já não há mais tempo nem capacidade para sua absorção ou leitura. As imagens do contemporâneo não estão mais mumificadas, mas sim “memeficadas”, retornando ao espírito das Atrações do Primeiro Cinema, cujos *punchs* e *gags*, eram feitos para instigar o riso do espectador - experiência agora que voltou a ser solitária, em um pequeno ecrã do celular, como nos antigos kinetoscópios individuais de Edison.

Porém, ao contrário das premissas da vanguarda histórica, em especial as pretensões utópicas de Dziga Vertov¹⁷⁴, o acesso à imagem e suas ferramentas de edição não nos concederam uma potência criativa libertadora, democrática e revolucionária para o povo, ao contrário, nos tornou escravos de sua ubiquidade e das empresas de tecnologia do Vale do Silício que dominam as plataformas. Em vez de liberar a massa converteu-as à “igualdade do consumo” (*common-nism* nas palavras de Andy Warhol), transformando todos em consumidores vorazes da distração e em iliteratos visuais, contaminados pela onda virulenta das *fake news* e *deep fake*. O crítico Horwath (2003/2018) diz que o filme de Tscherkassky é premonitório nesse sentido:

A técnica aqui aplicada por Tscherkassky é semelhante à digitalização de uma imagem existente. *Motion Picture*, um filme dos primórdios dos computadores, se tornou um comentário profético sobre as mudanças sísmicas na cultura industrial e midiática do final do século XX. Seu efeito pode ser comparado às

¹⁷⁴Segundo Hito Steyerl no seu manifesto *Em defesa de uma imagem pobre* (2009), a circulação de imagens pobres cria, assim, o que Dziga Vertov denominou “vínculos visuais”. Este “vínculo visual”, de acordo com Vertov, deveria se tornar um elo entre os trabalhadores ao redor do mundo. Ele imaginou uma espécie de linguagem visual comunista adâmica, que não só informaria ou serviria de entretenimento, como também organizaria seus espectadores. De certo modo, seu sonho foi realizado, sobretudo se considerarmos ainda que isso ocorreu sob o jugo de um capitalismo informacional globalizado, cujas audiências são conectadas de uma forma quase material por excitação mútua, numa sintonia afetiva de ansiedade generalizada.

mudanças na cultura do final do século XIX, metaforicamente culminando no nome “Lumière”. Os trabalhadores estão deixando a fábrica Lumière, a fábrica “de luz”, a fábrica de filmes (que destacou e mediu a Segunda Revolução Industrial). Noventa anos depois, eles voltam mais uma vez, fantasmagóricos, enterrados dentro do ‘último’ filme, confinados dentro do material, engolidos tanto pelo código histórico quanto pelo código binário (fator central da Terceira Revolução Industrial, tornando trabalhadores e a ideia de trabalho quase invisível)¹⁷⁵

Na era da globalização a informação se tornou o capital comum e uma *commoditie*, com o desmantelamento do estado de bem-estar, a troca pela economia do trabalho caseiro (o *home office* que se tornou cada vez mais presente na era pós-pandemia), na qual empregos estáveis são a exceção, o operariado deixa de existir, tornando-se um fantasma do século passado. No contemporâneo o trabalho intermitente sem contrato e feminizado¹⁷⁶ encerra a possibilidade da conquista de direitos trabalhistas - sem solidez, sem garantias e descentralizado - transforma os trabalhadores em seres descartáveis, um precariado incapaz de se organizar politicamente, pois não se constituem enquanto um corpo. Trabalhadores e as imagens são ideias, virtuais, impalpáveis, invisíveis, desmancham no ar. O filme de Tscherkassky não apenas torna visível o código cinematográfico como como todos os fantasmas que o acompanham subterraneamente, seja da história do modernismo e das vanguardas, seja da

¹⁷⁵ No original: “The technique applied here by Tscherkassky is similar to the digitalisation of an existing image. Motion Picture, a film from the early days of personal computers, feels like a prophetic comment on the seismic changes in late 20th century industrial and media culture. Its effect can be compared to the changes in late 19th century culture, metaphorically climaxing in the name “Lumière”. Workers are leaving the Lumière factory, the “light” factory, the film factory (which highlighted and mediated the Second Industrial Revolution). Ninety years later, they return once more, ghost-like, buried inside the “last” motion picture, confined to the material, swallowed up by both the historical and the binary code (the central factor of the Third Industrial Revolution, rendering workers and the idea of work almost invisible).” Tradução minha do artigo *Singing in the Rain in Found Footage Magazine* Issue #4, UK, March 2018. *Special Issue on Peter Tscherkassky*. Pode ser acessado também no site *Senses of Cinema*, disponível no link: <https://www.sensesofcinema.com/2003/peter-tscherkassky-the-austrian-avant-garde/tscherkassky/>

¹⁷⁶ Esse termo será utilizado por Donna Haraway em seu *Manifesto do Ciborgue* para descrever, de maneira quase premonitória, a ascensão de uma nova economia do trabalho caseiro. O trabalho estaria sendo redefinido ao mesmo tempo como estritamente feminino e como feminizado, seja ele executado, neste último caso, por homens, ou por mulheres. A feminização da pobreza seria gerada pelo desmantelamento do estado de bem-estar, pela economia do trabalho caseiro, na qual empregos estáveis são a exceção, é sustentada pela expectativa de que os salários das mulheres nunca serão iguais aos salários masculinos. Ser feminizado significa: 1. Tornar-se extremamente vulnerável; capaz de ser desmontado, remontado, explorado como uma força de trabalho de reserva; que as pessoas são vistas menos como trabalhadores/as e mais como servos/as; 2. Estar sujeito a arranjos do tempo em que a pessoa ora está empregada num trabalho assalariado ora não, num infeliz arremedo da ideia de redução do dia de trabalho; 3. Levar uma vida que sempre beira de ser obscena, deslocada e reduzível ao sexo. A desqualificação é uma velha estratégia aplicável, de forma renovada, a trabalhadores/as anteriormente privilegiados/as.

história da própria constituição da indústria das imagens e do capitalismo industrial do espetáculo.

Relembrando o conceito de *hantologia* de Fisher (2021 p.49), não podemos dissociá-lo de um processo de luto das sociedades modernas pós-queda do muro de Berlim. No *Realismo Capitalista* em que vivemos há uma convicção generalizada após o fim da Guerra Fria e da União Soviética de que não há outra alternativa ao capitalismo. Porém esse capitalismo tem sido constantemente assombrado não pelo aparecimento do espectro do comunismo, mas sim pelo seu desaparecimento. Fisher distingue duas maneiras do fantasma se “manifestar” no seio da hantologia, entre o “*Já não*” e “*Ainda não*”. A primeira refere-se aquilo que na realidade *Já não é*, aconteceu, mas que se mantém efetivo enquanto virtualidade (a traumática 'compulsão a repetir um padrão fatal). O segundo refere-se aquilo que na realidade ainda não aconteceu, mas que *Ja é* efetivo no virtual (algo que atrai uma expectativa, que por sua vez enforma o comportamento atual). O espectro do comunismo que constituirá o aviso de Marx e Engels nas primeiras frases do Manifesto Comunista era justamente esse segundo tipo de fantasma do *ja é/ainda não*: uma virtualidade cuja chegada ameaçadora já cumpria seu papel na deterioração do estado presente das coisas mesmo sem existir concretamente.

Assim podemos dizer que o filme de Tscherkassky trabalha ou dialoga com uma hantologia cinematográfica que diz respeito ao próprio passado do cinema e das vanguardas bem como do próprio mercado e indústria cinematográfica que não cansam de habitar as imagens do presente enquanto traumas e tramas mal elaborados. Seja como “*já não é*” - o cinema não será nunca o mesmo cinema do início do século e as tentativas de revivê-lo não passam ou de arremedos nostálgicos ou um artefato que retorna como farsa, deboche, crítica ou ironia. Seja como “*já é*” - a sua eventual morte não cansa de orientar os cineastas em suas produções no presente - com medo de sua possível dissolução no mundo onipresente e ominoso de *pixels*, da realidade virtual e efeitos especiais de realidade aumentada;

Semelhante investigação com os filmes de Lumière foi empreendida por outro cineasta da atualidade, Harun Farocki no filme *Arbeiter verlassen di Fabrik/Workers leaving the factory* (1995), o que mostra que há uma tendência

contemporânea em retornar às imagens do passado do cinema como formas alegóricas para elaborar o presente. Os filmes de Tscherkassky respondem, portanto, a dois lutos mal elaborados ou fantasmas que assombram o cinema. Ele introduz a assombração na própria construção e estrutura da imagem, ou seja, na própria linguagem cinematográfica. O filme é tanto uma ode ao gesto intempestivo quanto uma homenagem a esse cinema do passado. Ele busca resgatar e reanimar a “alma” (através, ironicamente, de uma imagem sem *anima*, ou seja, imóvel e congelada) desse cinema “perdido”, mas que retorna somente enquanto espectro dissonante de uma história do meio. Ao mesmo tempo que funda um monumento em sua memória, esse monumento já é inaugurado em ruínas, um monumento ao iconoclasmo.

A “dificuldade” dos filmes de Tscherkassky possui um *caráter violento* semelhante àquele que Walter Benjamin conceituou para pensar a personalidade do historiador alegorista¹⁷⁷. Citando Benjamin, o filme de Tscherkassky não tem: “o mínimo interesse em ser compreendido. Considera superficiais quaisquer esforços nesse sentido. O fato de ser mal-entendido não o afeta. Ao contrário, ele provoca mal-entendidos, assim como o faziam os oráculos - essas instituições políticas destrutivas.” (BENJAMIN, 1986, p. 187-188). Como os oráculos, eles recusam o significado único, mas são puros significantes abertos, indeterminados, sem negar ou delimitar os efeitos e os afetos que a opacidade do signo artístico venha a potencialmente produzir em quem se depara com eles. Tscherkassky se alinha com esses “espíritos de porco”, inimigos dos “homens-estojo” tirando o cinema de sua velha caixa preta empoeirada e “na linha de frente de combate dos tradicionalistas” se coloca contra os que “transmitem as coisas na medida em que as tomam intocáveis e as conservam” e retransmite o cinema tornando-o “palpável para assim o liquidar”.

Motion Picture de Tscherkassky é enfim um elogio a elegia, proclama o gesto de “arruinar” as relíquias como o ato inaugural iconoclasta de um possível novo nascimento do cinema, abrindo novos caminhos, arejando o cinema abrindo novos espaços mesmo que sem garantias de sucesso. Como um historiador

¹⁷⁷ Ver: BENJAMIN, Walter. Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos. Seleção e apresentação Willi Bolle; tradução Celeste H.M. Ribeiro de Sousa (et al.). São Paulo, Cultrix/Edusp, 1986. pp.187-188

benjaminiano, ele vem para organizar o pessimismo fazendo soar o sinal vermelho e frear o trem desgovernado da historiografia teleológica cuja imposição da narrativa totalitária sufoca a liberdade criadora do cinema.

5.2.2 - L'Arriveé (1998)

Como vimos, é impossível dissociar o cinema dos fantasmas do capitalismo, já que o seu nascimento está intimamente associado ao espetáculo, às máquinas, as fábricas, e os adventos da revolução industrial. Essa compreensão é desdobrada no próximo filme de Tscherkassky, o segundo em homenagem aos irmãos Lumière, *L'Arriveé (1997/98 2 min 09 segs 35mm/Cinemascope 35mm & 16 mm)*.

No ano de produção de *L'Arriveé*, Tscherkassky (2012. p.150) relata que estava há um tempo cogitando a possibilidade de trabalhar com o formato *Cinemascope*. Doze anos após produzir *Manufraktur/Manufraction*, o diretor sentia falta de entrar novamente no laboratório e sala escura de revelação analógica. Contaminado pelo debate sobre a chegada da imagem digital e a possível substituição do 35mm pelo formato virtual, Tscherkassky lembrou que a mesma querela já tinha ocorrido em 1953, quando o *Cinemascope* foi criado para competir com a imagem eletrônica da televisão e posteriormente do vídeo. Sua invenção foi uma reação à possível suplantação do cinema clássico pelas novas tecnologias. O formato *WideScreen* 1:2.35 proporcionava uma experiência alargada com a imagem na sala de cinema, que a imagem eletrônica, precária e de pior qualidade, não permitiria.

A moldura maior aumentava o espaço composicional disponível para as experimentações de Tscherkassky (que até então só tinha trabalhado com o formato 1:1,37). *Cinemascope* representaria o esplendor visual de Hollywood em sua máxima potência, tendo os filmes “*O Bom o Mal e o Feio*” (1966) de Sérgio Leone, “*Lola Montés*” (1955) de Max Ophüls e *Rebelde Sem Causa* (1955) de Nicholas Ray, como filmes paradigmáticos do uso desse formato. Além disso, o termo *Cinemascope* guarda um significado conceitual, sendo a união das palavras *cinema* e *scope* ela remete a ideias de ‘escopo, alcance, extensão’ trazendo à tona premissa de desdobramentos interpretativos que podem ser “alargados” dessas

imagens do passado. Desse modo, Tscherkassky iniciou alguns esboços e rascunhos com uma série de filmes de *trailers* antigos.

Um dia, ao *acaso*, ele se deparou com o *trailer* do filme *Mayerling* (1968), um melodrama do diretor britânico Terence Young, baseado no romance homônimo de Claude Anet e no livro *L'Archiduc*, de Michel Arnold, bem como no filme de 1936 com o mesmo título. Inspirado no chamado *incidente de Mayerling*, o filme, que se passa em Viena, reconstitui historicamente uma série de eventos que levaram à controversa morte do arquiduque Rodolfo da Áustria e de sua amante, a baronesa Maria Vetsera (interpretada por Catherine Deneuve). O filme se configura como um drama trágico ou melodrama, pois deriva originalmente de uma ópera, retrata um romance impossível que resulta no suicídio (ou assassinato) do príncipe e sua amante, devido a um complô político ou familiar que abala a nação. Nessa união de *polis* e *Eros* o casal serve de alegoria para a fundação da nação austríaca.

No original (em cores) há uma cena em que um trem chega à estação da esquerda para direita. Em determinado momento, na ilha de edição, Tscherkassky espelhou ou *flipou* a imagem colocando a imagem em modo reverso e em preto e branco. Nesse instante ele percebeu que havia encontrado o material para seu próximo filme. *L'Arrivée* será o primeiro filme da fase “*darkroom*” do cineasta, e do que viria a ser a famosa *Cinemascope Trilogy*, composta por *Dream Work* e *Outer Space* - filmes que serão premiados e que tornarão o diretor célebre internacionalmente.

Nesta obra Tscherkassky não se vale mais de fórmulas matemáticas dos filmes anteriores, e passa a incorporar *insights* e criar de maneira mais espontânea, “ao vivo” na própria mesa de luz na ilha de edição. Segundo Tscherkassky, a máquina utilizada para realizar o filme foi uma *Opemus III*, uma relíquia tecnológica tcheca do período pré-sala escura da era de 1972. A partir do cone de luz (*light cone*) do ampliador, ele refilmou os pedaços da película do *trailer* original na técnica do *table top*. Já a trilha sonora converte informação visual para audível, e foi inspirada pelos instrumentos musicais dos futuristas italianos, como podemos ver na declaração:

“*L'Arrivée* foi inteiramente produzido usando um ampliador. O efeito de colagem foi criado imprimindo várias camadas de *found footage* em cima do filme virgem e expondo-as todas de uma só vez. (...) O brilho foi ajustado na lente e um temporizador foi usado para assegurar exposições

precisas. Cerca de 18 fotogramas podem ser expostos ao mesmo tempo no cone do ampliador de luz. (...) a trilha sonora original foi copiada para além da borda do trecho virgem do filme, de modo que o leitor de som ótico do projetor reconhecesse partes da imagem como se fosse banda sonora, tornando a imagem “audível”. (O resultado é vagamente remanescente dos *intonarumori*, os chamados “instrumentos de ruído” dos futuristas italianos). (TSCHERKASSKY, 2014, p.3)

L'Arrivéé - como em *Aderlass/Bloodletting* - se inicia com uma tela em branco com duração de cerca de 45 segundos, o que ocupa quase metade do filme. A imagem vem acompanhada apenas de um ruído, que, ao que tudo indica, se trata do som do próprio projetor em funcionamento, um *white noise*, ou ruído branco da ausência de banda sonora. Vemos as imagens da mesa de luz de um ampliador fotográfico no laboratório analógico. A imagem branca, leitosa, da mesa de luz, não retrata absolutamente nada (novamente o fantasma do quadrado branco de Malevich presente em seu primeiro filme *Aderlass* volta a assombrar esse filme). Essa ausência de enredo chama a nossa atenção para os ruídos, os grãos, as manchas e sujeiras presentes na superfície da película, evocando um sentido háptico nas imagens. Em um primeiro momento só nos é permitido ver os furos laterais da bobina de dois pedaços de filme.

Aos poucos, nas laterais do quadro, começamos a distinguir figuras, fragmentos revelam-se, evocando um filme que parece querer se inscrever, forçando sua existência sobre o vazio da tela em branco. Vemos então sombras e silhuetas humanas, viajantes e soldados que enfileirados aguardam a chegada do trem no cais de uma estação. As duas extremidades das duas películas se tocam, criando uma cena espelhada, como um díptico. As imagens como duplas formam um par e dançam por alguns segundos, se aproximando e se afastando como se num ritual de acasalamento. Elas oscilam de um lado a outro, suavemente flutuando no espaço. As duas pontas de filme vão se tornando progressivamente mais “agressivas” umas com as outras, transformando a dança em um embate competitivo. Aqui novamente a estrutura típica de Tscherkassky se faz presente, a presença do arco dramático fantasma, de um *clímax* que vai se elevando de maneira gradual e violenta até se autodestruir.

De repente, a imagem da lateral direita se sobrepõe à segunda, “ganhando” a disputa e tomando, finalmente, para si enquadramento central, conquistando o seu “lugar de direito” da imagem. Quando finalmente se equilibra no centro da moldura, a imagem agora 'centrada' (no duplo sentido da palavra)

revela a locomotiva a vapor chegando na estação. Quase como que em um *flash* instantâneo de um inconsciente óptico, em um lampejo mnemônico, reacende na memória do espectador a cena "primal" do cinema, do marco do nascimento do cinematógrafo: a primeira exibição em tela grande do filme *A Chegada de um trem a estação de la Ciotat* (1895), promovida pelos irmãos Louis e Auguste Lumière, em 28 de dezembro de 1895, no porão do *Grand Café*, no *Boulevard des Capucines* 14, em Paris.

No instante em que acreditamos ter “apreendido” ou compreendido a imagem um novo choque óptico sobrepõe-se ao possível apaziguamento do entendimento. O turbilhonamento caótico toma conta de todo filme. Tão rápido quanto surge a imagem mimética do trem desaparece. A imagem - como a memória- é escorregadia, se torna impossível de ser apreendida, aparece apenas como um clarão ou um fantasma do que foi em meio a uma tempestade visual. Uma amálgama de sobreposições de imagens velozes e sons, ruídos e barulhos nos desorientam. A impressão é que o filme sai dos trilhos, desencarrilha da bobina do projetor, e é atropelado pela locomotiva que ele próprio retratava, como se o trem transbordasse para fora da moldura, e causasse um acidente ferroviário imagético diante dos nossos olhos. O acidente mítico da primeira sessão de Lumière se materializa na própria matéria vertente do filme. Uma grande explosão arremessa para os ares os *brackets* e a pista de áudio da película, as engrenagens ou as vísceras da máquina cinematográfica. O filme entra em colapso com ele mesmo, se desorganiza, a máquina enlouquece, em uma autofagocitação mecânica se contorce de dentro para fora e passa a alternar entre positivo e negativo, gira de ponta cabeça, dá piruetas, com um caótico show de malabarismo circense convulsivo. O organismo está em evidência, vemos um acontecimento, a intensidade de um corpo desorganizado, o cinema-sem-órgãos se faz presente novamente e toma conta da cena.

Após um primeiro momento de choque, enfim compreendemos que se trata de pedaços de um filme antigo em ruínas, sendo cada vez mais perturbado e destruído pelo diretor *in loco*. O que vemos, é, com efeito, o momento da operação do material fílmico na mesa de luz, quando o diretor manipula fisicamente a película, como um escultor com seu cinzel. Vemos um *work in progress* de um diretor que manipula sua própria obra "ao vivo", em uma operação-cirúrgica direta no corpo das imagens que pulsam na mesa de dissecação

do diretor, como que diante da beleza convulsiva surrealista de Breton. Há uma desordem dos sentidos, que não privilegia o conteúdo ou a narrativa, mas sim o gesto manual operatório do montador e o pulso rítmico do coração da matéria. Vemos o corpo vivo da imagem que em um suspiro de sobrevida engolfa o ar, grita, rosna, resistindo a violência de seu criador.

Como todo *enfant-terrible* há uma ironia fina no filme de Tscherkassky. O título do filme, traduzido em português, *A Chegada* denota uma chave intelectual e crítica que, como vimos, é uma marca recorrente na obra do diretor. Primeiro remete imediatamente ao filme dos irmãos Lumière. Entretanto, como ocorre no interior mesmo do filme, o título se apresenta recortado e obliterado, tendo o restante sido suprimido. Longe de ser esquemático, ou mera muleta explicativa da imagem, o título expande o próprio conceito já presente na obra, vem para adicionar sentido. Nele há a ironia do diretor que revela um comentário subliminar sugerido nas entrelinhas da imagem. Apesar de “parecer” o filme dos irmãos Lumière, por deter o mesmo argumento: a chegada de um trem - o que verificamos, com efeito, é que se trata de um filme distinto, uma cena farsesca, um duplo, *doppelganger*, gêmeo perverso, semelhante àquele fundador do cinematógrafo. Um espectador cinéfilo que possui algum conhecimento prévio da história do cinema poderá reconhecer a ironia inclusiva- ou seja, o chiste provocativo e iconoclasta do diretor. Trata-se de um filme sobre uma alusão, mais do que sobre a ilusão do cinema.

Mais do que informar, o título do filme do Tscherkassky explicita um prazer perverso do diretor em seduzir o espectador para o “mau-caminho”. No alemão seduzir ou *verführung*, pode ser traduzido literalmente como “desencaminhamento”, e, que em latim *seducere* significa: “conduzir para o lado, desviar”. Tscherkassky trabalha com a quebra de expectativa para melhor enredar seu espectador. O que está chegando? Do que se trata esse pequeno filme? O que vem em minha direção que não se dá a ver? Afinal de contas, o que estou vendo? Esse rol de dúvidas coloca em xeque a *mimesis narrativa*, a propriedade, a princípio, fundadora e ontológica da imagem. O que está em jogo nesse curta é justamente a incapacidade da imagem de representar ou mostrar algo.

A película termina de maneira provocativa. A locomotiva “expele” entre dois frames, em um átimo de segundo, uma bela mulher - Catherine Deneuve.

Neste momento o filme se acalma, como se consolado pela aparição da figura feminina. Ela desce à plataforma, encontra e beija seu amante (Omar Sharif) que a espera ansiosamente. Com esse *grand finale*, o diretor parece frustrar a ideia preconcebida do espectador cinéfilo, que em um primeiro momento havia acreditado ter decifrado o “enigma” metalinguístico por trás da opacidade. Ora não se trata apenas de um jogo de citações secretas para os iniciados, tão comum à cultura cinéfila cuja lógica da irmandade masculina alimenta iconófilos fiéis ao totem cinematográfico que se comprazem em competir uns com os outros em disputas no campo do saber, colocando em teste sua própria capacidade hermenêutica em um elogio autoerótico da própria adiposidade enciclopédica, típica dos (como diria Nietzsche na Segunda Intempestiva) dos “filisteus cultivados” “envenenados pelo excesso de história.

Tscherkassky demonstra que o protagonismo de seu filme não é da História com H maiúsculo do cinema clássico e todo o dispositivo de verdade científica, verossimilhante que comporta, mas sim do encontro fortuito ao acaso/chance surrealista entre cineasta-amador e a sua amada-imagem, e, por conseguinte, também entre espectador e a imagem. Esta ideia é coaduna-se com uma curiosa observação de cunho lacaniano do crítico Stefan Grisseman acerca do curta, em que ele percebe que o sobrenome do ator masculino “Sharif” se assemelha sonoramente ao título do filme “L'Arrivée” em uma pronúncia diferenciada (ROSENBAUM, 2018, p. 39). Quem chega, de fato, não é o trem à estação, mas sim o(s) amante(s), ou A(s) História(s) do cinema - como diria Godard.

Segundo ainda o Grisseman, *L'Arrivée* seria não um processo histórico com as imagens, mas sim um processo “histórico”. Ao tirar o cinema de seu suporte de segurança (a moldura) é como se a imagem fosse impelida a um ataque de pânico, desejando desesperadamente retornar a sua zona de conforto conhecida. Em *L'Arrivée* o melodrama do filme original de se convertem em uma espécie de melodrama da matéria, pois agora é o próprio filme que flerta com seu espectador, se aproxima, dança, seduz, desvia, se angustia por não ser o centro das atenções e por fim se acalma quando encontra um objeto de desejo, o seu par romântico: o olhar do espectador. O desejo, o enlace amoroso entre essas duas pontas, autor e público, comporta o mistério, a sedução, o enredo climático.

Enfim, o erotismo estrutural do fantasma/fantasia do cinema é o protagonista deste microfilme.

Segundo Tscherkassky seu filme pode ser resumido como um filme de "três chegadas", que se assemelha curiosamente ao esquema historicismo dialético hegeliano da tese, antítese e síntese, que ele define da seguinte maneira:

Primeiro você vê a chegada do próprio filme, que mostra a chegada de um trem em uma estação. Mas aquele trem colide com um segundo trem, causando um violento acidente, que nos leva a uma inesperada terceira chegada, a chegada de uma bela mulher - o *happy-end*. Reduzido a dois minutos, *L'Arrivée* dá um breve, mas exato resumo do que a cinematografia (depois de sua chegada com o trem dos Lumières) tornou uma presença duradoura em nossa cultura visual: a violência e as emoções. Ou, como uma dona de casa americana anônima (citada por T. W. Adorno) costumava descrever a versão hollywoodiana da vida: "Encarar problemas e cair neles de novo"¹⁷⁸

Novamente estamos nas zonas do télos e do clichê do cinema clássico. O leitor certamente já viu esta cena em algum filme: dois amantes se separam por uma força maior em uma estação de trem qualquer. No momento da despedida, os protagonistas se olham, separados tragicamente pelo vidro da locomotiva. O trem começa a se movimentar e o amante, do lado de fora, corre acompanhando o vagão do trem, e ao fim da plataforma, quando vê sua amada sumir no comboio que desponta no horizonte. A *mise-en-scène* escolhida por Tscherkassky, portanto, além de produzir um comentário meta-histórico sobre a história dos primórdios do cinema, ironiza novamente as repetições e fórmulas teleológicas baratas e reificadas contidas em todos os filmes "patéticos" (afinal baseados no *páthos* emocional do romance burguês), em particular novamente no clichê do beijo - como já analisamos no capítulo anterior sobre o filme *Liebesfilm*.

Para além da reminiscência de Malevich, a tela branca inicial do filme é também bastante significativa e prenhe de sentidos. Deleuze (2007) afirma que o pintor atinge sua expressão ao escavar e desvelar o que há por trás da tela branca. O gesto criador do artista seria não o de produzir um preenchimento da tela branca, mas, ao contrário, realizar sua subtração. Algo semelhante que Guimarães Rosa descreveu como "limpeza do aparelho"¹⁷⁹ antes de começar seu processo de

¹⁷⁸ Relato disponível em inglês seu site oficial, no link: <http://www.tscherkassky.at/content/films/theFilms/LArriveeEN.html>. Tradução minha.

¹⁷⁹ Otta Lara Resende descreve que para Guimarães Rosa o ato de escrever era um "rito" que começava por "limpar o aparelho" muito semelhante ao da escrita automática surrealista. O escritor apontava um lápis com ponta fina e iniciava o processo de escrita fazendo desenhos e rabiscando palavras soltas no papel. Rosa também só trabalhava de pé diante de uma prancheta de

escrita. Seria preciso esvaziar, desobstruir, limpar a superfície de todo clichê ou fantasmas que já habitam o mundo dos significantes do cinema, permitindo a “ascensão” de uma “Figura improvável do conjunto de probabilidades figurativas (...) para produzir uma tela cujo funcionamento subverta as relações do modelo com a cópia” (DELEUZE, 2007, p. 90-99). A expressão do artista seria alcançada, portanto, através do gesto da perfuração do quadro, onde, nas palavras de Paul Valéry, algo não é representado, mas sim torna-se visível. Há muito a ser visto, portanto, na tela branca inicial do filme de Tscherkassky e nas suas imagens “ilegíveis”.

O cineasta primeiro expulsa os fantasmas do clichê que contaminam o ecrã para deixar vir à tona outros fantasmas, a própria condição estruturante do cinema, invocando a hantologia cinematográfica, como um fantasma do fantasma do cinema. Para Tscherkassky sua obra configura-se justamente como uma espera pela aparição do visível nas quebras e fraturas que produz. Por entre as rachaduras da imagem é possível ver alguma luz. A efemeridade da imagem é o que engendra a força motriz que sustenta o seu cinema. Na ausência do sentido, cria-se no vazio e nos espaçamentos da ausência de uma clareza comunicativa, um universo erótico com o espectador que deseja ativamente ver algo que não-está lá, algo na iminência do emergir. É a partir do corpo aberto à violência dos signos, à brutalidade do sentido, na capacidade intensiva do vazio, que o espectador se relaciona afetivamente e é agenciado, enredado e, enfim, participa com seu corpo na “en-formação” da imagem.

É a ausência, paradoxalmente, que instiga o que uma “produção de presença”¹⁸⁰ (GUMBRECHT, 2010). O filme de Tscherkassky agênciia um modo

desenhista, o que talvez, para Resende, refletisse sua preocupação como médico de manter o próprio aparelho circulatório em movimento.

¹⁸⁰ Em seu livro *Produção de Presença* (2010), Gumbrecht conjugou o conceito de *materialidades da Comunicação* na tentativa de apreender aquilo que está fora do escopo hermenêutico. Gumbrecht, opera dentro de um campo onde o que importa não é apenas a significação, mas também a descrição desses fenômenos físicos que participam da produção de sentido, mas não se manifestam no próprio sentido. Quando Gumbrecht (2010, p. 13-14) procura definir o que seria a “produção de presença”, ele usa a palavra “produção” no sentido da sua raiz etimológica do latim *producere*, o que se refere ao ato de “trazer para diante” um objeto no espaço. A palavra “produção” não estaria, portanto, associada à fabricação de artefatos ou de material industrial, mas sim ao “trazer à tona”, tornar visível, mostrar. Por sua vez “*Produção de Presença*” apontaria para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre corpos humanos. Ou seja, se dá necessariamente em uma relação tátil e corpórea com o objeto, conjugando sentidos-outros como, por exemplo, tato, olfato e audição - e não apenas visão e cognição, privilegiados pelo modelo cartesiano. “A essa relação chamo presença. Podemos

de “ver” aberto ao mundo que se distancia dos clichês domesticados, convoca um espectador que se abre à paixão (e por isso, como toda paixão e desmedida comporta um grau de violência) das imagens com curiosidade e coragem, se joga no terreno incerto do sentido e dos sentidos de um cinema que não mais nos orienta. Um cinema que se recusa a “dar a mão” para guiar o espectador em uma direção clara e unívoca, mas ao contrário nos per-verte, torna o corpo do espectador novamente poroso e ativo, capaz de ser afetado e às imagens do cinema que antes o confortava e anestesiava.

Para além do debate sobre os clichês totêmicos do cinema (heróis e heroínas), o curta-metragem, *L'Arrivée/ A Chegada*, também traz à baila outro importante debate no seio do cinema: o caráter privilegiado dado ao instante e ao fragmento.

Desde o século XIX surge no campo do pensamento um questionamento acerca do privilégio dado ao historicismo (de Kant a Hegel) como ferramenta privilegiada para compreender o mundo, a partir de uma concepção de temporalidade orgânica que opera em uma linha progressiva teleológica evolutiva. O instante e o fragmento serão dois elementos centrais para a constituição da episteme e filosofia moderna de Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin e Michel Foucault¹⁸¹. A história então deixa de ser compreendida como um espaço vazio e homogêneo com uma única origem idêntica, para ser um espaço com múltiplas origens, passa a ser fragmentada, pautada por interrupções, fracassos, quebras e sempre sujeito a pausas e novas reelaborações. Torna-se função do historiador genealógico ou alegorista evitar a catástrofe iminente. Além de alterar a maneira de olhar para a história, essa busca por uma compreensão heterotópica do tempo corresponde a diversas mudanças sintomáticas, reflexos de alterações socioeconômicas e tecnológicas que revolucionaram radicalmente a percepção e cognição dos sujeitos no século XIX.

tocar objetos ou não. Os objetos, por seu turno, podem nos ‘tocar’ (ou não), e podem ser experimentados como se impõem ou como coisas inconstantes” (Ibidem, p. 13-14).

¹⁸¹ Cada um propõe diferentes formas de encarar o passado histórico e o presente a partir de uma ideia temporalidade outra, calcada em grande parte na noção de instante: Nietzsche irá formular o conceito de *Augenblick*, Walter Benjamin o conceito de agora de *Jetztzeit* e Foucault o *événement* ou acontecimento.

Para Benjamin, mesmo o marxismo foi um sistema de pensamento calcado nessa compreensão hegeliana de tempo que se orienta para um futuro glorioso, sempre orientado para o progresso como meta. O autor lembra que para Marx "as revoluções são a locomotiva da história universal", ou seja, Marx vê a revolução do proletariado como um trem que avança sempre em frente. Benjamin, entretanto, questiona a compreensão marxista de história, afirmando que talvez a revolução seja a possibilidade dos viajantes "puxarem o freio de mão" desse trem desenfreado. Assim o trem ou a máquina vapor se torna ícone metafórico dessa compreensão historicista hegeliana da modernidade.

Walter Benjamin (2014, p. 183), percebeu também que "No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência". A percepção e sensibilidade do sujeito moderno se funda em um novo modo de olhar para as coisas em volta como se fossem puras imagens passando ao lado (...). A movimentação de automóveis, bondes e trens dava aos objetos cotidianos contornos meio mágicos. Desrealizava-os subitamente. (...) colocando o passageiro num "torpor imperceptível", que o fazia "perder a própria noção do tempo" (SÜSSEKIND, 1987, p. 50).

A invenção da máquina a vapor foi uma revolução que, por meio das ferrovias, criou a cidade moderna - se tornado assim ícone simbólico desse período. Já a invenção da eletricidade permitiu o surgimento da linha de montagem na fábrica, da iluminação artificial e da ampliação da jornada de trabalho, que, por sua vez, reservou um tempo da semana ao lazer e ao entretenimento. As duas invenções levaram à criação de novos objetos, divisão do tempo, e novas tecnologias, entre elas o cinema. O cinema é, portanto, consequência desses processos de transformações tecnológicas, socioculturais e econômicas do final do século XIX que conjugavam: a urbanização, a industrialização, o crescimento demográfico e o consumo de massa. Em conjunto, esses processos integram o que diversos autores classificam como o fenômeno que convencionou-se chamar de modernidade¹⁸².

¹⁸² Aqui convém fazer uma observação. A concepção de modernidade pode ser um tanto confusa e desafia esquemas temporais cronológicos estanques. A idade moderna pode se referir ao período histórico *stricto sensu* que tem uma marcação cronológica se iniciando no século XV com o

Com o nascimento das sociedades industriais modernas, um novo sujeito viu-se subitamente jogado em cidades caóticas repletas de hiper estímulos, pautados principalmente pela velocidade. Neste período surgem as famosas avenidas e passagens, galerias de compras com suas sedutoras vitrines. É quando são implementados os sistemas de transporte público urbano, como bondes e o metrô, de forma que os habitantes das cidades podem observar-se uns aos outros no anonimato, em meio ao fluxo do movimento. Estes avanços tecnológicos alteraram não apenas a estrutura socioeconômica das sociedades, mas também a estrutura mesma da constituição neurológica do sujeito, fundando uma nova forma de experiência com o mundo (SINGER, 2007). A velocidade e aceleração não foram os únicos elementos que moldaram o sujeito moderno, e por conseguinte, o contemporâneo. A noção de instante será também determinante e fundamental para se compreender a experiência moderna urbana. Na modernidade só seria possível experimentar o presente no hiato entre sensação e cognição (CHARNEY, 2007). É nesse espaço ínfimo de tempo, no instante em que se experimenta uma sensação corporal imediata e tangível do “estar” presente.

Assim o cinema nasce nesse ambiente permeado pelo caos no qual o choque se tornou a norma. No ensaio *A Obra de Arte em Sua Reprodutibilidade Técnica* Walter Benjamin se dedica ao cinema, em especial no subcapítulo sobre o dadaísmo, o filósofo afirma que o cinema corresponde a uma prática que surge dentro de um contexto de perigo:

renascimento após a Revolução Francesa. Pode também se referir a uma estrutura epistemológica, uma ideia de uma reflexividade de segunda ordem do sujeito moderno baseado no cogito cartesiano. A episteme moderna seria baseada também na compreensão historicista dialética de Hegel e orgânico Kant, de um tempo linear e progressivo. Essa compreensão faz do sujeito moderno se tornar consciente de si enquanto agente da história, funda-se assim uma característica autorreflexiva e emancipatória. Já uma outra acepção de moderno está presente alguns autores tais como Ben Singer e Jonathan Crary que analisam a modernidade sob uma ótica da sociedade de controle e do dispositivo do panóptico de Foucault, e como ela implica em uma nova constituição cognitiva e perceptiva do tempo-espço. Baseada na hiper-aceleração e no hiper-estímulo, a modernidade industrial do século XIX e XX cria diversas tecnologias que passam a servir de modos de controle dos corpos dos trabalhadores a fim de que se tornem dóceis e produtivos. Para outros autores como Bruno Latour, por exemplo, nunca fomos verdadeiramente “modernos”, pois a modernidade “utópica” com suas especificidades, divisões estanques entre saberes e discurso de pureza Greenbergeriano nunca ocorreu, refutando a ideia que somente no contemporâneo surge o hibridismo entre artes e conhecimentos. A ideia de moderno não deve ser confundida também com o gênero do modernismo nas artes que se inicia com as vanguardas históricas no início do século XX. Ranciere busca conceituar o modernismo a partir da ideia de regime estético, que não necessariamente se restringe a um único período histórico. A modernidade seria uma manifestação do regime estético, que teria começado anteriormente próximo à época do iluminismo.

“O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos como os quais se confronta o homem contemporâneo, ele corresponde a modificação profunda do aparelho perceptivo como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando se enfrenta com o tráfico, e como as experimenta numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente” (BENJAMIN, 207, 2014).

O espectador do cinema, em um ponto de visto micro seria como um pedestre que tenta sobreviver em meio ao caos intenso do tráfego de veículos na rua, já num ponto de vista macro é aquele sujeito que vê no meio de uma aceleração rumo ao progresso da história (que comporta em si a violência da carruagem dos vencedores). Benjamin inscreve o cinema simultaneamente em duas posições antagônicas, como algoz e salvador do sujeito contemporâneo. Ao mesmo tempo que o cinema inflige à percepção humana “tiros” perceptivos, ele também oferece uma espécie de escudo e refúgio desse ambiente nocivo.

O cinema ao mesmo tempo que é sintoma de seu tempo, também cria novos sujeitos, adapta e forma os seus espectadores “ideais”, preparados para os ritmos frenéticos da vida moderna. Assim ocorre uma mudança epistêmica, o psíquico não obedece mais às normas orgânicas da percepção, da cognição ou da consciência (que trabalhar a partir da síntese, representação, concepção) mas sim de acordo com as normas mecânicas dos aparelhos (enquadramento, tempo de exposição, sensibilidade da película, montagem, etc.). Cria-se então uma substituição do psíquico pelo mecânico, do mimético pelo técnico. Para Margel (2017, p. 39-43) essa experiência protética do sujeito “sem sujeito” e uma experiência *sui generis* do fantasma, cria uma *realidade fantasmal* mediada sempre pelas imagens que o dispositivo gera. Nesse mundo veloz da tela do cinema, as superfícies não convidam mais à contemplação da pintura, mas fundam uma nova vivência (*Erlebnis*¹⁸³) que se organiza não mais a partir da síntese da

¹⁸³ A noção de experiência será central para o filósofo alemão pensar a modernidade. O autor distingue a experiência, *Erfahrung*, comum ao período pré-capitalista da vivência, da *Erlebnis*, característica intrínseca aos tempos modernos. Benjamin distingue: a primeira representa a experiência em seu caráter coletivo, ligada ao artesanato, às práticas comunitárias, associando-a às tradições e narrativas orais. A segunda, por sua vez, é o que Benjamin concebe como a vivência única, individual e solitária, não compartilhada, típica dos indivíduos das sociedades modernas. A vivência se potencializaria no ritmo acelerado proporcionado pela lógica industrial das grandes cidades. O sujeito moderno, diante do cotidiano massificado e automatizado, bombardeado pelos estímulos dos meios de comunicação de massa e pelo trauma da guerra passa por um “empobrecimento” da experiência, ao ver esvair sua capacidade de se comunicar. Esta perda é alertada por Benjamin em dois ensaios: *Experiência e Pobreza*, de 1933 e *O Narrador*, escrito entre 1928 e 1935. Os ensaios de Benjamin constatarem o fim da narração tradicional, mas também esboçam a ideia de uma outra narração, uma narrativa contemporânea essencialmente rápida, veloz e fragmentária.

imaginação e, mas sim a partir da composição de fragmentos e da interrupção, de "uma narração nas ruínas, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas". As experiências mecânicas se tornam então experiências líricas.

Mas essas experiências líricas ocorrem também na literatura e na poesia. As personagens protagonistas das obras do poeta Charles Baudelaire e do escritor Edgar Allan Poe, seriam os epítomes do sujeito e vivências modernas para Walter Benjamin (2015). Baudelaire vive o desejo paradoxal de reter aquilo que se move sem, no entanto, descaracterizar o caráter incerto de seus fluxos. É o poeta moderno por excelência porque enfrenta essas condições que a temporalidade moderna impõe sem pavor nem deslumbramento ele apenas colhe seus choques com sua capacidade de familiarizar-se com aquilo que é sempre estranho, capacidade de 'estar sempre fora de casa onde quer que se encontre' (ENTLER, 2012, p. 84) Esta nova percepção do tempo e do espaço é retratada por exemplo pela poesia de Charles Baudelaire, *A uma Passante*¹⁸⁴ (1855) e na personagem protagonista do conto *O Homem das Multidões* de Edgar Allan Poe que é, justamente, um *flâneur*. É no menor, no banal, no cotidiano, na distração, na fragilidade do fugaz, no fragmento e no prazer de olhar o passageiro que celebra o triunfo do *flâneur*. Em Poe esta figura é sobretudo alguém que não se sente integrado na sua própria sociedade e por isso ele busca na multidão uma espécie de fuga inebriante de si.

Porém no texto, *O público moderno e a fotografia sobre o Salão da Academia de Belas Artes da França de 1859*, Baudelaire destilou sua aversão àquilo que julgava ser responsável pela decadência do gosto dos homens de sua época pelo "real" (como por exemplo a literatura naturalista em voga de Balzac, Zola e Stendhal), entendendo a fotografia ao mesmo tempo como sintoma e catalisadora desse processo. Posteriormente, Baudelaire viria a aceitar ser fotografado pelo célebre retratista de sua época, Félix Nadar, desde que a fotografia conservasse algo de fluído, levemente tremido, sem foco e sem nitidez,

¹⁸⁴ A uma Passante - A rua em torno era um frenético alarido. // Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa, / Uma mulher passou, com sua mão suntuosa /Erguendo e sacudindo a barra do vestido./ Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e [fina. /Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia /No olhar, céu lívido onde aflora a ventania, /A doçura que envolve e o prazer que assassina. /Que luz... e a noite após! /- Efêmera beldade /Cujos olhos me fazem nascer outra vez, /Não mais hei de te ver senão na eternidade? /Longe daqui! tarde demais! "nunca" talvez! / Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,/ Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!

algo batizado pelo poeta como o “*flou*” fotográfico. Assim a imagem mais “suja” menos objetiva, conservaria algum grau de indeterminação que faria emergir as brumas da imaginação poética. Nas palavras de Baudelaire: “esse método, repito, não é ruim, desde que se domine bem o que se tem de pessoal” (BAUDELAIRE apud ENTLER, 2007)”.

Para o poeta moderno a fotografia só se tornava válida à medida em que se colocava o mais distante possível do seu caráter documental e científico, verossimilhante desde que nela se permitisse preservar o traço do artista, não balizado mais pelo real, mas sim pela visão do seu olho interior. Esse debate sobre a fotografia ser uma arte ou não acompanhou o meio fotográfico até o século XX. Foi marcado principalmente pelo embate entre a fotografia direta, pura de Stieglitz, o fotojornalismo - com sua pretensão de verdade - versus a fotografia imprecisa, artesanal e híbrida dos pictorialistas, e as fotocolagens e experimentações dos choques violentos dadaístas de Man Ray e Duchamp.

Apesar de a princípio ter sido rechaçada por Baudelaire como prática artística, a fotografia viria para concretizar a noção de “instante decisivo” em sua máxima potência. O fotógrafo, ao capturar fragmentos poéticos do cotidiano com sua câmera, se vê diante da mesma experiência da poesia de choque e velocidade da visão de *A uma Passante* (1855), experiência tipicamente moderna e urbana. Convencionou-se enfim que a experiência na modernidade era de natureza fragmentária, moldada pela sensação corporal com ênfase na visão, onde o corpo se encontra paralisado ou em choque pelos estímulos, a atenção se dilui pois os pontos de vista focais se multiplicam. Seu lugar de ação é nas ruas e no cotidiano, no banal e seu sujeito, o homem comum.

Todos esses debates, por fim, de alguma forma se desdobram até hoje no cinema de Peter Tscherkassky, no qual o choque moral do dadaísmo, o espírito romântico de um surrealismo “marxista gótico” e uma poesia moderna calcada no instante, e o *flou* de origem maldita baudelaيرية ressurgem como sombras ou fantasmas ainda em atividade. A discussão sobre a manipulação e interferência da mão do artista na imagem fotográfica híbrida, não balizada por um caráter documental, mas sim pela composição de montagem de fragmentos, está presente na maioria dos filmes de Tscherkassky. Como vimos, a presença-fantasmática da mão do artista é constante, e se torna praticamente uma personagem da trama que

está presente criando intervenções radicais na película. Em *L'Arrivée*, a mão está ali presente manipulando na mesa de luz a convulsão da imagem, mesmo que de maneira “escamoteada”. A mão lembra a todo instante o caráter indexical, tátil e o caráter assombroso da imagem técnica, atestado de uma sombra do autor ou verificação de um sujeito que está, mas não está ali.

Em *L'Arrivé/A Chegada* nos vemos novamente imersos em uma percepção pautada pela velocidade vertiginosa da urbe moderna e da experiência da modernidade que perpassou todas as vanguardas em diversos campos artísticos. É como se a mulher do soneto de *A Uma Passante* de Baudelaire, enfim materializa-se em *Catherine Deneuve* no último *frame* do cinema em ruínas de Tscherkassky. Quando surge em cena, a convulsiva matéria agonizante parece se acalmar com a chegada da bela mulher. Na figura feminina vemos a compensação psíquica, anteparo contra o choque que o próprio cinema causou no espectador. *L'Arrivé* pode também ser visto como um filme concretiza em seu gesto operatório a alma do poeta trapeiro moderno e do poeta maldito-surrealista, que restitui, a partir de um fragmento luminoso em meio ao caos, o instante efêmero, porém intensivo, misterioso, incognível e, portanto, erótico, em uma ode ao acaso e ao encontro amoroso, como no projeto utópico da propedêutica surrealista do “*amour fou*”, mas agora, um amor louco por uma experiência com o cinema perdida.

Didi-Huberman (2015, p. 272) caracterizaria que estar diante de uma imagem implica uma dialética do desejo, que supõe alteridade, objeto perdido, sujeito clivado, relação inobjetével - essa seria uma definição de uma relação de ordem essencialmente erótica. Essa perturbação da imagem em *L'Arrivée* que não se deixa controlar ou apodera-se, e que não permite ser plenamente “apreendida”, é um traço que podemos chamar de uma carga erótica das imagens de Tscherkassky. Como no primeiro filme de Tscherkassky em homenagem aos irmãos Lumière, *Motion Picture*, há dois fantasmas que assombram as imagens, os fantasmas do passado como igualmente os fantasmas “do futuro” que perturbam premonitivamente as imagens de *L'Arrivée*. Vemos o fantasma do erotismo ou fantasma da transgressão “primitiva”, ambos perdidos no contemporâneo, para retomar as premissas de Bataille.

A mulher de *L'Arrivée* incorporaria a força de *Eros*, que vem na paragem do instante epifânico restituir a atopia ou alteridade àquelas imagens narcísicas do

cinema comercial tradicional, tão transparentes e cheias de reflexos de si mesmo reificados ao longo da história e voltadas apenas para desempenho econômico de cifras de bilheterias. O curto filme dispendioso e transgressivo de Tscherkassky pode retomar a alegria erótica e tátil com as imagens, em um mundo contemporâneo desencantado de erotismo. Essa mulher parece surgir neste primeiro frame como fulguração messiânica futura da filmografia de Tscherkassky. Ela irá então “ganhar corpo” nos próximos trabalhos do diretor. Como veremos no próximo capítulo, a mulher se tornará figura central na *práxis* do diretor. No próximo capítulo iremos dissertar mais a fundo sobre a questão do erotismo no cinema e o diagnóstico de sua rarefação no contemporâneo.



Figura 43 - L'Arrivée 1997/98 2 min 09 sec 35mm/CinemaScope 35mm & 16 mm. Fonte: SixpackFilm (Vienna) Light Cone (Paris) (16mm). Site officiel de Peter Tscherkassky.

5.2.3 - Train Again (2021)

O último filme que fecha a trilogia férrea de homenagem aos irmãos Lumière de Tscherkassky é *Train Again*, sua mais recente produção lançada em 2021 e que pudemos assistir em primeira mão na estreia portuguesa no festival Vila do Conde. O filme foi exibido em película na sala de cinema como é do gosto e de exigência do diretor - que não autorizou a exibição simultânea em formato híbrido digital na plataforma online do festival (no qual alguns filmes foram exibidos em razão da pandemia de COVID-19). O diretor inclusive queixou-se (em entrevista para pesquisadora) que atualmente mesmo os grandes festivais não estão mais preparados para receber cópias físicas de seus filmes em película para exibição. Ele destacou que na estreia em Cannes seu filme era o único 35mm em todo o festival:

Train Again estreou no Festival de Cinema de Cannes na Quinzena dos Realizadores, e era a única cópia de trinta e cinco milímetros em todo o festival. Todo o restante era digital. Quando fiz *Train Again*, não havia mais filme em película aqui na Áustria, eu não podia fazer cópias de trabalho, tive que trabalhar com meus negativos originais, as cópias de trabalho eram positivas e quando o filme ficou pronto, ele teve que ser transferido para um suporte digital e depois a master foi transferida de volta para o suporte analógico, em algum lugar em Paris. E agora a distribuidora tem que oferecer o filme também em DCP, o que para mim está bem, sem problemas, mas muitos festivais não são mais capazes de exibir o cinema analógico. E sendo a sala de cinema o meio que possui a possibilidade de mostrar o cinema analógico, mesmo assim, o cinema enquanto instituição continua a transferir cada vez mais o cinema analógico para suportes digitais, o que faz sentido eu entendo, mas, novamente, é uma experiência completamente diferente...¹⁸⁵ (TSCHERKASSKY, 2021)

No cinema de Vila do Conde, fomos então engolfados na sala de cinema pela imagem e som convulsivos do diretor, onde foi possível ver os espectadores com seus olhos brilhantes, olharem vidrados para a tela, siderados entre breves relâmpagos de luz e sombra da imagem analógica. Como nos filmes anteriores do cineasta iconoclasta, *Train Again* promoveu uma experiência corporal violenta e anárquica com as capacidades cognitivas do espectador que foi lentamente aumentando até atingir um clímax orgástico. Observa-se também o retorno da máquina privilegiada pela modernidade: a locomotiva a vapor. Composto por uma dezena de imagens de arquivo que retratam o trem em diferentes filmes ao longo da história do cinema - seja do cinema *mainstream* ou de vanguarda- podemos dizer que o filme retrata o amor pela máquina desgovernada do um cinema que se autodestrói.

Neste filme o diretor coloca seu estilo háptico inconfundível em prática, a partir de uso realiza intervenções diretas na película com pequenas lanternas *lasers*. Tscherkassky cria uma série de pinturas de luz ao queimar uma película sobre a outra, fazendo uma composição de diversos fragmentos de películas heterogêneas, em duplas e triplas exposições, como carimbos de cenas sobrepostas numa nova película virgem. Cria assim diversas janelas e ecrãs dentro da imagem original, como *hyperlinks* simultâneos, possibilitando recortes

¹⁸⁵ No original: *Train Again premiered in Cannes, at the Cannes Film Festival in a director's fortnight, it was the only thirty-five-millimeter print in the whole festival. Everything else was digital. When I made Train Again, there was no film left here in Austria I could not make work prints, I had to work with my original negatives instead of the workprints, the positive workprints and when the film was finished, it had to be transferred over a digital carrier and then transferred back to analog, somewhere in Paris. And now the distributor has to offer the film as DCP as well, which is fine with me, no problem but many festivals are not capable of showing analog cinema anymore. And it's just cinema which retains the possibility of showing analog cinema, and even so, an institution as the cinema continues to transfer more and more analog cinema to digital carriers, which makes sense, but again, it's a completely different experience...* Tradução Minha.

internos, como se estivéssemos vendo em *mise-en-abyme* filmes dentro de filmes que desfilam lado a lado. Assim ele explicita os elementos estruturantes do meio, expondo os *sprockets* (pequenos furos da lateral da película) – que formalmente lembram as linhas de trem e o formato das ferrovias – produzindo *raccord* plásticos e conceituais a partir das ideias de transporte e velocidade.

É como se o filme fosse ele também composto por uma “linha férrea” interna, denotando uma linha do tempo que conduz o espectador, associado à ideia de uma viagem que mantém o filme coeso e em funcionamento. A sensação é reforçada pelo desenho de som e trilha sonora do filme, composta por Dirk Schaefer¹⁸⁶, que mistura sons concretos de engrenagens das rodas do trem em movimento, o apito da locomotiva com o ronco do projetor 35mm em funcionamento. As imagens mostram os trilhos do trem e seu condutor, e tem-se logo a impressão de termos sido arremessados para dentro de um brinquedo de parques de diversões de antigamente. Estamos no trem fantasma cujo destino da viagem são tempos-outros de uma contra História fantasmática do cinema. Em entrevista para a plataforma *Mubi* Tscherkassky revelou que buscou fazer uma analogia entre o trem e as propriedades do filme analógico ao mesmo tempo que produzia um catálogo de homenagens aos filmes e artistas que tem como referência na sua formação como cineasta:

“Acima de tudo, eu quis traçar um paralelo entre o trem e as propriedades materiais do filme analógico, bem como a maquinaria e os elementos mecânicos que permitem que o trem e o filme sejam transportados e transmitidos – ou seja: os trilhos, as tiras de filme, os dormentes, as linhas de quadro, as hastes de pistão, os eixos de transmissão, o projetor, o quadro de filme individual (*frames*), a janela/moldura, a perfuração (*sprockets*), e incluindo outros corolários, como o paralelo entre o maquinista da locomotiva e o projecionista, e entre passageiros e espectadores, e assim por diante. Nesse meio tempo, eu substituí a paisagem que passa pelas janelas do trem por algumas referências ao Primeiro Cinema e à história do cinema de Vanguarda que são importantes para mim. (...) Enquanto o cubismo em particular serviu como um *leitmotiv*, eu tinha em mente os métodos iconoclastas de Jackson Pollock, pois se tratava de dissolver o mundo pictórico figurativo até o ponto da abstração. Mas acima de tudo eu quis criar uma obra profundamente cinematográfica, também no sentido de uma percepção avassaladora.” (TSCHERKASSKY, 2022).¹⁸⁷

¹⁸⁶ Dirk Schaefer foi colaborador em vários filmes de Matthias Müller como *Alpsee* (1995), *Vacancy* (1999), *Pensão Globo* (1999) e *Home Stories* (1990), este último, também assinando a direção. Trabalhou com Tscherkassky em *Instructions for a Light and Sound Machine*, *Coming Attractions* (2010) e *Exquisite Corpus* (2015).

¹⁸⁷ Peter Tscherkassky *Introduces His Film "Train Again"* "...above all I wanted to create a deeply cinematic work..." Notebook - Publicado em 02 Março de 2022 - Disponível em: <https://mubi.com/notebook/posts/peter-tscherkassky-introduces-his-film-train-again> . Tradução minha.

A escolha de Tscherkassky do trem como personagem principal não é apenas um mero capricho ou idiossincrasia pessoal do diretor. Como vimos a locomotiva se configurou como a máquina-ícone da modernidade, se tornou uma figura simbólica dos avanços e progressos da ciência e de uma revolução epistemológica no sujeito moderno. Tscherkassky retoma uma experiência visual e corporal típica do Primeiro Cinema e do Cinema de Atrações, afiliando-se com a essa ontologia alternativa do cinema.

A primeira lembrança do trem na história do cinema são os espetáculos dos *Travelogues*, palestras ilustradas por imagens de lugares exóticos e distantes que seriam posteriormente adaptadas para o meio fílmico. No início do século XX uma variação do gênero se destaca nas primeiras experimentações cinematográficas, em especial, os filmes conhecidos como “vistas” de Lumière. Alexandre Promio, a serviço dos irmãos Auguste e Louis Lumière, realizou excursões ao redor do mundo filmado da janela da locomotiva, panoramas, paisagens naturais, animais e grandes construções. Sem uma narrativa ficcional ou qualquer personagem marcante, estes filmes consistiam basicamente em registros de viagem, de paisagens e vistas, no estilo dos cartões-postais do século XIX, e privilegiavam, sobretudo, locais exóticos como as pirâmides do Egito, as cataratas do Niágara, os canais de Veneza, o rio Nilo, florestas tropicais, etc.

Este gênero de “filmes de viagem” se tornou muito popular em sua época, rendendo fama e fortuna para os irmãos Lumière, e foi responsável pela formação de uma extensa rede comercial de distribuição de filmes que veio a se estruturar em escala global. Tornou-se, enfim, um filão comercial copiado e patenteado por outros estúdios, tais como o estúdio de Thomas Edison, principal concorrente, nos Estados Unidos que o tornou um gênero popular nos EUA entre 1902 e 1903 e compunha a maioria dos filmes de catálogo da Cia. Vitagraph. O mundo visto a partir do ponto de vista do condutor do trem ou do passageiro que olha pela moldura retangular da janela renascentista, retratava uma nova maneira de perceber o mundo, uma experiência sensorial com a velocidade e o tempo agora mediada pelas formas mecanizadas de movimento - algo inédita até então. Até 1903 a maioria dos filmes de *Vaudeville* mostrava atualidades e esse fato está

intimamente relacionado com o envolvimento da Europa e dos Estados Unidos em Guerras imperialistas (C. CESARINO 2005, p.47).

À época verdadeiras traquitanas dignas de parques de diversões foram construídas para permitir a exibição desses filmes de paisagem e de viagem de forma imersiva, como foi o caso da *Hale's Tour*¹⁸⁸. Com apelo publicitário que prometia ao público uma viagem pelo mundo “sem sair do lugar”, essas películas criavam experiências muito semelhantes às propostas das ditas “novas” tecnologias da atualidade, tais como óculos 3D (herdeiro de uma invenção ótica pré-cinema: o estereoscópio), o cinema 4D e o *Oculus Rift*. A pretensão de mergulhar para o interior da janela ou da “moldura” não é, portanto, exclusiva das tecnologias de reprodução do século XX. Esse desejo já se encontrava presente nos tratados da arquitetura de Alberti e na teatralidade da caixa de Diderot e foi a força motriz propulsora do desenvolvimento das teorias da perspectiva ainda no século XV, baseados nas ideias do “olho como janela da alma” e no ato de “*durchschauen*” ou “ver através”. A história do olhar ocidental é então marcada pela cisão entre o interior e o exterior, e o motivo da janela é sua “pedra angular”¹⁸⁹. O que demonstra que qualquer discurso teleológico de evolução das tecnologias, pautadas pela “inovação” das mídias, pode vir a ser bastante equivocado¹⁹⁰.

A locomotiva será, portanto, personagem presente na iconografia canônica na história do cinema, em especial nos seus primórdios. Outro gênero popular era o *filme de perseguição*, um gênero marcante nos anos 1903 e 1906 e que se estende nos filmes de comédia *slapstick e stunt* do cinema silencioso. Marcados pelo clima de irreverência e avacalhação - basicamente o enredo dos *filmes de*

¹⁸⁸ A experiência da “viagem de trem” se tornará um filão comercial, a mais conhecida delas foi a Hale Tour. Segundo Adilson Mendes (2018, p.10): “a atração cinética que simulava a sensação de estar em um trem em movimento, em uma sala decorada como um vagão, em que se sentia um trepidar constante e se ouviam recursos sonoros de alta potência, enquanto se projetavam imagens de vistas turísticas de diferentes partes do mundo ou de diversos tipos de encenações como, O Grande Roubo do Trem. Nesse tipo de sessão, o trem não circula; as imagens é que estão em movimento, abolindo não apenas o tempo natural, mas também o tempo histórico, ao fazer uma viagem pelo planeta em poucos segundos. A atração foi patenteada pelo empresário George C. Hale, foi um marco na Louisiana Perchasse Expedition de 1904 em Saint Louis, Missouri, nos Estados Unidos. (ELSEASSER,

¹⁸⁹ Ver artigo: *A janela e o muxurabi - Uma história do olhar entre oriente e ocidente* de Hans Belting (ALLOA 2015, p. 115)

¹⁹⁰ Diversos autores vão demonstrar como as tecnologias digitais emulam ferramentas e técnicas, mesmo as de falseamento e adulteração, que já existiam anteriormente no suporte analógico, esse fenômeno será nomeado como remediação. Para mais sobre esse tema ver: Philip Rosen: *Change Mummified* (2001), Tom Gunning: *Qual a questão do índice?* (2012) 2 W.T.J. Mitchell: *Realism and the digital image* (2006).

perseguição consistia em um personagem principal correndo atrás de um objeto perdido ou desejado, seja ele um ladrão, um animal em fuga, um objeto perdido ou pessoa cobiçada romanticamente. O herói tem que superar diversos obstáculos no caminho, geralmente sendo acompanhados por uma multidão de curiosos e/ou ajudantes. Este gênero de filme foi a primeira forma de narrativa em que a ação de desenrolava não mais apenas em um plano único, mas que transbordava para quadros subsequentes, fornecendo um modelo para a causalidade e para a linearidade, assim como para a montagem em continuidade (C. CESARINO, 2005, p.49-50). A perseguição esboça a tentativa de uma construção de um espaço fictício temporal-espacial homogêneo e verossímil. Esta será a porta de entrada para o código narrativo do cinema hollywoodiano.

Um dos filmes mais famosos filmes de perseguição é *The Great Train Robbery* (1903) dirigidos por Edison e Porter, que é também considerado o primeiro *Western* do cinema. Repleto de cenas de sequestro e tiroteio entre bandidos e mocinhos, o filme narra a típica ação criminosa que se tornou um clichê nos filmes de *cowboy* - o roubo de uma locomotiva em movimento. Nesse filme, Edwin S. Porter realizou uma série de inovações, como filmar em sets de ambientes externos, utilizar “dublês”, e um princípio de montagem paralela e episódica que mostra dois tempos encavalados. Nele os bandidos cometem seus crimes enquanto a polícia se aproxima para prender os malfeitores. O uso de diferentes enquadramentos que aproximam a câmera dos personagens e chamam atenção para detalhe, ensaiam os princípios da decupagem. Nos anos seguintes, diretores dos Estados Unidos, especialmente D.W. Griffith, irão aprimorar a técnica da montagem paralela. Para Jean Mitry, *The Great Train Robbery* continha a essência do cinema convencional:

“(...) ele (o filme) ensinou a todos os iniciantes de então o que era um filme e como um filme deveria ser feito. Foi o modelo, o filme-tipo e assim permaneceu até que Griffith desenvolveu os princípios da montagem, dos quais ele (Porter) foi a expressão inicial. (...) mesmo consideravelmente ultrapassado, carrega o germe da expressão fílmica e permanece, diante da história, como o primeiro filme que foi, verdadeiramente, cinema.” (MITRY apud COSTA, F. C 2005, p. 77-78)

Assim a locomotiva será protagonista de diversos filmes dos primeiros dois decênios da história do cinema. A clássica cena da mocinha inocente presa nos trilhos, que será em breve atropelada pelo trem e é miraculosamente salva

pelo herói no último minuto, é encenada pela primeira vez por Griffith e a locomotiva também aparece de forma central em *The Lonedale Operator* (1911), *A Girl and Her Trust* (1912) do diretor norte americano. Ela será também figura central em filmes de comédia nos *stunts acts* de Buster Keaton como *One Week* (1920), *Sherlock Jr.* (1924), *A General* (1926), e também está presente em *For Heaven's Sake* (1926), dirigido por Sam Taylor e estrelando Harold Lloyd, além de ser personagem crucial em filmes gênero *Western*, como por exemplo o filme *The Iron Horse* (1924) de John Ford. A locomotiva, portanto, também serve aos cineastas como alegoria do próprio desenvolvimento do cinema para sua forma "canônica" a narrativa clássica.

Esse formato padrão de narrativa pautada por série de ações espetaculosas encadeadas culmina no cinema *blockbuster* da atualidade. Filmes como *Lone Ranger* (2013) dirigido por Gore Verbinski e estrelado por Johnny Depp, produzido pelos estúdios da Disney com bilheteria arrecadada de cerca de 260 milhões de dólares, e *Unstoppable* (2010) dirigido por Tony Scott, estrelado por Denzel Washington, ganhador do Oscar e com bilheteria estimada em 167,8 milhões de dólares, são dois exemplos de filmes hollywoodianos atuais que repetem a mesma fórmula (e enredo) há pelo menos um século. Imagens dos trailers desses dois filmes são usados por Tscherkassky em *Train Again*, como revelou o diretor em entrevista¹⁹¹ para a pesquisadora. A locomotiva não seria personagem central apenas no cinema hollywoodiano, Luiz Garcia Vieira (2011) lembra que há uma correlação entre a iconicidade da locomotiva a vapor na história do cinema tradicional e seu retorno recorrente em muitos filmes *found footage*, segundo Christa Bluminger

“A história do cinema começou com um trem e é como se esse trem tivesse se dirigido para dentro da história do filme desde então; é como se fosse destinado a voltar interminavelmente, é a encruzilhada dos filmes dos Lumière e as jornadas de seu trem de fantasma. (BLÜMLINGER apud, VIEIRA G., 2011, p.30).

¹⁹¹ *Train Again, I wanted to (...) quotations of the classic avant-garde films, which I incorporated in the film, I had some DVDs and blue rays of such films, and I transferred it from digital to analog film in order to be able to copy in the darkroom. But these are just a few seconds. The exploding train comes from a trailer as they had two trailers, short trailers, 2 minutes maybe, from a Lone Ranger with Johnny Depp, and the other one was the Catastrophe film with Denzel Washington, both films from the late 2000's. (TSCHERKASSKY, 2021). Entrevista concedida à pesquisadora em Viena, no dia 18 de novembro de 2021.*

O trem é, portanto, também uma figura importante para o cinema de vanguarda. Em entrevista Tscherkassky (2022) cita os filmes que tinha em mente como referência para a montagem de *Train Again: Mosaik im Vertrauen/ Mosaic in Confidence* (1955) de Peter Kubelka, *The Wonder Ring*¹⁹² (1955) de Stan Brakhage, *Fuji* (1974)¹⁹³ de Robert Breer, *Eureka!*¹⁹⁴ (1974) de Ernie Gehr, *The Georgetown Loop*¹⁹⁵ (1996) de Ken Jacobs, *RR*¹⁹⁶ (2007) de James Benning, e *Castro Street* (1966) de Bruce Baillie, este último sendo um dos filmes favoritos do cineasta. Para além dessa lista pessoal do diretor, podemos lembrar também de um dos filmes de compilação como *O homem com a câmera* de Dziga Vertov e *Berlim Sinfonia de uma Cidade Grande* de Walter Ruttmann que mostram o trem e o bonde sobre trilhos como personagens do cotidiano da cidade. Além disso, o canônico *La Roue* (1923) de Abel Gance tem como o personagem um maquinista do trem. Já os famosos filmes de *found footage Lyrical Nitrate* (1991) de Peter Delpout possui uma bela coleção de raros filmes de *travelogues* e de viagens de trem colorizados a mão que também aparecem em *Dal Polo all'Equatore* (1986) dos cineastas Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi.

A figura do trem e do movimento em fluxo sem cortes serviu a teóricos do cinema pós-guerra¹⁹⁷, e pode ser relacionado a uma ontologia clássica do cinema. O trilho é também um elemento fundamental para fatura do cinema, está presente nos *sets* de filmagem e na produção audiovisual até os dias atuais pois é através do movimento de câmera chamado *travelling*, feito em carrinhos sobre trilhos semelhantes aos das locomotivas, que se atinge o famoso efeito do plano-

¹⁹² Disponível no link: [Stan Brakhage - The Wonder Ring](#)

¹⁹³ Disponível no link: <https://www.dailymotion.com/video/x2zfswu>

¹⁹⁴ Disponível no link: [Eureka after Ernie Gehr \(2021\) - Remake](#)

¹⁹⁵ Disponível no link: [The Georgetown Loop \(Ken Jacobs, 1996\)](#)

¹⁹⁶ Disponível no link: [RR - James Benning, 2007 Doc. Experimental. Trains.](#)

¹⁹⁷ Em um contexto de pós-guerra - Deleuze identifica que a imagem-tempo se inaugura com o surgimento do cinema moderno com o neorealismo italiano. Nesses filmes os protagonistas encontram-se destituídos de qualquer capacidade de reagir, as personagens conseguem apenas observar, contemplar, constatar ou deambular por um mundo em ruínas. Assim as imagens deste novo tipo de cinema passam a incorporar a distensão e dilatação do tempo na narrativa, reunindo vazios, os célebres “tempos-mortos”, quando as imagens se tornam “situações óticas e sonoras puras”, ou seja, o cinema deixa de ser pautado pelo ritmo da ação para ser orientado pelo ritmo do tempo, torna-se um cinema pós-dramático não mais orientado pela *telos* ou as ações encadeadas da poética aristotélica. Para o autor a imagem-tempo denuncia uma crise sensória motora do sujeito, quando “as percepções e as ações não se encadeiam mais, e que os espaços já não se coordenam nem se preenchem. (...) Seriam (as personagens) puros videntes, que existem tão somente no intervalo de movimento, e não têm sequer consolo no sublime, que os faria encontrar a matéria ou conquistar o espírito. Estão, antes, entregues a algo intolerável: a sua própria cotidianidade.” (DELEUZE, 2005, p. 55).

seqüência, tão celebrado por André Bazin e os jovens turcos do movimento da Nouvelle Vague como o “ápice” da linguagem cinematográfica que revela o real em sua máxima expressão. Este “personagem” está, por exemplo, retratado na cena de abertura do filme *O Desprezo* (1963) de Jean-Luc Godard.

A distinção entre o que Noel Burch chamará de MRP, “Modo de Representação Primitivo” e MRI¹⁹⁸ “Modo de Representação Institucional” será também pautada pela centralidade da ação e ou da não-ação na trama e por diferentes percepções sobre a passagem do tempo. Para Flávia Cesarino Costa o cinema narrativo da ficção do MRI cria a sensação de uma duração perpétua, sempre repetida em fluxo, imortal ele cria uma espécie de muro de proteção metafísico invisível para uma angústia existencial causada pelo “retorno” da fantasmagoria estrutural que subjaz a toda imagem. O MRI se baseia na narração que, por sua vez, criaria uma espécie de conforto psicológico no espectador, levando-o a esquecer a morte do instante que estaria contida *a priori* em toda imagem técnica (C. Costa, 2005, p.32). A denegação da lembrança da morte que ameaça o espectador inconscientemente é recalcada sob a suspensão do diegético.

Já no MRP, ao contrário, os espetáculos de mostração e atrações que caracterizam o primeiro cinema, exibem numerosas descontinuidades que rompem com a diegese mágica e, assim, escancaram a inegável presença-ausente da morte que ronda ontologicamente toda a história do cinema. O MRP não deixa o espectador esquecer que está sempre diante de imagens de pessoas que já não estão mais entre nós. Esse perigo iminente e imanente à toda imagem, podem ser sintetizados na última cena de *The Great Train Robbery*, em que o bandido olha para a objetiva quebrando a quarta parede, e aponta uma arma para o espectador dando três tiros na tela. Esta imagem sintetiza, alegoricamente, a ameaça mortal que assombra o espectador do cinema desde os seus primórdios.

Assim o filme de Tscherkassky está colocando em jogo toda a tradição de um cinema calcado na narrativa e na representação do real e advogando por uma história “a contrapelo” da ontologia clássica do cinema. Calcado em uma interrupção da diegese, seu filme, como o Primeiro Cinema ou o MRP de Burch,

¹⁹⁸ Noel Burch considera que o Primeiro Cinema seria um “*Modo de Representação Primitivo*” (MRP) do cinema, que ainda viria a “evoluir” para o “*Modo de Representação Institucional*” (MRI). Esse novo “evoluído” será inaugurado por Griffith que desenvolve novas técnicas de montagem, tais como montagem alternada, analítica e por continguidade, feita a partir da decupagem da cena e do *raccord* e continuidade entre os planos dos quais nasce o código narrativo clássico da linguagem cinematográfica.

dispara a lembrança da morte, fazendo com que suas imagens orbitem em torno do ponto de gravidade orientados sobre o peso de uma ‘origem’ traumática, fundando, assim, uma topologia “traumatológica” do cinema, que retorna ao passado do cinema para reelaborar o seu presente. Curiosamente, Tscherkassky, em entrevista para essa pesquisa, afirma que em *Train Again* vêm à tona seu gosto secreto pelo cinema narrativo institucional:

Eu me considero um cineasta narrativo. Todos os meus filmes têm uma pequena narração, até *Train Again*, que pode ser visto como uma exceção a essa regra, mesmo que tenha uma pequena estrutura narrativa (que não exclui, é claro, a possibilidade de estruturas matemáticas ocultas em sua base.) (...) mas, basicamente, estou interessado na narração. E isso tem suas próprias regras, segue seu tipo de lógica narrativa. Por mais que a narrativa esteja aparentemente “solta” (...) o filme permite que você flutue nas imagens de uma forma que você ainda tem o narrativo como um colchão por debaixo, base onde todas as coisas se constroem. (...) Se você analisar *Train Again* e suas imagens no estilo do cubismo ou de Jackson Pollock no final, ou no clímax, percebemos que tudo já estava lá, mas precisava de alguém para “destruí-lo”, destruir a coisa toda e combinar de uma nova maneira. E é uma forma respeitosa de lidar com o bruto, algo que costumamos enfatizar como nossa arte. Eu sempre abordo meu material com respeito, em cooperação com o material, é claro.¹⁹⁹. (TSCHERKASSKY, 2021)

Train Again se coloca em um limiar de entretempos, apoiado sob uma narrativa fantasma e um *clímax* que atuam no subsolo da imagem. Da mesma maneira que na poesia modernista T.S. Eliot conceituou uma “metrificação fantasma”²⁰⁰, ou seja, um contrato métrico secreto que acompanhava o verso livre modernista, a narrativa linear clássica assombra o filme do austríaco, como uma memória da história da construção da estrutura cinematográfica clássica que não cansa de tentar impor suas leis de consecução. O filme de Tscherkassky é, portanto, atravessado por uma “narratividade,” ou seja uma potência de devir ou vir a ser narrativa causal, mas que não alcança propriamente uma narração, ou

¹⁹⁹ No Original: I recall myself as a narrative filmmaker. All of my films have a tiny little narration, even *Train Again*, which one might see as an exception to that rule, even that has a tiny little narrative structure which doesn't exclude, of course, the possibility of mathematical structures hidden or... on its basis. It doesn't exclude it at all but, basically, I'm interested in the narration. And that has its own rules, it follows its sort of narrative logic. Loose as it may be (...) the film allows you to float around in the images in a way you still have the narrative mattress, where all the things build on. (...) If you take *Train Again* and its Cubism-like or Jackson Pollock-like images at the end, or at the climax, it was all there but it needed someone to “destroy it”, destroy the whole thing and combine in a new way. And it is a respectful way to deal with footage, something that we usually stress as our art. I always approach my footage with respect, in a cooperation with the material, of course. Tradução Minha.

²⁰⁰ O contrato métrico secreto, disfarçado ou “fantasma”, foi conceituado por T.S. Eliot. Segundo Brito (2011, p. 128), o poeta T.S. Eliot narra que seu processo de chegada ao verso livre se deu da seguinte maneira: “tomando uma forma muito simples, como o pentâmetro jâmbico, e constantemente se afastando dela, ou partindo da ausência de forma e constantemente se aproximando de uma forma muito simples”. Haveria, portanto, um “metro fantasma” que assombra o poema com “verso liberto” da primeira fase do modernismo

uma narrativa costurada, clara, e assente nas regras transparentes do regime representativo. É uma narrativa fantasma para um filme de fantasmas.

A ideia de um *clímax narrativo* faz uma alusão também ao clímax erótico ou ao orgasmo. Do mesmo modo a experiência do orgasmo ocorre numa linha ascendente que perfaz um arco em parábola, que progride para chegar ao ápice para então decair. O trem também foi utilizado na história do cinema como uma metáfora recorrente para o ato sexual, na qual a locomotiva por vezes representa a figura fálica substitutiva. Um exemplo clássico da relação sexual implícita é a famosa cena de *North By Northwest*²⁰¹ de Hitchcock que, no momento que Cary Grant abraça e beija Eva Marie Saint, imediatamente a cena corta para uma locomotiva entrando em um túnel escuro (gerando risos dos espectadores), e, em seguida o filme se encerra em uma transição em *fade out* nos leva para a cartela final. A imagem da locomotiva entrando no túnel representa o *happy end* tão aguardado pelos espectadores ao longo de toda a narrativa.

Já David E. Nye (1994) relembra uma estranha amálgama entre a locomotiva e a figura feminina. Nye afirma que a experiência do sublime dinâmico kantiano²⁰², cuja experiência contemplativa e aterradora diante das forças onipotentes da natureza oferecia uma espécie de prazer negativo, unindo contraditoriamente afetos como o medo e fascínio, o terror e o encanto, migra na modernidade para um novo tipo de sublime: o sublime tecnológico. Esse novo tipo de experiência estética é agora propiciada não pelas intempéries

²⁰¹ Cena pode ser vista nesse link: <https://www.youtube.com/watch?v=Dpt-4Nwght0>

²⁰² Da 23a a 25a passagens da *Analítica do Sublime*, Kant define o sublime como uma expressão da natureza "que é absolutamente grande", ou "sublime é aquilo em comparação com o qual tudo mais é pequeno". O sublime estaria dentro das noções de grande (*quantum*) e grandeza (*magnum*) que seriam conceitos distintos, de magnitude e quantitas. Um mede-se, compara, diz-se que é absolutamente grande ou outro não, não há medida, é absoluto, sem comparação. Há, portanto, um juízo reflexivo sobre a grandeza no sublime. Kant irá então distinguir o *Sublime Matemático* do *Sublime Dinâmico*. O Sublime Matemático seria representado pelo imensurável, cujo tamanho é infinito e incomensurável, como por exemplo a sensação de estar diante da grandeza do mar e do espaço sideral. Já o Sublime Dinâmico teria a ver com as potências e forças físicas natureza, como por exemplo sentir o impacto de uma erupção de um vulcão ou a desordem causada por um terremoto. Já na 26a passagem Kant definirá o Sublime como algo que não ocorre exclusivamente nas faculdades da razão, mas no campo subjetivo, "o sublime é determinado empiricamente, subjetivamente e não objetivamente." O sublime não pode ser medido nem reproduzido de forma calculada, seria uma experiência interior, produzida de acordo com as capacidades imaginativas de quem o experimenta, e se dá numa oscilação entre o nem muito perto nem muito longe, entre apreensão e contemplação, entre fascínio e horror.

(tempestades, terremotos, vulcões, maremotos), mas pelo efeito de estar diante de grandes feitos tecnológicos da engenharia humana, como as pontes, as locomotivas, a bomba nuclear, e mais recentemente, o lançamento de naves espaciais.

Nye vai analisar as quatro décadas entre 1828, quando Baltimore comemorou a construção de sua primeira ferrovia e 1869, quando os EUA, de uma costa à outra, celebrou a inauguração de sua primeira ferrovia transcontinental. Nesse período, o sistema ferroviário possibilitou a integração de uma nova economia que veio incorporar o sentimento nacional de comunhão entre os homens, propiciado pelo sentimento do sublime tecnológico. Curiosamente, ele nota que as locomotivas na cultura norte-americana passaram a ser batizadas com nomes femininos, como forma de “domesticação” dessas forças mecânicas sublimes e também indicando uma certa carga erótica e uma paixão por essas máquinas.

Yet women played a vital part in the incorporation of the technological object into ordinary life. Once the initial shock of the sublime object had passed, it was domesticated and made familiar through a process of feminization, Railway engine soon became a “she”, and train crews spoke of getting “her” to the station on time. The steel mill became an industrial mother, giving birth to molten ingots. Electricity was usually represented as a woman in statuary and paintings. In the 1950’s there was a Miss Atom Bomb, beauty queen. Feminization transformed the alien into the familiar and implied the emergence of a new synthetic realm in which the lines between nature, technology and culture were blurred if not erased. Feminization tamed technology, preparing the subject to experience new forms of the sublime (NYE, 1994 p. 29)

Train Again parece dialogar com esse sentimento sublime tecnológico identificado por Nye. Mas apesar de ser um filme sobre o mecanismo industrial do cinema, por trás dessas engrenagens mecânicas também encontramos o fantasma sublime natural do século XVIII e XIX projetado sob as imagens de *Train Again*. Como nos filmes de Kubelka por trás da *techné mecânica* há uma *physis* natural. No último *frame* a imagem misteriosa de uma árvore aparece bruxuleante. A presença oculta dessa figura nos remete aos estudos da perspectiva e da paisagem natural que marcaram a história da arte. Essa é uma “dica”, chave de leitura ou brincadeira do diretor, que está claramente citando um de seus mestres da vanguarda dos *aktion films* vienenses: Kurt Kren. Kren é autor de uma das obras primas do cinema estrutural cujo título, não coincidentemente, é *37/78 Tree Again* (1978).

No filme *Tree Again*²⁰³ de Kren, vemos a mesma imagem de uma árvore sendo filmada durante cinquenta dias no qual a câmera é colocada em um tripé, no mesmo ângulo, enquadramento e distância da árvore, de forma que se condensam quase dois meses de observação em três minutos e meio de duração de um rolo de 16mm. A partir da técnica do *time lapse* e da filmagem *frame-a-frame*, vemos as variações de intensidade de luz, cor, temperaturas e intempéries que assolam a árvore solitária. Kren estabelece uma técnica de sobreposição e montagem na própria câmera, rebobinando o rolo e inserindo novas filmagens sobre porções de película ainda não queimadas, inserindo imagens “atrasadas”, embaralhando a linearidade cronológica da passagem do tempo. Para intensificar a potencialidade entrópica, Kren não sabia se sua experiência daria resultado, pois filmou todo o processo com um rolo de filme infravermelho vencido. Aqui vemos uma dobra metalinguística, o filme, como a árvore, também possui um caráter orgânico, está (re)expirando, fora de validade, em vias de morrer.

Tscherkassky, grande admirador de Kurt Kren, o considera como uma de suas principais referências no cinema experimental austríaco. O cineasta se aproximou do veterano e conviveu com o diretor nos últimos 10 anos de sua vida. Além disso, estranhas coincidências temporais e numéricas marcam a carreira dos dois diretores. Os dois têm seus primeiro e últimos filmes com *motifs* de *Train/Tree* apartados por um espaço temporal semelhante de 18 anos. O primeiro filme feito com o tema de árvores de Kren, *3/60 Bäume im Herbst / 3/60 Trees in Autumn*, foi filmado em 1960 enquanto sua obra prima *Tree Again* foi completa em 1978 - o mesmo intervalo ocorre entre *L'Arrivé* e *Train Again* de Tscherkassky. Aqui uma certa carga messiânica cabalista perpassa o discurso do austríaco, de “estranha coincidências” matemáticas.

O filme de Tscherkassky não diz respeito apenas a outra história do *Primeiro Cinema*, mas também se filia a cinema serial, métrico e estrutural de vanguarda dos anos 1960 que por sua vez descende dos estudos da perspectiva e da grande realismo/abstração do início da arte moderna. Hans Belting (2015, p. 115) relembra que, em um de seus tratados sobre a perspectiva, Leonardo da Vinci exorta os artistas a desenharem uma árvore em uma placa de vidro atrás da qual se

²⁰³ Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=wBGzleh9Tlc>

vê uma árvore real. Ao finalizarem o desenho os estudantes deveriam compará-lo à árvore real. Leonardo compreendia a perspectiva de um modo bastante sucinto: como tudo aquilo que podia ser visto através de um vidro. A passagem da arte renascentista para moderna se dá quando o ato de *per-spiciere* (termo latino do qual Dürer deriva a palavra “perspectiva”) passa a deixar de ser apenas o “perceber ou ver através” de uma superfície para representar o mundo de maneira con-forme o real, para aplicar à essa representação à percepção da passagem do tempo.

Para Stoichita (2016, p.216-217) Monet seria o pintor pai do pensamento serial no ocidente ao lado de Duchamp e Warhol. A ideia de uma repetição incessante no filme de Kren remonta às pinturas seriais impressionistas de Monet, como as séries de mais de 30 pinturas da *Catedral de Rouen* feitas pelo pintor entre os anos de 1892 e 1894 e a série de telas de 1877 da *Gare Saint Lazare*, que também retratam a locomotiva adentrando a estação envolta em fumaça e numa velocidade furiosa. Kren retoma o *motif* da árvore e da repetição serial à sua maneira, agora através não mais da mão expressiva do pintor, mas sim do olho mecânico do aparelho tecnológico. Tanto *Train Again* quanto *Tree Again* invocam esse movimento na arte moderna, que narra a entrada de uma quarta-dimensão do tempo e da chegada das tecnologias no universo da *mimesis*.

O cinema de Kren e Tscherkassky convoca presença dessa imagem a contrapelo de uma história cinematográfica ainda calcada na ideia de janela para o mundo. Esse outro-cinema marginalizado pela história oficial é escavado e trazido à luz. O filme de Tscherkassky conclama uma experiência não mais ontológica, mas sim de uma hantologia espectral de historiografia alternativa que não mais foge de seus fantasmas estruturais, mas os abraça e incorpora na própria matéria vertente. *Train Again* invoca, através da exploração da força "dinâmica" do movimento, uma experiência do novo tipo de sublime, não mais puramente natural, mas o sublime do olho maquinico da câmera, um sublime tecno-cinematológico que coloca o próprio cinema em guerra contra si mesmo, levando as imagens a um furor mecânico autodestrutivo, entre fascínio e horror diante do tempo.

5.3 - O anti-herói destruidor - O Canto do Cisne da *télos*

Apesar de ser um cineasta experimental com um discurso bastante crítico à indústria cinematográfica e ao *mainstream* comercial, em entrevista para Alejandro Bachman Tscherkassky (2015) admite ser um verdadeiro amante do cinema clássico desde criança. Ele elege como seus preferidos os filmes de comédia de Jacques Tati, Buster Keaton, Chaplin, Billy Wilder, dos irmãos Coen, além de admirar o humor sutil de Robert Altman. Acima de todos, seu gênero favorito seria o *Western*, influenciado em grande parte pela leitura dos romances de aventura *cowboy* do escritor alemão Karl May que lia na infância.

“Deixe-me começar respondendo de uma maneira muito simples e pessoal: eu amo filmes desde que eu era uma criança com oito anos que morava em uma pequena cidade no sul da Áustria chamada Mistelbach. Tínhamos um cinema a uma curta distância, onde assisti à maioria das exibições de domingo à tarde. Lembro-me vividamente que, quando fui transferido para o internato jesuíta em Viena em 1969, aos 11 anos, minha principal preocupação era que eu iria perder minhas sessões de domingo à tarde. As adaptações para a tela dos romances de Karl May por Harald Reinl tiveram o maior impacto em mim, especialmente a série Winnetou. Outra lembrança se destaca, de anos depois, quando assisti *Era Uma Vez no Oeste*, de Sergio Leone. Como eu ainda estava abaixo da idade legal para assistir esse filme - eu tinha cerca de 13 anos - eles não me venderam um ingresso. Mas o gerente do cinema me deixou sentar no andar de cima, no balcão enorme e vazio, onde tive uma das experiências de cinema mais emocionantes da minha vida.” (TSCHERKASSKY, 2015, p.31 - Tradução minha)

Nessa declaração é possível ver como a experiência transgressiva da sala escura do cinema, em especial os filmes *Western*, marcaram a pré-adolescência do diretor, e se configuraram como uma forma de autodescoberta erótica, típica de anos formativos. Ir ao cinema era um ato de emancipação, de confrontação da lei e das autoridades, uma experiência de excesso, de autonomia e liberdade radical. É como se o adulto Tscherkassky buscasse a cada filme reinaugurar a experiência sensual “original” que teve com o filme de Sergio Leone aos treze anos, na tentativa de rever ou retornar a intensidade dessa primeira paixão sensorial com o cinema na adolescência.

Para Ismail Xavier (2012) o *western* pode se configurar como alegoria tanto para o nascimento da linguagem clássica do cinema teleológico hollywoodiano como para uma ideia de fundação da nação. A estrutura desse gênero baseia-se numa oposição antitética entre a figura do herói (*cowboy* ou pistoleiro virtuoso) contra os vilões (bandidos ou indígenas) que se configuram como o outro ameaçador para coesão social. Nos *westerns* os heróis masculinos e

brancos carregam o destino da comunidade em suas ações individuais e, através da lei e da ordem e do enlace romântico amoroso (os dois pilares da sociedade norte americana) eles constituem os valores da família heteronormativa.

Ao longo da história do cinema as alegorias como narrativas de fundação, estas que quase sempre são produto da indústria cultural, está presente em filmes clássicos monumentais do período silencioso e na configuração de gêneros industriais estáveis como western, a ficção científica e o film noir, ganhando impulso especial quando o filme está balizado pela imaginação melodramática, passível de se manifestar em qualquer dos gêneros. (XAVIER, 2012, p. 16/17)

Para Richard Dyer (apud VIEIRA. G, 2011 p. 157-159) o cinema *western* encarna a doutrina do 'Destino Manifesto' que fundamenta a conquista do Oeste Americano. A conquista tinha por base um espírito imperialista e expansionista que desejava conquistar e colonizar espaços e paisagens ainda "selvagens" a fim de realizar uma profecia autorrealizável de uma nação porvir utópica. Assim o *Western* é um gênero de filme em que as ações se dão em espaços de fronteira, no vazio e na vastidão de grandes campos abertos, em terrenos inóspitos, como desertos, montanhas, escarpas, territórios naturais e limiares, que precisam ser delimitados e domesticados. Esse tipo de cinema invoca um sentimento sublime, de liberdade e fascínio diante da grandeza e força da natureza e de um espaço com horizonte aberto a percorrer. Nele seria possível realizar o exercício do desafio e a realização de um futuro tanto pessoal quanto coletivo. A conquista dessa natureza pelo homem se dá através de suas máquinas principalmente por meio da locomotiva e das armas de fogo. Assim as personagens dos filmes se confundem e amalgamam com as paisagens retratadas.

Agora numa "alegoria da catástrofe" (termo de Ismail Xavier), Tscherkassky desorienta a teleologia linear e sacrifica esses dois mitos fundacionais do cinema, transformando-os em fantasmas que perambulam perdidos na terra arrasada do cinema. Não à toa Tscherkassky escolhe imagens fragmentadas de *trailers*, imagens de seriado de televisão e do *western spaghetti* que foram considerados pela crítica clássica como formas "decaídas" do *Western*, vistos como um pastiche do gênero. Em particular o *western* italiano que invertia os valores do modelo americano polarizado entre o bem e o mal, ao distorcer e criar a figura do anti-herói cínico e egoísta que vivia em um ambiente violento e amoral (G. VIEIRA, *ibid*). Agora no cinema de Tscherkassky os vilões são materializados na própria película, se convertem nas novas tecnologias digitais

que colocam o cinema novamente numa zona fronteira de perigo, um território limiar instável ainda não “domesticado”.

5.3.1 – Shot Countershot (1987)

O filme *Shot Countershot* (1987, 16mm, super-8 blow up, B/W, silencioso, 22secs) é um dos filmes mais curtos, hilários e contundentes da obra de Tscherkassky. Segundo Alexander Horwarth (2005, p. 224) a obra "é uma das melhores e mais inteligentes piadas na história (da teoria) do cinema." Já Hans Fraeulin definiu-o como “a ideia do século.”²⁰⁴ O filme de apenas 22 segundos foi adquirido para fazer parte da coleção permanente da Cinematheque Royal, de Bruxelas.

Nele Tscherkassky elabora um pequeno ensaio crítico a respeito do código clássico do cinema através de um curto trecho de imagem de arquivo retirado de um filme *Western* antigo - que parece retirado da série televisiva *Durango Kid* - em que o ator toca uma gaita. Subitamente o personagem interrompe a ação e, com olhar assustado, percebe algo que se aproxima e chama sua atenção para o fora de quadro. Como todo típico filme de *Cowboy* ele imediatamente empunha uma arma para se defender e atirar em seu rival invisível. No entanto, no instante em que ele aperta o gatilho é ele mesmo que recebe o próprio tiro. Ele então se contorce e cai morto no chão. *The End*. Nessa releitura paródica do gênero *western* Tscherkassky faz com que o tiro do cinema narrativo saia, literalmente, pela culatra.

Segundo Tscherkassky o curta foi inspirado pela leitura do texto "*Great Syntagmatics of Film*" retirados do livro *Film Language* de Christian Metz. Nele, o teórico francês interpreta o longa metragem como sendo redutível a segmentos autônomos, que são separados em formas de tomadas (*shots*) e sintagmas. O sintagma por sua vez pode ser separado em dois tipos: não-cronológicos (como a sequência de montagem paralela) e os cronológicos. Ainda dentro dessas duas categorias haveria uma outra subdivisão, entre sintagmas descritivos e narrativos, e ainda novamente, uma nova subdivisão, os narrativos poderiam ser divididos entre alternantes e lineares. Os sintagmas lineares podem ser classificados em

²⁰⁴A crítica foram encontradas no site oficial do diretor. Disponível no link: <http://www.tscherkassky.at/content/films/theFilms/Shot-CountershotEN.html>. Tradução minha.

cenar e sequências. Para Metz a clássica técnica do plano e contra plano - utilizada geralmente em cenas de diálogos, em que vemos as personagens olhando uma para outra em planos alternados, que rapidamente mudam de um ponto de vista subjetivo a outro - pode ser considerada um típico sintagma linear narrativo.

Metz se refere a prática do *raccord*, ou seja, de um tipo de montagem na qual as mudanças de planos são apagadas, de maneira que o espectador possa concentrar toda sua atenção na continuidade da narrativa visual e na diegese, sem perceber o artifício da montagem que “cola” os planos sucessivos. É no cinema de Hollywood que é aperfeiçoada a técnica. Um exemplo de *raccord* é quando a personagem sai do quadro a direita e entra na cena seguinte no quadro pela esquerda, dando uma impressão de contiguidade espacial à cena. Há ainda diversas categorias de *raccord*, podendo ser, *i* - espacial (que se orienta pelo eixo da câmera), *ii* - o plástico (sobre um movimento ou forma), *iii*- o diegético (sobre um gesto) e *iv*- o conceitual (sobre ideias ou conceitos semelhantes). O caso mais comum é o do *raccord* sobre um olhar, em suas diversas variantes, (vidente/visto, campo/contracampo), que em inglês é justamente nomeado como *shot/counter shot*. Ele simboliza uma percepção de continuidade do mundo físico, que é visível, produzindo um contínuo espacial, a manutenção da lateralidade esquerda/direita, a centralização psicológica, e a reversibilidade da visão. (J. AUMONT, M. MARIE, 2006, p. 251)

Nesse filme também como um *ready made* anti maquínico, Tscherkassky opera uma máquina “de ver” que produz a própria corrosão se tornando inútil por seus próprios meios, e inter cruzando o campo do visual e da palavra. A ironia está presente no duplo sentido presente no título do filme “*shot*”. Façamos um breve apanhado etimológico. Vilém Flusser (2009) nos relembra a etimologia da palavra “aparelho”, sua origem deriva da palavra *apparatus* que, por sua vez, advém das palavras em latim *adparare* e *praepare*, a primeira se referindo à prontidão, já a segunda à disponibilidade de um sujeito perante algo. Haveria, portanto, uma íntima relação entre os gestos de caça e da guerra e o do gesto fotográfico. Os procedimentos seriam os mesmos: é feita uma varredura do ambiente com o olhar, perscruta-se o alvo, aponta-se e, ao final, ambos culminam no apertar do gatilho e no disparo.

Para Flusser, o fotógrafo teria se convertido no novo caçador moderno que busca nas “selvas urbanas” objetos culturais os quais coleciona como troféus de

caça. O exemplo prático dessa subversão também aparece nos ensaios de Susan Sontag (1981) quando a autora relembra que nos safáris armados na África Oriental os caçadores progressivamente substituíram suas Winchesters por Hasselblads e, ao invés de olhar através do visor telescópico do rifle, passaram a olhar o visor da câmera. O gesto fotográfico e o ato da caça não cessam de se conectar: em inglês, o termo para instantâneo fotográfico é “shot” (e no cinema se utiliza o termo para se referir a um plano), o mesmo usado para se referir a um tiro disparado por uma arma. A associação entre câmera fotográfica, a arma de fogo e a morte é recorrente na história da fotografia e na historiografia do cinema. Podemos de maneira bastante imediata listar filmes que abordam a temática: *A Tortura do Medo* (1960) de Michael Powell, *Blow Up - Depois Daquele Beijo* (1966) de Michelangelo Antonioni e *Janela Indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock.

Para além da temática da arma, há diversos estudos de teóricos e historiadores do cinema que traçam analogias entre o tear mecânico de Jacquard do século XVIII, os cartões perfurados de Hollerith, que asseguraram o sucesso da IBM no fim do século XIX, e a imagem de televisão de tubo de raios catódicos de Forest do início do século XX. O próprio projetor de cinema seria uma espécie de “ornitorrinco” dos aparelhos tecnológicos do século XIX: uma mistura híbrida entre a máquina de costura com pedal, a fita perfurada do telégrafo de Morse, e a metralhadora de Gatling. (ELSAESSER, 2018, p. 190). Resumindo, o cinema nasce enredado nas tecnologias do tecer, do comunicar e do matar.

O filme de Tscherkassky então produz um perspicaz e “perfurante” argumento contra a teoria de Christian Metz, que segundo o diretor (2005, p. 136) o irritou, pois, a teoria lhe pareceu excessivamente esquemática. Metz reduz a linguagem do cinema à gramática do longa-metragem comercial e não considera ou compreende em absoluto as premissas e propostas do cinema de vanguarda. O diretor criou então o pequeno filme como uma resposta ácida e mordaz que coloca o próprio argumento teórico de Metz sobre o sintagma narrativo linear contra ele mesmo. Além disso, pode-se dizer que o filme contém em si toda a história da institucionalização da linguagem cinematográfica e da relação do cinema com a morte em uma impressionante economia de meios - como um universo na casca de noz.

5.3.2 - Instructions for a light and Sound Machine (2005)

Tscherkassky irá desdobrar a mesma investigação no filme *Instructions for a Light and Sound Machine (2005, 17 min, 35mm Cinemascope, s/w)* também feito a partir da reapropriação de arquivos de um dos filmes mais famosos do gênero *Western*, *The Good The Bad and The Ugly* (1966) de Sergio Leone. O filme foi exibido em diversos festivais, com destaque para a *Quinzena de Realizadores* de Cannes, o Festival de Nova Iorque e festival do Rio de Janeiro de 2005 e foi premiado como melhor filme experimental no festival Vila do Conde daquele ano. Para o crítico e ensaísta Alejandro Bachmann (2015, op. cit) este filme condensa os elementos essenciais do *western spaghetti*, a saber: o olhar (*the gaze*), a violência e a estrutura circular.

O filme se inicia com uma tela que mostra um cartão calibrador do cinema *Cinemascope*, também conhecido como *test card*, *test pattern* ou *start-up/closedown test* - usado pelos projetoristas para corrigir os parâmetros de contraste, brilho e intensidade das imagens antes da projeção e ajustar corretamente as laterais no *grid* do cartão. Acima do cartão surge o título do filme escrito à mão, com a grafia do próprio diretor, em uma animação *frame a frame*, o que confere um leve tremor às letras, semelhante a vibração observada nos títulos dos filmes de Brakhage, que rabiscava as palavras diretamente na película. Em seguida vemos uma imagem de uma janela, que se abre em lento *travelling*, e encontramos, por detrás do vidro, um homem com uniforme de general empunhando um monóculo. Ele coloca luneta nos olhos e a direciona para a câmera. As imagens estão negativadas, ou seja, não passaram pelo processo químico completo de viragem que as tornariam positivas no laboratório.

Nessa abertura já é possível observar diversos elementos que sublinham as escolhas autorais de Tscherkassky como uma forma de enunciado visual. Primeiro ele coloca o *grid* “controlador” da imagem em contraposição à presença do diretor através de sua assinatura tremulante. A figura do homem com o telescópio, parece representar o próprio diretor em ação manipulando cirurgicamente as imagens que observa. O diretor-personagem quebra a quarta parede, contrariando a ideia ilusionista de cinema como janela para o mundo, que passa a ser agora espelho de si mesmo. Segundo, há a escolha da imagem não-positivada que remete às técnicas do cinema de vanguarda europeu, como as solarizações de Man Ray, as

raiografias de Duchamp ou o uso da película invertida como marca da transição para o mundo dos mortos - que ocorre no filme *Orfeu* (1950) de Jean Cocteau, e nos filmes do expressionismo alemão, como em *Nosferatu* (1922) de Murnau. Esse universo "negativo", serve de metáfora para a transposição de um limiar, uma viagem para o lado obscuro do visível, como a passagem para o outro lado do espelho de Alice. Entramos no antro sombrio e “maldito” da imagem, a zona proibida do cinema, de imagens e técnicas que foram colocadas à margem pois foram aquelas que ousaram a "transgredir" os códigos da *diegese*.

Passamos a ver o filme pelos olhos do homem com a luneta, que observa uma paisagem ao longe. Curiosamente o homem negativo vê a imagem no horizonte já em forma “positiva”, criando uma oposição entre os dois universos, como se de um lado da janela estivéssemos no universo extra diegético e do outro lado o diegético. Essa antítese pode também representar uma luta entre o cinema experimental e o cinema narrativo. Como no esquema dialético hegeliano, o filme representa as forças antagônicas da história do cinema, positivo e negativo, em disputa para uma possível síntese do progresso porvir.

Tscherkassky então cria máscaras geométricas ovais, recortes físicos na película em forma elipsoidal na tarja preta, que destacam certos detalhes da cena. A cada nova visada do homem com a luneta uma nova perfuração é inscrita na imagem revelando outros elementos. O olhar literalmente perfura imagem. Primeiros vemos um cavaleiro solitário correndo no deserto, em seguida duas figuras montadas em cavalos aparecem no horizonte, os furos vão aumentando progressivamente revelando novos *cowboys* ou *headhunters*, quatro, cinco, seis, até finalmente revelarem inteiramente o que há por detrás da “cortina” preta (aqui a cortina preta dá a-representação de Malevich retorna sub-repticiamente). Vemos o cinema clássico como se pela ótica da lente Batailliana que revela no filme de Tscherkassky os pontos cegos do cinema, aqueles que ficam obliterados dos dispositivos clássicos do discurso narrativo:

Há no entendimento um ponto cego (*tache aveugle*): que lembra a estrutura do olho. No entendimento, como no olho, só se pode percebê-lo com dificuldade. Mas, enquanto o ponto cego do olho é sem consequência, a natureza do entendimento quer que o ponto cego tenha, em si mesmo, mais sentido do que o próprio entendimento. Na medida em que o entendimento é auxiliar da ação, o ponto é aí tão negligenciável quanto ele o é no olho. Mas, na medida em que o homem considere a si mesmo, no conhecimento, eu diria uma exploração do possível do ser, o ponto absorve a atenção: não é mais o ponto que se perde no conhecimento, mas o conhecimento nele. A existência dessa forma fecha o círculo; mas ela não pôde fazê-lo, sem incluir a noite, de onde ela só sai para

retornar a ela. Como ia do desconhecimento ao conhecido, lhe é necessário se inverter no topo e retornar ao desconhecido. (BATAILLE, 1973, p. 129).

Curioso que no original em francês "tache" "também pode significar mancha, nódoa ou mesmo mácula. A palavra remete a uma experiência corporal de dor sofrimento, pois retoma a imagem de uma ferida e ao mesmo tempo nos joga de volta para o debate da semelhança-informe, de uma mancha, escarro ou "aranha" que não se assemelha a nada a não ser um borrão disforme, mas que, a depender de quem olha pode conter potenciais formas a serem desenvolvidas. Os filmes de Tscherkassky podem ser vistos como essa tentativa de o cineasta olhar para os pontos "cegos" da história do cinema, foca agora nas zonas de desconhecimento, de indiscernimento e perturbação, nas mancha ou máculas da historiografia clássica e narra histórias obliteradas por não se adequarem a grande narrativa teleológica. Aliado ao uma ideia de mancha como uma forma estética, Tscherkassky retoma a multiplicidade de pontos de vistas barroco e modernista que desarticula o sistema monocular do regime escópico renascentista e produz uma estética "informe" de múltiplos pontos focais simultâneos.

O ato de trabalhar com máscara na imagem remonta também novamente às experiências do Primeiro Cinema de filmes tais como *Grandma's Reading Glass* (1900)²⁰⁵ de George Albert Smith e no *peeping tom* e voyeurístico *Par le trou de la serrure* (1901)²⁰⁶ de Ferdinand Zecca, mas, acima de todas, outra reminiscência constante que retorna nos filmes de Tscherkassky e ressurgue nas sombras de *Instruction for a Light and Sound Machine* é mais uma vez Kurt Kren. Além do filme começar com uma contagem progressiva - típica do cinema matemático de Kren- a cena de abertura de Tscherkassky possui uma plasticidade em afinidade eletiva com a de *31/75 Asylum* (1975)²⁰⁷.

Asylum é composto por 21 máscaras redondas recortadas sobre um cartão preto, filmada durante 21 dias em três rolos de filme, totalizando 90 metros e 8 minutos de duração. As imagens de Kren surgem como gotículas de chuva em um vidro, no qual cada respingo revela um novo pedaço do quadro que compõe

²⁰⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6ho05y9IMr4>

²⁰⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DBaGc77sF5I>

²⁰⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pFqi-ZXbUQM>

Mais informações sobre o filme podem ser acessadas no site oficial da distribuidora Sixpackfilms: <http://www.resettheapparatus.net/corpus-work/id-31-75-asylum.html> ou <http://www.sixpackfilm.com/en/catalogue/show/248>

progressivamente uma paisagem cubista. É como se estivéssemos vendo o mundo pelo ponto de vista de um sujeito preso ou acamado (o título reforça a sensação de isolamento e resguardo), alguém que só pode sorver o mundo através do ponto de vista sempre mediado pelo *grid* da moldura e da janela. Coloca, portanto, o espectador no lugar de um prisioneiro ou doente, refém do quadro, sedento por imagens (e narrativas) que são ao mesmo tempo sua sina e sua salvação. Como no filme de Tscherkassky imagem do homem espião com sua luneta *voyeur* também pode se configurar como um substitutivo da figura do espectador preso atrás da janela/moldura, pois a cada nova visada imprime-se uma marca física na película, desbastando um pedaço da cortina preta, imagem que o espectador leva consigo, como o *punctum* de Barthes que comporta em sua etimologia a ideia da perfuração. O cinema está refém tanto do olhar do espectador quanto das maquinações do diretor-deus.

Voltando ao filme de Tscherkassky. Após furar a imagem dezenas de vezes a cortina então desaparece e entramos de uma vez no universo imersivo da ficção. Através do recurso do falso *raccord* na montagem, Tscherkassky cria uma nova cena, em que as personagens de Leone começam a olhar para si desconfiados e reflexivamente, trazendo à tona a condição pensiva, filosófica dessas imagens especulares de arquivo, que parecem se perguntar sobre sua própria condição de existência *ex-nihilo*. O cinema retorna o olhar para seu criador e espectadores - espelhando o ato de olhar infinitamente como se perguntando o porquê de estarem ali enquanto fantasmas condenados a nunca cessar de morrer para apenas divertir o público. Essa sensação é reforçada pelo personagem que olha diretamente para a objetiva como se interpelando os espectadores do filme com um duro olhar: *What are you looking at?*

O que parecia ser um filme que iria progredir linearmente, se torna então uma apoteose de caos fragmentário. Uma verdadeira guerra se instaura no filme que se torna um campo deflagrado de batalha. Agora o tiroteio do cinema *western* - com seus típicos sons de ricochete de balas - não é mais entre bandidos e mocinhos, mas sim entre os mundos extra diegético e o diegético. As cenas de tiroteio remetem imediatamente às técnicas de montagem em *staccato* do cinema de vanguarda como a cena da queda no abismo de *La Roue* (1923) de Abel Gance, a canônica cena do tiroteio na escadaria de Odessa de *Encouraçado Potemkin* (1925) de Eisenstein, e mais recentes os filmes estroboscópicos em *flicker* de

Kubelka (que já citamos anteriormente) e o dos filmes síncope de Paul Sharits, *WRIST TRICK & UNROLLING EVENT* (1966) e *T, O, U, C, H, I, N, G* (1968). Nesse momento a impressão é que os dois universos se misturam, o dos vivos e dos mortos, criando uma fusão entre imagens negativas e positivas, entre vanguarda e *mainstream*. Este colapso de mundos fica mais evidente quando surge a imagem do próprio diretor em uma terceira camada.

Segurando um tripé e filmando seu próprio reflexo um espelho em uma posição vertical, Tscherkassky se coloca no próprio filme como uma figura soberana e ditatorial, uma imagem do criador, que tudo observa do céu com sua câmera. Em última instância representando Deus, ele projeta uma sombra autoritária sobre aquele universo. Os seres da criação recusam a figura ‘monocéfala’ se rebelando em uma espécie de novo mito cristão da expulsão do paraíso. Este filho-filme monstruoso dionisíaco que resta, se rebela contra seu criador apolíneo, em uma espécie de transcrição poética e “mnemotécnica” do livro *Frankenstein* de Mary Shelley. Aqui a figura de uma síntese não pode se operar, o filme então se revolta, transgride a teleologia narrativa, e opta por caminhar para um fim escatológico, assumindo o fim catastrófico e apocalíptico que o aguarda, fugindo de uma história orientada para uma esperança de uma salvação do reino dos céus, ou do *Happy End* promissor.

No meio da confusão de bombas e metralhadoras visuais, a personagem “principal”, Tuco (Eli Wallach) do filme foge e é então é punido, sendo colocada na força, suspenso no limite entre vida e morte. Nessa experiência suspensiva limítrofe - reforçados pelo desenho de som de Schaeffer que coloca para tocar um tique taque do metrônomo - Tscherkassky insere imagens do filme de Pier Paolo Pasolini, *Il Fiore delle mille e una notte* (1974) no qual vemos um pássaro aprisionado por uma armadilha, seguido da imagem de um veado que corre solto numa pradaria. A intenção do diretor seria estabelecer uma relação com o desejo do condenado de se libertar. Um outro *cowboy* (Clint Eastwood), conhecido na trilogia de Leone como o “homem sem nome”, consegue então libertar o prisioneiro ao atirar na corda que enforca o herói. Nesse momento vemos imagens de pássaros voando (também retiradas do filme de Pasolini). Clint Eastwood liberta ou assassina o herói? A dúvida fica em suspenso. Como representante do cinema hollywoodiano norte-americano, Eastwood parece “matar” o herói do filme de Tscherkassky, condenando-o ao limbo.

Tscherkassky²⁰⁸ resume o filme da seguinte maneira: o herói de *Instructions for Light and Sound Machine* vaga pela terra arrasada do cinema clássico, sem rumo de repente percebe que não está apenas sujeito aos humores horríveis dos espectadores, mas também à mercê do cineasta. O protagonista se defende heroicamente das forças *ex-machinas* que comandam seu destino, mas é condenado à forca, onde morre uma morte fílmica através de um rasgo do próprio filme. O herói na sua experiência de quase-morte - numa espécie de releitura do Orfeu²⁰⁹ moderno - atravessa para o outro lado do cinema. No submundo da cinematografia, ele encontra inúmeras instruções de projeção, o meio pelo qual a existência de toda imagem fílmica de película se tornou possível. Assim o herói encontra sua *Eurídice*, o "dicionário" onde todos os códigos usados por projecionistas podem ser decifrados, como por exemplo: os *film ladders* (que dão indicações de sincronização e contagem regressiva), as *heads* ou pontas de engate do rolo de filme (que surgem como um comentário irônico à situação da personagem, preso na forca prestes a perder a cabeça), as *China girls* que definem valores de intensidade de cor, temperatura e luz, e vários os símbolos indicativos de como realizar os cortes na película.

No “submundo” infernal da matéria fílmica vemos várias aparições. Se destacam a imagem de uma mulher nua e de uma tesoura em flashes, que representariam o ato de cortar que constitui a premissa da edição e da montagem do cinema, aliado ao voyeurismo erótico. São a violência e o amor, *Eros* e *Tanatos*, que constituem a estrutura basal do cinema. Essa ideia foi bem resumida nas palavras de Godard (mas atribuídas originalmente a D.W. Griffith): “Tudo o que você precisar para fazer um filme é uma arma e uma garota”. O filme incorpora também riscos e inscrições na película velha encontrada por

²⁰⁸ Relato disponível na página oficial do diretor: <http://www.tscherkassky.at/content/films/theFilms/InstructionsEN.html>

²⁰⁹ O mito original conta a tragédia do poeta e tocador de lira homônimo, que a todos emocionava com suas composições e cantos. Orfeu perde sua amada, Eurídice, e resolve descer ao Inferno para trazê-la de volta à vida. Após ultrapassar todos os obstáculos do submundo com sua cítara – sendo inclusive capaz de adormecer e amansar a temida besta-fera Cérbero, cão de três cabeças, guardião do portão do Inferno – Perséfone, mulher de Hades e rainha do submundo, concede ao poeta à alma de Eurídice. Ela autoriza que retorne ao mundo dos vivos com sua esposa, desde que não olhe para trás durante o percurso. Orfeu não consegue manter sua promessa, pois no último segundo se vira para ver se a alma de Eurídice o acompanha. Neste momento ela é rapidamente puxada de volta para o mundo dos mortos, sumindo em um piscar de olhos. Resulta em um fim melancólico a Orfeu que, desolado, termina despedaçado no rio Hebro pelas Bacantes (também conhecidas como Ménades), mulheres do séquito de Dioniso, que não se conformam com a indiferença que o poeta reserva à sua lascividade e erotismo.

Tscherkassky, como por exemplo a aparição misteriosa do número “7”, anonimamente grafado por algum projecionista do passado para indicar o número de ordem do rolo. A inscrição convoca a presença-ausente indexical do real, de alguém que tocou naquelas imagens e não está mais ali. O herói encontra então uma emanção “aurática” e física do passado, da figura presente-ausente do projecionista para quem no futuro ele deve entregar esse “manual de instruções” - que o título do filme faz alusão.

Ao analisar o filme Maureen Turim (2015, p. 221) relembra que em francês *darkroom* significa *chambre noire*, que em latim *camera obscura* é o que dá origem ao próprio aparato fotográfico. O submundo de Hades para qual ‘cai’ o anti-herói de Tscherkassky, parece ser representado pela passagem da narrativa para o interior da própria câmera escura ou para a mesa de luz no *darkroom* do diretor. Para Turim (2015 *ibid*) a metalinguagem representa também um “*traumarbeit*”, ou seja, um trabalho do sonho que é faturado no escuro do inconsciente durante o sono. O herói então atravessa para o outro lado do espelho, o extra-diegético, cai no inconsciente do cinema. Lá, no mundo em que o cinema está assombrado pela morte, ele encontra a própria estrutura fundante que constitui o âmago hantológico do cinema. Na vida pós-filme o herói encontra as condições de sua própria existência como sombra de um cinema que não existirá mais. História na qual vislumbramos o passado, presente e futuro do cinema simultaneamente, cuja síntese foi, como na imagem dialética de Benjamin, interrompida, imagens de um cinema condenado ao limbo temporal.

Instructions for Light and Sound Machine nas palavras de Tscherkassky “diz respeito também à transformação do drama ou romance burguês em uma tragédia grega”²¹⁰. Esta referência fica evidente na cena em que o protagonista fura os olhos de seus inimigos como na tragédia de Édipo, em que o herói grego, ao descobrir a verdade por detrás das maquinações do destino e ter consciência das causas terríveis de seus atos, fura os próprios olhos. A *anagnorisis*, ou a luz intensa do autoconhecimento é o que o torna cego, ele se cega por não suportar ser quem vê melhor o presente - é aquele que “viu demais” o passado. Mas seria mesmo o filme de Tscherkassky uma tragédia?

²¹⁰Declaração disponível no site oficial do diretor, nesse link: <http://www.tscherkassky.at/content/films/theFilms/InstructionsEN.html>

Lembremos muito brevemente uma definição de tragédia. Segundo a *Poética* de Aristóteles a tragédia é definida um tipo de imitação dentro de cinco das formas artísticas (dividido entre lírica, épica e drama) "catalogadas" de forma bastante esquematizada. Ela se diferencia das outras imitações pelos quesitos do meio, do objeto e do modo com que são estruturados os enredos. Quais seriam essas diferenças?

Primeiro a Tragédia é centrada em um único herói em um tempo delimitado - diferente da epopeia ou épica que conta várias histórias simultâneas em diferentes pontos de vista em um tempo alongado, enquanto a tragédia teria uma unidade de tempo e espaço mais limitado. O herói é necessariamente um homem nobre, sendo geralmente um guerreiro ou governante, no qual é possível ver seu caráter por meio de suas ações. Suas ações e palavras sempre têm grande impacto, o que faz com que a história da nação esteja em suas mãos - diferente da comédia que retrata os homens "inferiores", ou seja, homens ordinários, comuns "patéticos". O enredo da tragédia é dividido em seis partes hierarquizadas entre si (enredo, caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e música), é estruturado em cinco atos, que marcam começo, meio e fim da narrativa e cujos atos são necessariamente consecutivos e dependentes uns dos outros, pois caso se retire um o enredo perderá o sentido. Há também sempre a passagem da felicidade a infelicidade (no caso da tragédia, enquanto na comédia opera-se o inverso) e a presença de um nó e um desenlace. O enredo, repleto de peripécias e obstáculos, conta histórias que inspiram temor e compaixão que por sua vez geram uma "catarse" no espectador, que purificam as suas paixões, ao ser inspirado por um final com lição moralizante.

Porém Nietzsche afirma em *Nascimento da Tragédia* que a tragédia nasce e morre na Grécia, e Eurípedes seria o último dos trágicos. A tragédia constituiria-se principalmente pela aporia, ideia de que o homem por mais que tente fugir ou lutar contra o seu destino (o desejo dos deuses) sempre irá fracassar. Qualquer dos caminhos escolhidos levará a um desfecho trágico. O que caracterizaria a tragédia seria justamente esse embate entre desejo dos homens e desígnios dos deuses, um embate entre a *polis* e os *mitos*. A ideia de ser um *mito* prevê uma repetição, servem de fábula moralizante pois podem se repetir na vida dos homens, daí sua função didática. A noção de livre arbítrio que nasce da cultura cristã e judaica e de um tempo linear progressivo acaba com a noção de tragédia para os gregos, que

possuía limites definidos. A culpa é então imputada agora somente ao indivíduo humano e o divino se retira de cena. Para Nietzsche o mundo deve ser trágico para ter uma arte trágica, portanto, isso só seria possível após uma transvaloração dos valores judaico-cristãos, no futuro do *übermensch* que fundaria uma nova "sociedade trágica" - que para Nietzsche nunca se realizou, se configurava como uma meta no horizonte. Portanto no drama moderno e burguês e na contemporaneidade pós-dramática deve-se pensar em termos de tragicidade e não de tragédia.

Já Peter Szondi (2001), em sua obra, a partir de uma leitura dialética inspirada por leituras de Lukács, Adorno e Benjamin, - pensa a história das formas estéticas dramáticas como fluxos e refluxos que não cansam de retornar dentro de uma heurística anacrônica. Assim, Szondi traça uma trajetória de como o sistema-normatizador da poética será diluído quando a forma dramática entra em crise no drama burguês (século XVIII) e no drama moderno (1880 a 1950). A tragédia grega não tinha condições de perdurar no renascimento pois o pensamento iluminista era centrado no laicismo e nas leis dos homens. Além disso o drama renascentista²¹¹ traz à tona a questão da subjetividade, quando o sujeito se dobra sobre si mesmo no que Foucault vai identificar como episteme do sujeito moderno de segunda ordem²¹².

²¹¹ O drama renascentista teria surgido na Inglaterra elisabetana principalmente no século XVII francês, sobrevivendo no classicismo alemão. Para Szondi (2001, p. 23) o drama renascentista "puro" havia suprimido o prólogo, o coro e o epílogo da poética aristotélica, e concentrava-se exclusivamente na reprodução das relações inter-humanas, se espelhando na relação entre os homens. O homem no drama renascentista se definia como um ser que existe *com* outros, estar *entre* outros era esfera essencial da sua essência. O lugar da realidade dramática e toda a temática do drama se desenvolvia na esfera do *entre*, entre paixão e dever, entre intimidade e vida pública. O drama encontra no diálogo a mediação universal, o diálogo se torna ferramenta suprema para o tecido dramático (o monólogo também aparece, mas apenas de forma episódica e não constitutiva).

²¹² A história da epistemologia da observação de segunda ordem deriva da concepção de cronótopo histórico Moderno do historiador Reinhart Koselleck, que conceituou o período de 1780 a 1830 como: *Sattelzeit*, em português: "tempo-sela" ou "período-sela". Para o historiador este é o momento em que surge uma nova estrutura epistemológica que define o que seria o sujeito moderno. Essa estrutura é também estudada nas teses de Foucault e Niklas Luhmann. O presente, assim estreitado nessa História, constituiu-se como o hábito epistemológico do sujeito cartesiano e hegeliano. Este era o lugar do sujeito moderno, que poderia olhar de forma distanciada (de segunda ordem) para o passado, adaptando suas experiências presentes em direção a um futuro, podendo fazer escolhas de acordo com o que o presente imantado pelo passado lhe oferecia. Este cronotopo historicista moderno - baseado em uma consciência histórica, que se imagina numa passagem de tempo linear e acredita no futuro como horizonte evolutivo repleto de possibilidades de melhorias segundo Gumbrecht se tornou obsoleto e incapaz de dar conta da experiência contemporânea. Este debate é aprofundado no livro *Nosso amplo presente* (2015) da Hans Ulrich Gumbrecht.

A personagem de Shakespeare, Hamlet se nega a agir no mundo, é, portanto, um ser dobrado sob própria consciência, um sujeito autorreflexivo, angustiado e que se debate não mais com os deuses, mas com sua própria consciência e indecisão. A questão da existência do sujeito se torna uma de-cisão, ou seja, uma ação-política que cinde o sujeito em dois (“ser ou não ser”) entre sua subjetividade e seu dever, entre vida íntima e vida pública, uma característica que inviabiliza a ideia da tragédia grega, baseada principalmente nos efeitos da ação do herói/soberano. Com um herói paralisado, o trágico moderno se torna, ironicamente, trágico. O conceito de trágico na modernidade então se difere da tragédia grega, pois detém em si uma característica reflexiva da sua própria condição.

Ao estudar textos dramatúrgicos de Ibsen, Tchekhov, Strindberg²¹³, Materlink e Hauptmann, Szondi então observa um “fenômeno” uma crescente impossibilidade do diálogo e da ação que ele nomeia como crise do drama, que vai ganhando contornos e “intrusões” de elementos épicos e líricos. O drama moderno passa a ser rondando pelo signo da renúncia, do solilóquio, pela mudez, pelo monólogo interno, pelo diálogo de surdos, pelo sentimento de isolamento, por um desejo de regressão ao passado e perda de sentido existencial que, por sua vez, daria testemunho ou seria sintoma de um estado de coisas que Adorno define em *Minima Moralia* como “A vida danificada”.

Szondi ainda enfrenta a questão da tragédia em *Ensaio sobre o Trágico* onde identifica alguns pontos em comum no pensamento da tragédia que perduram de certa forma no drama moderno como “tragicidade”. Em primeiro lugar, a destruição e ruína são para Szondi elementos decisivos para a constituição do trágico. A destruição não tem necessariamente de ser consumada, ou seja, a ameaça e sua iminência também podem ter um efeito trágico. Um segundo ponto é a questão da grandeza, da nobreza, do valor daquilo que é livrado à ruína. O terceiro aspecto é a ferida que não cicatriza. Justamente porque algo valioso se perdeu, a fenda na carne é grande e a impossibilidade de bálsamo que corrobora,

²¹³ Tchekhov, por exemplo, um dos expoentes do drama moderno, exacerba a noção do sujeito a partir da forma pessoa-psiquismo, no qual, em cena o que vemos são acima de tudo elucubrações e idiosincrasias dos personagens, monólogos internos, nos quais a personagem não podem mais agir. A ação necessária para definir o caráter dos heróis da tragédia é então interrompida - pois os personagens dos dramas modernos em sua relação com o mundo estão presos ao passado. Já em Ibsen, a morte que “libera” o herói trágico não oferece mais abrigo para personagens modernos, pois eles já se encontram “sepultados em si próprios”, alimentando-se da mentira do mundo burguês já estão mortos em vida.

por sua vez, o valor do perdido. Outro ponto seria o fator das coincidências, dos sinais do destino que indicam que o personagem é o "escolhido", um herói que não sabe de sua real condição nobre o descobre tragicamente pelas peripécias do destino. Em parte, essa compreensão de Szondi está contaminada por uma secularização do mito cristão no drama. As fábulas didáticas da bíblia resultam em um novo tipo de herói, agora retratado como mártir.

Poderíamos então dizer que o herói (ou anti-herói?) do filme *Instructions for Light and Sound Machine*, não se configura exatamente como uma clássica tragédia grega, mas detém algumas características trágicas modernas e uma certa "tragicidade". Apesar de haver uma divindade (cineasta e espectadores) ao qual o herói busca de forma rebelde contrariar e combater inutilmente, o filme não tem uma divisão em cinco atos, e não apresenta uma continuidade em partes dividida de forma necessária e linear, nem possui o esquema sistematizado normatizado e hierárquico de arco narrativo de Aristóteles. A personagem não tem profundidade ou desenvolvimento, não passamos de um estado de humor a outro - apenas habita um desamparo perene. A partir da segunda metade o filme se torna pura alucinação, destituído de qualquer esquema sensório motor ou de causalidade temporal. A impressão é que o filme se constitui unicamente de prólogo e epílogo alongados, tendo a parte central, ou coração "dramático" arrancado do arco narrativo. O drama é também implodido na guerra parricida. O herói de Tscherkassky é o único sobrevivente, última testemunha de um mundo em ruínas, os horrores da guerra o deixaram sem voz, e não tem com quem dialogar, pois não há nem mesmo um monólogo. Ele toma para si na mudez e na solidão uma tarefa heroica e sacrificial de ser o mártir que guarda a memória-relíquia de um mundo em vias de se extinguir.

Para Tscherkassky o herói de seu filme seria uma espécie de neo-Orfeu (que na mitologia grega representa o poeta ou artista). Lembremos que há muitas interpretações possíveis para o fim trágico de Orfeu - desmembrado pelas bacantes no rio Ebro. Em uma análise inicial a moral mais corrente é que não se deve olhar para o passado a fim de não perder o que se conquistou no presente - é preciso confiar em uma esperança de futuro e contentar-se com o que se conquistou. Uma outra leitura alternativa seria a de não questionar as determinações divinas e do destino, pois não obedecer a autoridade e duvidar das ordens superiores são atitudes que não ocorrem sem sofrimento e punições. Uma

das interpretações mais interessantes é a que está presente em *O Banquete* (179d) de Platão, em que Fedro discursa sobre amor usando como caso exemplar o de Orfeu:

“(...) A Orfeu, o filho de Eagro, eles o fizeram voltar sem o seu objetivo, pois foi um espectro o que eles lhe mostraram da mulher a que vinha, e não lhe deram, por lhes parecer que ele se acovardava, citaredo que era, e não ousava por seu amor morrer, mas maquinava um meio de penetrar vivo no Hades. Foi realmente por isso que lhe fizeram justiça, e determinaram que sua morte ocorresse pelas mulheres; “.

Orfeu, nesta interpretação, é punido pelos deuses por desconfiar do amor terreno dos homens e por ser excessivamente ambicioso (pois queria conhecer e dominar a morte). Assim, ao voltar-se para trás, expõe para si mesmo e para os outros que, no âmago do seu ser, não estava verdadeiramente compromissado com sua amada, não tinha fé no seu amor. O pessimismo desconfiado de Orfeu e sua prepotência são sua derrocada. Da mesma forma podemos pensar que a punição do herói de *Instructions for Light And Sound Machine* se dá porque os homens perderam a fé no próprio amor pelo cinema, por se deixarem levar por falsas novidades tecnológicas, por desacreditar e rejeitar aquilo que o constitui - a própria experiência com a materialidade analógica.

Como uma miniatura ou teatro do mundo, o filme do austríaco serve de alegoria (e por isso comporta algum grau de indiscernibilidade ou de dificuldade de leitura) para o luto do fim da materialidade do filme de película analógica. Se configura como espécie de último testemunho, epitáfio ao próprio filme que, ao que tudo indica, já é considerado pelo cineasta como algo da ordem espectral, o qual teve seu atestado de óbito selado, e, como uma alma penada caminha perdido numa paisagem destroçada, repleta de ruínas, no limiar entre vida e morte, entre narrativo e não-narrativo. Este herói trágico (o próprio cinema), incapaz de fugir do seu destino, e agora destituído de capacidade de agir, deambula sem rumo em um espaço arruinado a perder de vista, com cruzeiros que se multiplicam *ad eternum*. Como se estivéssemos diante do cemitério onde se encontram todos os filmes do mundo, que pereceram e ainda serão esquecidos no futuro não tão distante. A multiplicidade de cartelas de “The End” que encerram o filme lavram o destino derradeiro ao qual todos os filmes do mundo estão invariavelmente condenados.

O filme se encerra circularmente, com o homem com a luneta fechando a “janela da representação”. Tscherkassky admite que fez o filme impactado pelo

fato de que o último laboratório analógico de revelação na Europa interromperia o serviço de revelação de filme Super 8 da Kodak, e assim resolveu fazer um filme elegíaco em homenagem ao filme analógico que usou em grande parte de sua carreira. Nas palavras do diretor o argumento partiu do pressuposto que o filme se despede do cinema deixando instruções para a revelação da mídia fílmica que em breve se tornaria obsoleta. Seria um filme catálogo feito para se comunicar com o projecionista e o projetor do futuro a “máquina de som e luz” em outras palavras, aquele “dinossauro da decodificação” (TSCHERKASSKY, 2005, p. 160).

Poderíamos dizer que há ainda uma camada “moralizante” ou “pedagógica” no fim do filme de Tscherkassky ao estilo da catarse aristotélica. Ao mesmo tempo que esconjura o fantasma da própria morte que assombra o cinema desde os seus primórdios, o filme de Tscherkassky tenta produzir ainda alguma faísca de esperança de salvação ao se configurar como um “alerta”. Segundo o crítico Christoph Huber (2005, p. 234), o filme se torna um epitáfio paradoxal do cinema, pois é “júbilo sinistro” em ode ao cinema. Enquanto implicitamente ele proclama o fim da era do analógico, simultaneamente ele atesta o enorme poder que os efeitos do cinema de película causam no espectador, pois o impacto visual que produz só pode ser alcançado por meio da película cinematográfica em formato *Cinemascope* dentro de uma sala escura tradicional. É como se ouvindo o canto do cisne a do cinema ele perguntasse aos espectadores: vocês têm certeza de que desejam abrir mão dessa experiência? O sangue (ou o futuro) do cinema está em suas mãos.

Para concluir esse capítulo, podemos também dizer que os filmes de Tscherkassky que analisamos são orientados, como diria Walter Benjamin, por uma “força messiânica” que se origina no “momento do perigo”.

"A verdadeira imagem do passado passa voando. O passado só se deixa capturar como uma imagem que se relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade. (...) Pois é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sinta visado por ela. (...) Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo tal como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma recordação como ela relampeja no momento de um perigo." (BENJAMIN, 2014 p. 243)

O momento do perigo surge do acaso (como na rememoração involuntária de Proust) e permite que se propulsione uma relação de correspondência com o passado. Nas suas teses da História, Benjamin afirma que a compreensão do presente depende dessa capacidade de produzir uma origem nova, isso é de criar

um tempo novo, de estabelecer uma relação diversa entre passado futuro e presente. Essa visibilidade e necessidade de ir ao passado e recontar a história dos vencidos, se torna urgente nesse momento de perigo em que o presente se encontra ameaçado em que tudo é posto em causa. É como se a visão para o passado estivesse turva, mas diante do perigo pudesse ser clareada e alcançada com mais determinação. O cineasta experimental Jonas Mekas, teria dito a frase provocativa “o cinema de Hollywood é meramente um reservatório de material para os artistas usarem mais tarde”, a qual Nicole Brenez complementa:

(...) “o cinema experimental é a principal iniciativa especulativa, desde que sua tarefa é também de criticar, mudar, parodiar e destruir as imagens dominantes, ou completá-las, para revelar o que elas esconderam e falsificaram. Este é um dos grandes empreendimentos do que é conhecido como o cinema de *found footage* (BRENEZ apud VIEIRA, 2011, p. 31)”

Entre mística e mítica em Tscherkassky produz um gesto intempestivo em relação às imagens do passado do cinema clássico hollywoodiano (visto como os vencedor despótico da história das imagens). De forma a reelaborar o presente, apresenta a morte do filme analógico como um sinal do sintoma dos tempos, um alerta para uma história que caminha inadvertidamente para a catástrofe. Diante desse perigo se justificaria o grande gesto violento e do historiador extemporâneo, que quebra uma continuidade da interpretação hegemônica da histórica hegeliana, e, portanto, em paralelo, o gesto análogo de Tscherkassky é “quebrar” com a diegese contínua, violentando, alegoricamente, a teleologia no cinema tradicional comercial. Tscherkassky foca suas objetivas para as sombras da história do meio, explorando visualmente os pontos cegos do cinema, aquilo que esteve à espera de ser trazido à tona, zonas desconhecidas que por alguma razão (ou mesmo por causa dela) nosso tempo optou por esconder, recalcar. O gesto criador de Tscherkassky, com sua necessária carga violenta e, somente através dela, pode talvez possibilitar que um outro objeto histórico possa surgir no horizonte do cinema.

6 - Grande Plano - Espectros femininos- Fantasma do Erotismo

14
*Desconfiem de rosas negras
 Pois exalam um langor
 Extenuante e matador
 É uma história bem sombria
 E uma triste safadeza
 De Fantomas, com certeza!*
 - Robert Desnos
 -

“Only the perverse fantasy can still save us”

- Goethe em *Cartas para Eckerman*

Para mulheres, ver os filmes de Tscherkassky pode ser uma experiência especialmente desafiadora. Muitas de suas obras colocam o corpo feminino como um laboratório para desconstrução da forma fílmica. Seus filmes são pautados pelo gesto da violência, e, em uma interpretação mais epidérmica e imediata, podemos ter a impressão de que o cineasta retira um prazer perverso em manipular violentamente esses corpos. Entretanto, nesse capítulo veremos como Tscherkassky está, com efeito, se apropriando de um debate no seio das vanguardas em que a figura da mulher foi alçada a uma força de desmedida e de potências libidinais, e, em suma, revolucionárias.

Críticos como Maureen Turim e Alexander Horwarth de fato confirmam que o cinema de Tscherkassky invoca a presença de um olhar masculino e centrado nas fantasias do desejo heteronormativo e cisgênero. Porém para Turim (2012, p. 214) Tscherkassky sabe desse olhar e os coloca em seus filmes de maneira autoconsciente e crítica. O cineasta sustenta uma preocupação artística com a forma feminina a partir de um recorte de gênero que já está imbuído dos debates da teoria feminista do cinema. Como austríaco, a influência de Freud não pode ser desconsiderada, pois é, ao lado de Wittgenstein, um dos pensadores vienenses que mais impactaram o mundo. Em diversas entrevistas o cineasta relata ter familiaridade com a psicanálise, em particular com uma leitura de Lacan via a semiótica de Christian Metz, e afirma ter feito muito dos seus filmes influenciados, em especial, pela fase do espelho lacaniana e pela *Interpretação dos Sonhos* de Freud. Veremos neste capítulo como sua investigação fílmica vai aliar a teoria psicanalítica, aos aspectos estruturais do cinema e à desarticulação

do corpo feminino por meio da explicitação da violência do *male gaze* na história do cinema.

A figura feminina é central nos filmes *Erotique* (1982), *Urlaubsfilm* (1983), *tabula rasa* (1987/1989) *Outer Space* (1999), *Dream Work* (2001), *Comming Attractions* (2010) e *Exquisite Corpus* (2015). Neste último capítulo analisaremos estes filmes que consideramos serem os trabalhos em que o diretor atinge o ápice de suas premissas teóricas, nos quais a investigação formal no limiar entre abstrato e figurativo, entre racional e pulsional, encarnam com maior potência a apoteose da forma-informe. Começaremos esse capítulo lembrando a abordagem feminista do cinema que estavam em voga nos anos 1980, em particular as teses de Laura Mulvey a partir de uma leitura lacaniana-freudiana. Demonstraremos como a mulher icônica ocupa papel central na constituição da linguagem do cinema clássico institucional. Retornaremos também algumas proposições dos surrealistas sobre a mulher enquanto figura disruptiva, mulheres essas que retornam como espectros nos filmes de Tscherkassky.

6.1 - Sobre o *Male Gaze* em Tscherkassky

A predominância da perspectiva masculina dos filmes de Tscherkassky não é um dado isolado e apenas pertencente ao universo do austríaco. Esta poderia ser vista como uma característica partilhada pela comunidade do nicho do cinema experimental e o que constitui, em essência, a cinefilia. Erika Balsom (2021, p. 93-94), ao analisar o filme *Ten Skies* (2004) do cineasta norte americano James Benning, percebe algo curioso. A maioria do público e dos admiradores desse diretor é composto majoritariamente por homens. A crítica se pergunta: por que ela é sempre uma das poucas mulheres presente nas salas de exibição desses filmes? O mesmo fenômeno pode ser percebido nos filmes de Tscherkassky. Seus fãs são compostos por uma maioria de público masculino. Balsom postula algumas hipóteses para sua observação empírica que podem servir também para abordarmos a obra do austríaco.

Para Balsom, Benning representaria uma *persona* ou modelo de subjetividade que possui um recorte de gênero bastante específico. O cineasta do cinema experimental encontra correspondências com a figura do herói do

transcendentalismo estadunidense²¹⁴ e do herói romântico que se isola da sociedade por antagonizá-la e, assim, busca refúgio fugindo da civilização e se abrigando na natureza (o caso exemplar é *Thoreau* no livro *Walden* ou, mais recentemente, a figura do Theodore Kaczynski, mais conhecido como *Unabomber*). No contemporâneo esse arquétipo retorna, no entanto, sem a chave religiosa do primeiro ou os arroubos sentimentais do segundo. Esse arquétipo seria associado a um tipo de manifestação do masculino, encarnado nas figuras do *cowboy* ou do pistoleiro marginal, que detém em si valores “viris” da força, da autonomia e da destituição de sentimentos.

O cineasta experimental representaria também o estereótipo do artista como mártir, que apesar de todos empecilhos e obstáculos se dedica exclusivamente a sua arte, mesmo que isso implique em altas doses de sofrimento autoimposto. O público do cinema experimental, se vê espelhado nesses heróis, como esses aventureiros, ou lobos solitários, eles “desbravam” os terrenos inóspitos de um gênero ainda “selvagem”, enfrentam empreitadas resistindo bravamente as longas durações, para assim conquistar as narrativas cerebrais, rarefeitas, herméticas e pouco palatáveis para o ‘gosto’ comum. Entretanto, Balsom (2021, idem) ressalta que isso não faz dos trabalhos de Benning filmes misóginos, visto que não contém em si uma objetificação da figura feminina (como é comum nos filmes clássicos de Hollywood imbuídos do *male gaze*).

Essa característica “masculina” do cinema não é algo também exclusivo do cinema experimental de longa duração da atualidade. Antoine de Baecque (2010, p.299-300), pesquisador da Nouvelle Vague, narra a história de como muitos cineastas franceses de sua geração foram críticos e cinéfilos antes de se tornarem diretores. A partir dessa coincidência ele conceitua o que designa como “erotomania cinéfila” ou “a doença infantil das salas escuras”. O autor chama atenção para o fato de o amor pelo cinema ter sido em grande parte germinado no solo do desejo pela “mulher ou musa cinematográfica”, que teria operado como uma espécie de educação sentimental nos homens e mulheres de seu tempo. O escuro da sala de cinema servia de ambiente ideal para o ritual de passagem da adolescência para vida adulta, local de iniciação tanto sexual quanto de

²¹⁴ Erika Balsom parece se referir ao ‘Destino Manifesto’, doutrina criada sob a base religiosa calvinista. Nesse entendimento o povo norte americano e suas instituições teriam sido “escolhidos de Deus” para a missão de conquistar o Novo Mundo e o Oeste Americano. Essa será a origem da fundação dos EUA, uma materialização da nação porvir utópica preconizada por essa doutrina.

constituição do gosto e de um apuro estético nos "homens de cinema", público-alvo e majoritário até os anos 1950.

Thomas Elsaesser (2014) ressalta que o cinema do gênero *found footage* será também imbuído de uma forte cinefilia. A cinefilia ou o gesto de amor pelo cinema comporta ao mesmo tempo dois atos aparentemente contraditórios: o de reter e o de dividir. O cineasta-cinéfilo deseja possuir, guardar, conservar, compilar, acumular conhecimento, adquirir uma *expertise*, tomar para si, durante o máximo de tempo possível, o objeto de desejo. Assim, esses cineastas criam reelaborações e através de novas montagens produzem filmes-estojos (de joias), filmes-relíquias, filme-coleções, filme-álbuns, filme-catálogos, etc. Mas também é essencial para a existência da cinefilia o ato de compartilhar. Como nos espaços comunitários das igrejas e dos templos, criam-se assim ambientes dedicados à exaltação das divindades cinemáticas, no qual os espectadores-fiéis podem construir altares e comungar sua adoração pelos mitos, totens e ruínas do cinema. Criam-se então cinematecas, mostras, festivais, simpósios, debates, workshops, e espaços de pensamento em torno de filmes, tais como revistas especializadas de crítica, periódicos, colunas especiais nos cadernos de cultura semanais, que elegem listas, catálogos, premiações etc. Todas seriam diferentes maneiras de reter, prolongar e proclamar o gozo pela cultura fílmica.

O desejo erótico pelas mulheres será também, para alguns teóricos, o que constitui ou funda o cinema narrativo comercial *mainstream*. Essa compreensão foi elaborada por Laura Mulvey (1983, p.437), em seu texto seminal da crítica feminista no cinema, "*Prazer visual e cinema narrativo*". Nele a autora se apropria da teoria psicanalítica de Freud e Lacan para demonstrar o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma de filmar as mulheres no cinema. Ela demonstra então como o cinema dominante de Hollywood das décadas de 1930, 1940 e 1950, reflete obsessões psíquicas da sociedade que o produziu. Mulvey não condena moralmente os filmes, apenas usa-os como instrumentos para analisar os modos que o cinema codificou o erótico dentro de um inconsciente formado pela ordem dominante falocêntrica e por uma linguagem patriarcal, a partir de criação de estruturas escopofilias, ou seja "formas de ver e o prazer de olhar."

Mulvey (1983, p. 444) então disserta que o cinema desse período reflete, joga e revela a diferenciação sexual socialmente pré-estabelecida que, por sua vez,

controla as imagens nas formas eróticas de olhar e do espetáculo. Ela percebe que os filmes foram feitos tendo em vistas o olhar e prazer masculino (ou *male gaze*, como se popularizou o termo em inglês). Em um mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer de olhar (que constitui a formação do ego e da libido na infância) foi dividido entre as oposições maniqueístas e dicotômicas do ativo/masculino *versus* o passivo/feminino. O olhar masculino dominante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com sua fantasia. A mulher então tem sua aparência codificada simultaneamente para ser olhada e exibida, sua existência nos filmes serve para causar impacto erótico, e reforçar sua condição de “para-ser-olhada”. A mulher “mostrada” como objeto sexual passivo é o *leitmotiv* do espetáculo narrativo do cinema clássico, e sua função na narrativa é impactar afetivamente tanto o herói da trama quanto os espectadores. A heroína do filme clássico não tem subjetividade desenvolvida, não tem profundidade, é bidimensional e ela na prática não importa para o desenrolar do enredo, é apenas elemento acessório para o desenvolvimento do arco do personagem masculino.

Filmes seriam então cartas ou tratados estéticos de homens para outros homens, que, por sua vez, também viriam orientar as “regras do jogo” para as mulheres, condicionando os códigos de sua feminilidade nas dinâmicas do desejo masculino. As musas do cinema, como Greta Garbo, Pola Negri, Grace Kelly, Kim Novak e Marilyn Monroe, encarnaram, destarte, os fetiches da sociedade moderna. Ao invés de uma integridade do corpo humano as mulheres nos filmes clássicos são retratadas como corpos fragmentados (as pernas de Marlene Dietrich) ou como uma grande face (a importância do rosto no *close-up*) - a parte substitui o todo- e são assim achatadas e recortadas do fundo em uma iconografia típica do ícone religioso. Como tudo que resvala para o campo do sagrado, essas mulheres se tornaram objeto tanto de idolatria quanto de horror, incorporando tanto a beleza quanto a monstruosidade feminina.

Mulvey (1983, p. 438) ainda relembra, de maneira bastante resumida, que para a tradição psicanalítica a forma feminina ocupa uma ordem simbólica que tem uma dupla função paradoxal, ao mesmo tempo ameaçadora e protetora, pois ela fornece prazer e desprazer para o homem. A função da mulher no inconsciente patriarcal é dupla pois ela simboliza a ameaça da castração - tanto pela figura do patriarca, quando entra na ordem do simbólico a Lei do Pai totêmico que institui o complexo de Édipo (que estabelece um limite que emascula o filho, impedindo-o

que tenha a mãe apenas para si) quanto pela própria mãe que deseja “roubar” o falo simbólico do filho. Pela ausência real de um pênis (para Freud) e pela falta do falo simbólico (para Lacan), e, em consequência disso, a mãe introduz um filho na ordem simbólica de forma compensatória, como um objeto narcísico extensional para dirimir sua falta constituinte. O filho então representa-a e por conseguinte a dota de um falo, assim possibilita que ela adentre simbolicamente nos espaços de poder, de *status* e visibilidade na sociedade.

A mulher então tem algumas saídas para falta constituída, ou ela cede sua palavra (se emudece) em nome de um outro que a representa (o sobrenome herdado do Pai e da Lei via o matrimônio), ou então busca manter seu filho sempre ao lado dela, castrando-o e mantendo os dois “reprimidos na luz do imaginário”, nas palavras de Mulvey. Uma vez que a função feminina da maternidade é satisfeita, a forma feminina permanece no mundo como espectro, uma memória que oscila entre plenitude maternal e falta constituinte, potencialmente castradora. A mulher na cultura patriarcal existe então como figura que oscila entre a passividade, a histeria²¹⁵ e o masoquismo, e se funda enquanto mera oposição, significante do outro que não é masculino, alteridade pura, ela porta um significado, mas não produtora dele. A mulher será então indissociável de sua natureza e de seu corpo (ou de sua anatomia, como diria Freud) e fica sujeita a uma imagem enquanto detentora de uma ferida sangrenta que nunca se fecha (a vulva pode ser vista como uma ferida eternamente aberta), de uma falta insaciável.

Para Mulvey, o cinema tenta dar conta do problema que a figura feminina coloca para o homem, pois ela sempre ameaça evocar a ansiedade que originalmente significa. O inconsciente masculino procura também saídas para essa ansiedade neurótica da castração. Ou uma saída iconoclasta - se torna obsessivo com a reencenação da cena primordial e desmistifica a figura feminina (investigando-a, perscrutando e tirando seu véu de mistério) para assim a desvalorizar, punir, julgar ou redimir enquanto objeto culpado; Ou opera uma saída iconófila - cria uma completa rejeição da castração pela via substitutiva do fetiche fantasioso e do amor platônico, a figura feminina é então tornada puro

²¹⁵ Lembrando que a etimologia da palavra “histérica” deriva do grego *hystera* (ὑστέρα) que significa útero. A histeria psíquica era considerada como uma condição neurastênica “tipicamente” feminina, uma patologia que afetava, majoritariamente, o gênero feminino.

fantasma, um produto idealizado, perfeito sem defeitos, imune aos efeitos do tempo, sempre passiva e agradável, o que torna-a tranquilizadora em vez de perigosa. Para Mulvey isso explicaria o culto da *star feminina* enquanto ícone sagrado. (MULVEY, 1983, p. 447). O cinema, obsessivamente subordinado às necessidades neuróticas do ego masculino, cria então a neutralização da potência feminina através de mecanismos voyeuristas ou fetichistas nos modos de filmar a mulher, de forma a esconder sua ameaça constitutiva transformando-a em objeto. Um cinema alternativo e o cinema de vanguarda, para Mulvey, estariam conscientes desses mecanismos do cinema clássico e chamam atenção para essas obsessões de forma política, criando espaço para um outro tipo de cinema e de formas de filmar a mulher.

6.2 - A mulher transgressiva - *Ethos* Feminino Surrealista

Poderíamos também argumentar que a estreita relação entre a criação artística e o fascínio pela figura feminina não é algo exclusivo do cinema, e sempre esteve presente na arte ocidental. Os mitos gregos, das ninfas, deidades e das nove musas colocava a mulher no lugar resguardado de inspiração e alimento criativo dos *aedos* ou poetas. Na iconografia clássica as deidades femininas (como Perséfone, Afrodite e Diana na mitologia grega) são comumente atreladas às suas capacidades reprodutivas, retratada como força germinativa primária da natureza ou representantes de uma beleza inumana capaz de levar os homens, inclusive, a Guerra (a Guerra de Tróia gira em torno do rapto de Helena). A aparição do feminino se dá, em primeiro momento, como tradicional alegoria da criação e da poesia ela mesma, mas sua figura vai se metamorfoseando ao longo da modernidade.

Em uma releitura sobre a potência feminina na arte, para os surrealistas, a mulher seria quem mobiliza o espírito dos artistas desse movimento, mas de uma maneira distinta daquela herdada de uma releitura do classicismo greco-romano. Para os surrealistas as musas existem não mais atreladas a conceitos de beleza, pureza e harmonia do universo neoclássico, mas sim como forças de desmedida e caos, encarnando a natureza selvagem do homem e sua potência libidinal que poderiam vir à tona de forma monstruosa e abjeta. Na iconografia surrealista a mulher é retratada como ser desmembrado que conjuga em seu corpo antinomias:

o artificial e o natural, o orgânico e o inorgânico, o monstruoso e o sagrado, a criação e a destruição.

Percorrendo rapidamente de uma ponta a outra da história da transformação da representação do corpo feminino (processo longo e complexo que passa por Rubens, por Goya, por Courbet, por Manet, por Picasso, por Matisse, por Rodin, etc.). Partimos dos nus femininos “equilibrados” retratados nas xilogravuras de Albrecht Dürer “*Estudos de Proporção do Organismo da Mulher*” de 1528 e “*Desenhista Fazendo Desenho em Perspectiva de uma Mulher*” de 1525 - em que o pintor destrincha a anatomia feminina dentro de cálculos matemáticos e por meio de um *grid* que traça o corpo feminino dentro de linhas ‘sedentárias’ da perspectiva renascentista - para enfim, após cinco séculos, chegarmos na outra ponta opositiva em que os corpos femininos são, então, substituídos pelas bonecas monstruosas, disformes e antinaturais de Hans Bellmer.

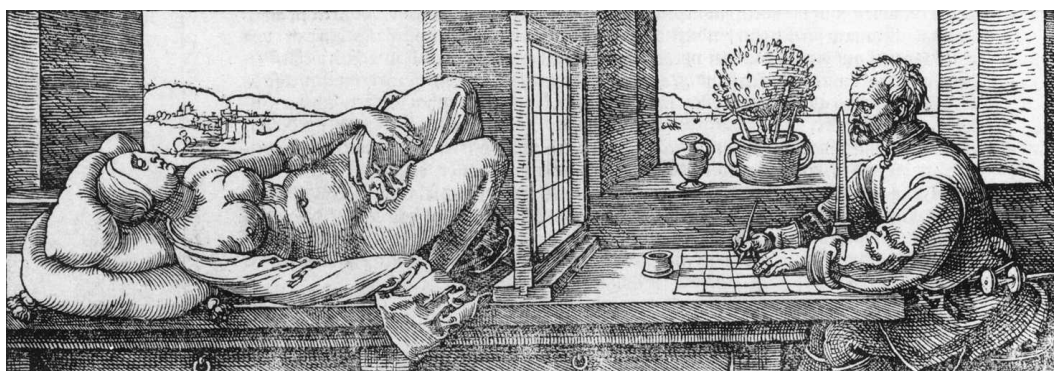


Figura 44 - Albrecht Dürer ***Draughtsman Drawing a Recumbent Woman***, Xilogravura, 1525, altura: 8 cm; largura: 22 cm, Fonte: Galeria Albertina, Viena.

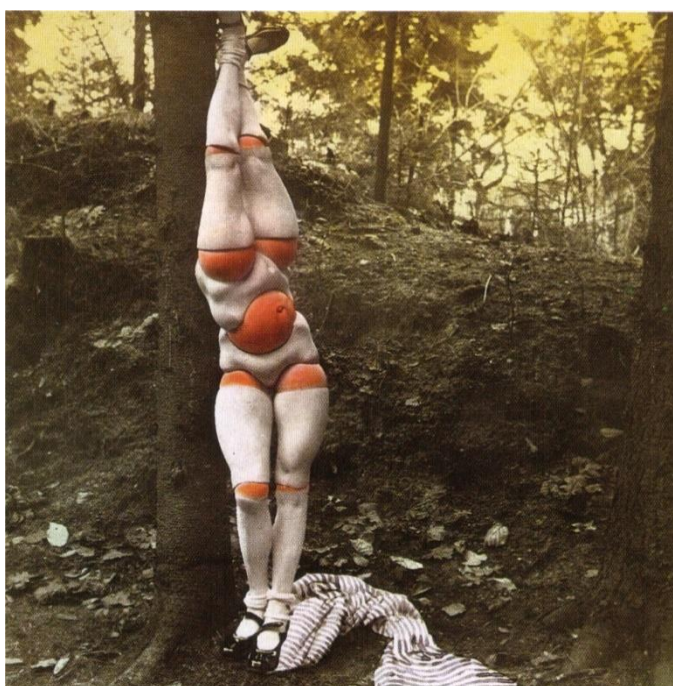


Figura 45- Hans Bellmer, ***Les jeux de la poupe***, Fotografia, 23 x 23 cm / 9 1/8 x 9 1/8 in, 1935-36.

A intuição, os dons divinatórios e a sensibilidade a florada, que, no senso comum, são características associadas ao universo femininos, são qualidades exaltadas por Breton para se pensar a propedêutica surrealista. A figura prototípica seria a personagem de Nadja que se constitui como a ponta de lança do movimento, exemplo da maneira surrealista de se colocar no mundo. Misto de vidente e mendiga, louca e sábia, que vaga livremente e sem rumo pelas ruas de Paris. Dominada pelas forças do instinto, Nadja é tragada pelos fluxos do acaso, e é ela que pode, quiçá, dotar à vida dos homens modernos de algum sentido. Mesmo que dentro de uma lógica ainda patriarcal, que essencializava o comportamento de gênero, o surrealismo buscou, por meio da restituição da mulher como força disruptiva, caótica e “irracional” dar um golpe de misericórdia no logos racionalista da civilização ocidental, encarnado na figura de Édipo.

Segundo Eliane Robert Moraes (2002, p.66- 68) os surrealistas buscavam libertar a anatomia humana, das proporções estabelecidas pelos cânones clássicos do renascimento, que normatizam os corpos em anagramas, a partir de pressupostos iluministas da proporção, da razão áurea e do equilíbrio. A operação privilegiada da imaginação surreal, consistia na atividade combinatória e na aproximação de realidades distantes. Os jogos de liberação do inconsciente dos surrealistas, se deram primeiramente através da linguagem, para posteriormente se estenderem da palavra para o corpo, criando um nexo entre escrita, desmembramento e decapitação. Contrários à racionalidade da arte acadêmica, o gesto surrealista operava no sentido de desumanizar a anatomia, submetendo o corpo ao desregramento dos sentidos e à desordem. Por isso a importância da imagem da mesa de dissecação e das metamorfoses sucessivas de *Chants de Maldoror*, da teratologia (ou desvios da natureza), do bestiário de animais exóticos²¹⁶ e dos híbridos da mitologia grega, como iconografia central para práxis e ideário surrealista.

²¹⁶ A revista *Documents* dedica alguns verbetes de seu dicionário a estes seres. São animais geralmente desprezados pela história da arte por serem considerados grotescos, tais como o ornitorrinco, o hipopótamo, o camelo, o cavalo- marinho, a aranha, o porco, o tamanduá e, o louva-deus. Sérgio de Lima sugere que o tamanduá, animal brasileiro foi introduzido à zoologia surrealista por meio de uma conversa entre Murilo Mendes e Breton que se encontram em Paris em 1953. O inseto louva-deus era também considerado o insetos-fetichismo do movimento surrealista. Ele recebe este nome pois suas patas se posicionam em um gesto da oração. A fêmea da espécie protagoniza um macabro ritual de acasalamento: quando a cópula se encerra ela decapita e se alimenta de seu parceiro sexual. Este inseto que conjuga sexo, religião e morte, sintetiza a relação dos artistas surrealistas com o gênero feminino.

As tópicas surrealistas que indagavam o princípio de identidade, unicidade da razão eurocêntrica e harmonia do corpo apolíneo foram sintetizadas enfim na figura emblemática do homem decapitado, mas que se mantém vivo, concebida por André Masson e Georges Bataille na revista *Acéphale*. Outra personagem feminina que aparece como arquétipo simbólico surrealista é a Deusa hindu Kali (citamos no primeiro capítulo) que em algumas iconografias é retratada ora decapitando ora decapitada, carregando a própria cabeça. Para Octavio Paz (2017, p. 38) Kali representa “o mundo fenomenal, uma energia incessante” que dança e ao mesmo tempo destrói mundos, Kali é “carniçaria, sexualidade e propagação e contemplação espiritual”. Lembremos também do mito da Medusa, monstro ctônico do sexo feminino que transformava os homens em pedra, e será morta decapitada por Perseu. Filia-se à mesma cadeia de imagens a iconografia bíblica da decapitação de São João Batista por Salomé, figura emblemática da sensibilidade do *fin de siècle*.

Ainda segundo Eliane Robert Moraes (2002, p.29-30) na primeira metade do século XIX, no período inicial do romantismo, surge a figura da mulher fatal, que disputa o lugar dos heróis Byroniano, de Casanova e de Sade, os célebres libertinos setecentistas. Até aquele momento apenas aos homens era permitido adentrar no universo da devassidão e desordem moral. Nela a mulher se torna enfim protagonista e motora de seu desejo. Surgem então no século seguinte as figuras da *femme damnée*, *femme fatale*, os “invertidos”, os andróginos, os dândis dominam o imaginário romântico. Salomé seria “a testemunha dos “machos decaídos” (MORAES, 2002, p. 31) que desafia seus parceiros masculinos a se igualarem na sua insaciável volúpia e sede de assassinato. Ao fim da trama, após mandar decapitar São João Batista, Salomé se torna vítima do seu próprio excesso. Ela enquadra-se na parábola da paixão que consome a si mesma, engendrando uma consciência trágica nos homens, a ideia de que somos todos potenciais vítimas ou assassinos daqueles que amamos. A partir daí o mito do eterno feminino se une irremediavelmente à maldade e à crueldade. Estas figuras estão presentes no repertório Baudelairiano, que, por sua vez, será reapropriado pelos surrealistas.

Dessa forma, a mulher se consolida também como encarnação da violência do desejo, um perigo potencialmente mortífero para os homens. Michel Leiris (2018) em artigo na revista *Documents* define a máscara como algo da ordem

feminina “coisa obscura em si, tentadora e misteriosa - resíduo supremo enigmático e atraente tal como uma esfinge ou uma sereia”. Criaturas misteriosas, de difícil deciframento, o ‘eterno Outro’ numa ontologia patriarcal, a mulher estará sempre envolta em uma névoa, seu rosto é visto como uma máscara e associado a dissimulações. Outra criatura que irá assombrar o inconsciente masculino, fascinando especialmente os surrealistas, será a Esfinge. Misto de mulher, leão e águia, ela é citada nas narrativas de *Nadja* de Breton, *Le Paysan de Paris* de Aragon. Ela também aparece nos quadros de Salvador Dalí, e em uma obra especialmente cômica, datada de 1939 em que o pintor retrata a esfinge com a cabeça de uma celebridade infantil de Hollywood: Shirley Temple.



Figura 46 - Salvador Dalí “Shirley Temple, The Youngest, Most Sacred Monster of the Cinema in Her Time” Guache, pastel e Colagem em papel cartão, 75 cm x 100 cm (30 in x 39 in), Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1939.

Eliane Robert Moraes relembra (2002, p. 121) que segundo a interpretação clássica de Hegel, no pensamento ocidental, Édipo representa a metáfora do homem que toma consciência de si, realizando os desígnios da célebre inscrição grega do templo de Apolo “conhece-te a ti mesmo”. Ao decifrar o enigma da Esfinge, fazendo com que a criatura monstruosa se lançasse no abismo, o herói trágico vence a dúvida e opacidade projetadas no espírito humano. O autoconhecimento resulta em um afastamento das forças animais que habitam o coração ancestral do homem. O mito pode ser levado para o plano simbólico da

conquista do pensamento racional cartesiano. Édipo aos olhos dos surrealistas figura como grande precursor do nepotismo masculino que tem como corolário o triunfo da razão sobre o caos primitivo. Para Bataille, a exacerbação deste ser que é “pura” cabeça se desenvolve enfim nos estados fascistas e na ascensão do nazismo. Em um gesto a contrapelo da evolução progressiva dialética do espírito, os surrealistas na esteira de Nietzsche, se auto imolaram cortando a própria cabeça cartesiana, e como Acéfalos precipitam no abismo da *physis* dionísica, buscando uma reconciliação com a Esfinge. Nada mais adequado para insuflar a luta contra uma cultura patriarcal, regida por um Deus masculino, uno, totalitário e repressivo do que a reabilitação das forças “monstruosas” femininas.

Assim o laboratório prioritário eleito para as experimentações surrealistas, onde serão colocados em prática estes e jogos de desfiguração será justamente o corpo da mulher. Em artigo *As novas cores do sexappeal spectral* publicado na revista *Minotaure*, Salvador Dalí afirma: “A mulher se tornará spectral pela desarticulação e a deformação de sua anatomia”. Para os artistas surrealistas a desordem, o caos e a dissolução das formas, ocorre justamente no ato sexual. Ao retratar o corpo da mulher de maneira incompleta ou ausente, os surrealistas revelavam sua condição de fantasma (ou de fantasia), devolvendo o objeto de desejo à sua origem virtual, realçando seu potencial e essência imaginários.

Ainda na esteira do surrealismo, Rosalind Krauss (1996, p. 98-99) ao escrever sobre o Informe de Bataille nas artes plásticas, identifica uma predominância de artistas femininas que nos anos 1980 vão trabalhar dentro do que se conceituou como Abjeto. É o caso, por exemplo, dos autorretratos encenados de Cindy Sherman (mas podemos lembrar também das obras de Louise Bourgeois e Maria Martins). Para Krauss o abjeto teria relação direta com a experiência das mulheres pois a condição feminina torna as “íntimas” de aspectos liquefeitos e deliquescentes do informe. Krauss baseia a sua análise nos escritos de Laura Mulvey que afirma que mesmo os dois sexos estando sujeitos às experiências da abjeção, são as mulheres que podem explorar e analisar o fenômeno de forma, não exclusiva, mas predominantemente de maneira mais equânime. Por conviverem com aspectos específicos de sua anatomia, como as secreções do sangue menstrual, as mutações e dismorfia do corpo durante a maternidade, a confusão entre dentro e fora por conta da abertura vaginal, a experiência de ver a si própria enquanto exterioridade a partir de um olhar

masculino, todas essas experiências fazem com que a mulher já esteja “predisposta” a encarar seu corpo como um terceiro, um objeto fragmentado, apartado de si, como um manequim ou cadáver ou como coisa a ser moldada/manipulada.

Além disso a consciência do *male gaze* desorganiza o corpo feminino, pois é uma presença desse olho “incorpóreo”, que, para Krauss, seria a razão das imagens de Sherman serem compostas dentro de um espaço visual diluído por uma luz difusa e composta por brilhos (*glares*) esparsos, com múltiplos pontos focais. O efeito perturbador e de “des-gosto” (ou *disgust* em inglês) do abjeto seria apenas um retorno do recalcado. O *uncanny* que as imagens promovem derivaria do fato da mulher ter retirado o “véu do sistema semiótico do fetiche” que protegia e denegava o medo da castração masculina. Assim as artistas mulheres tematizam em suas obras o trauma da negação da ferida, ao trabalhar com obras que operam contra o avatar icônico, em uma lógica horizontal (próximo ao chão, no baixo materialismo de Bataille) contra uma verticalidade fálica e de uma organização sistemática da *gestalt*. A mulher assume-se enquanto ferida aberta e amorfa e reconquista o poder do falo ao falar enquanto castrada.

Uma breve ressalva aqui se faz importante. Devemos nos aproximar da interpretação de Mulvey considerando o seu impacto na fortuna crítica da época, e tendo em vista as questões contingências e históricas de seu aparecimento. Sua visada sobre falocentrismo cultural se desdobra de uma perspectiva essencialista da cultura patriarcal calcada em um senso unívoco do “ser mulher” que a coloca sempre enquanto pura alteridade, constituída como mera negatividade numa relação opositiva à ontologia do sujeito masculino. Esse pensamento, se interpretado literalmente, acaba por realizar o que pretendiam denunciar: destituem a mulher de sua subjetividade, autonomia e capacidade de pautar a própria existência para além de uma falta constitutiva do falo. Essa lógica pode criar uma espécie de claustrofobia das subjetividades femininas. Escritoras feminista tais como Simone de Beauvoir (1908-1986) em “O Segundo Sexo” (1949), Betty Friedan (1921-2006) em “A Mística Feminina” (1963) e Kate Millett (1934-2017) em “A Política Sexual” (1970), questionam as premissas falocêntricas de Freud. Mais recentemente pesquisas de estudo de gênero, como as

de Judith Butler²¹⁷, Donna Haraway²¹⁸ e Paul B. Preciado²¹⁹ permitem que vejamos as mulheres (e homens) para além de um dispositivo dual de sexo/gênero, cisgênero e heterocentrado, fora de uma norma biológica “natural” e anatômica - pois vivemos na era das próteses, dos enxertos, das inseminações artificiais, da biomedicina e dos ciborgues.

Dito isso, voltemos aos surrealistas. Muitos dos artistas desse movimento viam no cinema uma promessa revolucionária e libertadora do inconsciente e do ego. Para Breton o cinema estava atrelado ao amor, diria ele: “o que há de mais específico nos recursos do cinema é evidentemente o poder de concretizar as possibilidades do amor.” Robert Desnos também seria um dos grandes entusiastas desse novo meio artístico. Nos ensaios “*O Sonho e o Cinema*”, “*Os sonhos da noite Transportados para a Tela*” e “*Melancolia do Cinema*”, escritos nos anos de 1923 e 1927 o poeta afirma que “do desejo do sonho participam o gosto e o amor pelo cinema” (DESNOS, 1983, p. 317-329). Na falta de aventuras espontâneas que a vida moderna deixou de oferecer, o sujeito vai rumo às salas escuras em busca de um sono artificial. O cinema seria uma promessa de “realismo superior” (ou sur-realismo) que abre novo campo à poesia e ao sonho.

Bem-aventurados os que entram nas salas com a cabeça ainda fervendo com o tumulto de sua imaginação e saltam para a garupa dos heróis brancos e pretos. Bem-aventurados aqueles cuja vida dramática do sono detém as rédeas da vigília e que, ao sair para o ar perturbador da noite, esfregam os olhos pesados como quem sai de um sonho.” (DESNOS, 1983, p. 320)

Porém para o poeta o cinema narrativo em sua “lógica estreita” e meramente vulgar não conseguia reproduzir o universo onírico e muitas vezes malogrou nessa tentativa pois ignorava “a sensualidade, a liberdade absoluta, o próprio barroco e certa atmosfera que evoca exatamente o infinito e a eternidade.” Desnos deplora que o erotismo havia sido proibido em tela devido a censura moralista de uma burguesia protestante, e ansiava ver um cinema “tão liberado quanto às obras de Marquês de Sade”.

²¹⁷ Ver Butler, J. (1990b). *Gender Trouble*. New York: Routledge e Butler, J. (1993) e *Bodies that matter*. New York: Routledge

²¹⁸ Em seu Manifesto Ciborgue, Haraway argumenta a favor do ciborgue como uma ficção que mapeia nossa realidade social e corporal como recurso imaginativo que pode sugerir alguns frutíferos acoplamentos entre animal / humano e humano/máquina.

²¹⁹ Em seu Manifesto Contrasexual Preciado afirma que a “história da humanidade” poderia ser rebatizada como “história das tecnologias”, sendo o sexo e o gênero dispositivos inscritos em um sistema tecnológico complexo. Essa “história das tecnologias” demonstra que a “natureza humana” não é senão um efeito de negociação permanente das fronteiras entre humano e animal, corpo e máquina, mas também entre órgão e plástico.

“É curioso notar que tanto o espetáculo da morte como o do amor foram banidos do cinema - e por amor entendo o amor pelo amor, com sua bestialidade e seus aspectos magníficos e selvagens. Também foi banido o espetáculo da guilhotina, que tão benéfico seria para alguns de nossos mansos compatriotas mostrando-lhes a que preço é lícito tirar a vida de outrem. (DESNOS, 1983, p. 329)

Desnos ainda aguardava um cinema revolucionário do futuro, liberto das leis humanas no qual o diretor teria liberdade de espírito e carta branca para fugir à prisão dos preconceitos da moral burguesa, fantasia então por um “cinema privado” onde seriam mostrados “filmes demasiados ousados para o grande público”, 'um “laboratório de experiências” dos “gênios excêntricos”. Esse sonho fraternal, de uma comunidade secreta, era ainda bastante masculino pois seus escritos anseiam pelas heroínas das fitas, mas não aquelas cerceadas pela censura, uma mulher verdadeira, real, e por que não, monstruosa e selvagem. Essa “utopia” parece ter ganho concretude nas experiências das vanguardas, e no que hoje se configurou como, por exemplo, o Anthology Film Archives, que congrega os amantes do cinema experimental de todos os gêneros e sexualidades do mundo todo. Tscherkassky será também, à sua maneira, um membro dessa comunidade “secreta”.

6.3 – A Potência da Mancha

6.3.1 - Erotique (1982)

Nos seus primeiros filmes em Super 8, Tscherkassky já explorava o que ocorria com a estética voyeurística e escopofílica - quando elementos formais do cinema reestruturam a relação entre aqueles que veem e os que são vistos. O primeiro filme em que irá empreender essa investigação será *Érotique* (**1 min 40 sec, Super 8, 16mm blow-up**). Esse é um dos primeiros filmes de Tscherkassky a lidar explicitamente com a questão do erotismo, e isso fica evidente no título tautológico. Nele o diretor austríaco parece ter “capturado” o eco do clamor do poeta surrealista Robert Desnos através dos tempos. Pelas antenas do artista, produziu-se, assim, um filme em ode aos “amores da sombra”.

O curta é uma autodeclarada homenagem amorosa à cineasta de *found footage* Lisl Ponger, que se torna a “star” desse cinema alternativo, sendo filmada enquanto trabalha na ilha de edição. Seu corpo está embebido pela escuridão da

darkroom do laboratório analógico e por isso vemos apenas partes do seu corpo, em especial os olhos, a boca e as mãos, que se revelam parcialmente através do uso de lanternas e flashes. Ponger aparece sempre recortada ou obliterada, ofuscada por uma sombra, como se estivesse brincando de se esconder do olhar invasivo da câmera *voyeur*. Sobre a imagem da mulher sobrevoam, como fantasmas, imagens de arquivo de mulheres sensuais que o diretor retirou de uma revista francesa ilustrada intitulada "*Gentleman 's Magazine*", datada da década de 1930.

A imagem super aproximada e granulada do super 8 aproximam o espectador de uma experiência erótica com a própria matéria fílmica. Tscherkassky (2005, p. 118) diz que filmou a cena com uma câmera na mão, o que confere uma tremulação e instabilidade típica das filmagens a mão livre. O diretor então, propositalmente, colocou os dedos na frente da objetiva de forma a criar interferências visuais na imagem, traduzindo o desejo de “tocar” na mulher em um efeito plástico na imagem. Nele a percepção háptica é produzida por uma intervenção no próprio ato de produção da imagem. O filme de Tscherkassky conduz a experiência erótica fundadora da cinefilia e do cinema clássico a um novo episódio da história do cinema, no qual agora a alcova é o próprio meio de produção (a ilha de edição). *Érotique* não é só uma dedicatória a uma pessoa física pré-existente, mas também uma homenagem ao *métier* do(a) cineasta de vanguarda que transgride os códigos de produção fílmica, negando a produção industrial para uma produção, literalmente, manual.

O filme é também uma ode à música concreta, que, segundo Tscherkassky (2005, *idem*), é um dos seus gêneros musicais preferidos, sendo diretamente inspirado pela colagem de múltiplas camadas de sons, ruídos e vozes da composição *Symphonie pour un homme seul* (1949-1950), de Pierre Schaeffer e Pierre Henry. Na trilha sonora ouvimos um trecho da Sinfonia, especificamente o movimento intitulado “*erótica*” composto por sons de gemidos, interjeições e risos de uma voz feminina, que nos remete, evidentemente, ao ato sexual. Tcherkassky, monta o curta a partir do movimento musical, criando uma sobreposição de camadas de imagens em um gesto análogo ao dos compositores eletroacústicos. Desse modo, ele justapõe imagens de seu arquivo pessoal em *Super 8* que são, por sua vez, projetadas sobre os recortes de revista das mulheres em uma dupla projeção sobre duas camadas de vidro. As imagens são então

editadas e finalizadas em *looping*, no mesmo ritmo da música, produzindo correspondências entre a repetição e retornos da música e das imagens. O movimento de “vai e vem” do olhar que perscruta e da imagem, que ora se revela ora se vela, também lembra, novamente, de forma reificada, o dinamismo ou a *dynamis* da cópula sexual. Tscherkassky, como o título da composição é também “um homem só” ou melhor, apenas um homem, como o público majoritário do cinema clássico ele se entrega ao conforto da escuridão do dispositivo da caixa preta para fruir seu sonho erótico solitário.

Para o crítico Matthew Levine (op.cit), *Érotique* seria uma espécie de “sonho molhado”, uma fantasia heterossexual masculina. Já Michael Palm²²⁰ define o filme como um jogo de reconhecibilidade figurativa, cujo olhar (*gaze*) agora se fixa em objetos parciais e que brinca com a ideia de “a-apresentação filmica”. Na prática é uma não-imagem sobre ninguém ou um “não-corpo” (em inglês o crítico faz uma brincadeira com a palavra *nobody*). O filme oscila entre aproximar e afastar, mas nunca revela o objeto inteiramente, deixando-o sempre no campo do fantasmático, do sugestivo e de figuras semi-abstratas. Essa alusão dissimulada e implícita ao ato sexual, pode encontrar ecos numa compreensão “visual” do erotismo, muito presente na crítica cinematográfica francesa dos anos 1950 sobre as *stars* e *starlets* do cinema hollywoodiano clássico. Vejamos como o erotismo foi encarado de diferentes formas pela crítica de cinema.

Antoine de Baecque (op.cit., p. 311) demonstra como certos críticos do *Cahiers du Cinéma*, em particular de Bazin e Truffaut, escreviam textos que detinham por vezes um teor sectário, homofóbico e puritano (ao contrário dos críticos da Positif mais alinhados ao anarquismo romântico do *Amour Fou* de Breton e Desnos). Esses críticos se colocavam como viúvos nostálgicos das divas do cinema silencioso, como Greta Garbo e Pola Negri, e desprezavam a “decadência” contemporânea, que paulatinamente as substituem por *pin-ups* e *vamps* “escandalosas” (com Rita Hayworth) que era responsáveis pela degeneração das verdadeiras musas idealizadas do cinema. Andre Bazin, por exemplo, nos textos *À margem do erotismo no cinema* (1957) e *Morte todas as tardes* (1951) associavam o erotismo puro, ou pornográfico, a uma perversão

220

Crítica disponível no site do diretor: <http://www.tscherkassky.at/content/films/theFilms/ErotiqueEN.html> Acessado em: 20/06/2022

moral e obscena²²¹. Ainda Bazin no verbete “*F comme Femme*” publicado na Cahiers du Cinema de Dezembro de 1953 diria:” a total nudez de Marilyn não chega aos pés do decote de Jane Russel. Pois a eficácia erótica reside justamente nas mensurações do código de censura”. (BAZIN apud BAECQUE, *idem*). Em outras palavras, era preciso ser sensual sem ser vulgar.

O motor ou mecanismo do desejo fetichista do cinema clássico estaria então ligado à censura, que mantinha os filmes americanos sob a salvaguarda da moral cristã e da pudicícia americana. Assim, a transgressão ocorria justamente dentro desses rígidos códigos. O espectador cinéfilo dos anos 1950 se tornaria um obsessivo que trabalhava incessantemente para buscar “escapes” sutis, em um trabalho de detecção de detalhes, minúcias e vestígios que excediam os códigos da moral, como, por exemplo, um uso peculiar da saia fendida que exibia parte da coxa da atriz, o sutiã que ora aparecia nos seus ombros ou “a saliva nos lábios de Marilyn”, todo um nu implicitamente sugerido que eram longamente espreitados pelo público masculino. Esse mistério ou interdição então potencializava a transgressão no imaginário do espectador (muito mais potente no imaginário que no real) e colocava o corpo feminino sob as malhas do olhar sedento masculino.

Para Bataille o jogo, o mistério e a incognoscibilidade seriam três definições básicas do erotismo. No capítulo sobre “*Objeto de desejo: a prostituição*”²²² Bataille (2014, p. 153) comenta que uma das formas de sedução

²²¹ No último, o crítico diz “Dois momentos da vida, no entanto, escapam radicalmente a essa concessão da consciência: o ato sexual e a morte. Cada um a seu modo, são ambos negação absoluta do tempo objetivo: o instante qualitativo em estado puro. Como a morte, o amor se vive, mas não se representa - não é sem razão que o chamam de pequena morte -, pelo menos não se representa sem violentar a sua natureza. Tal violentação chama-se obscenidade. A representação da morte real também é uma obscenidade, não mais moral, como no amor, mas metafísica. Não se morre duas vezes. A fotografia não tem nesse ponto o poder do filme, não pode representar mais que um moribundo ou um cadáver, jamais a passagem inapreensível de um a outro.” (BAZIN, p. 133). Ambos foram publicados em português na coletânea “A experiência do cinema”, organizada por Ismail Xavier.

²²² Publicado no livro Erotismo, o artigo de Bataille o filósofo disserta sobre a diferenciação entre a “alta” prostituição e “baixa prostituição”. Bataille distingue a alta prostituição (que ele associa às sociedades do período pré-cristianismo) da baixa prostituição que, paradoxalmente, participa da economia do matrimônio católico e seria uma criação necessária ao discurso cristão. A alta prostituição seria aquela tratada como uma profissão das sacerdotisas que se dedicavam exclusivamente a transgressão de maneira mística e sem degradação moral, e constituía um dos acessos ao sagrado. Já a baixa prostituição surge como mera troca mercantil e tem uma função específica na constituição da sociedade burguesa e cristã. Ao instituir a diferença entre o sexo sagrado, para fins reprodutivos, e o sexo pecaminoso, aquele puramente dispendioso, a baixa prostituição não participa mais da transgressão profana, se torna apenas pura animalidade. Ela seria necessária como uma espécie de subproduto da ideia de matrimônio religioso, existe como sua contraparte, representando a sua negatividade - são, portanto, a “moldura da sexualidade lícita”. Para Bataille não é incoerente o fato de a inquisição perseguir e queimar as bruxas, mas não

feminina - dentro de um moralismo cristão - é o se esconder por trás de adereços, adornos, e se utilizar de artifícios sedutores. A atração sexual se dá por meio desses “signos anunciadores da crise”, elementos distintos e objetivos, que seriam signos que tornam “sensível a diferença entre os seres”. Ainda, o jogo erótico se faria no fingimento de desinteresse, em que a mulher (passiva) foge das investidas masculinas de forma a suscitar o desejo da conquista e competição nos homens. Por meio da esquivia, ela afirma que as condições requeridas para a fusão erótica ainda não foram alcançadas. Ao se tornar inacessível, na lógica da escassez, a aparente negação da oferta valoriza e sublinha o acesso a seu afeto, que só se dá sob determinadas condições (estabelecidas pela ética puritana). A atitude sensual feminina combinaria então “contrários complementares”.

Hoje, após a revolução sexual e as conquistas dos movimentos feministas, esse tipo de visão sobre a mulher como essencialmente passiva que não pode assumir seu desejo se tornou anacrônica. Antoine de Baecque (2010, p. 330) afirma que a figura da mulher foi renovada no cinema a partir de 1954. Esse novo modelo de comportamento será inaugurado pelo filme *Mônica e o Desejo*, no qual Bergman mostra pela primeira vez uma mulher que assume seu corpo, nudez e seu poder sobre os homens. Nele Harriet Andersson atua como uma mulher moderna, sem maquiagem ou vestimentas provocativas, sem precisar burlar os esquemas da censura ou instigar o desejo com adornos e artifícios. De forma natural ela conduz a trama de acordo com o seu desejo, ao passo que o personagem masculino Harry é passivo. Ao fim do filme, Mônica escandaliza o público por negar sua maternidade e fugir das responsabilidades tradicionais da mulher do lar.

Inspirados por essa nova mulher “real”, os jovens turcos da *nouvelle vague*, iriam conferir um “papel renovado a suas garotas”. Inclusive Truffaut irá rever sua erotomania misógina da juventude crítica para, em seus filmes, exaltar a nova mulher mais “autêntica” da Nouvelle Vague, agora fetichizada de outra maneira, como mulher-mistério, mulher-documento do seu tempo, tendo Brigitte Bardot como ícone de sua geração. Nesse momento, o nu implícito de Marilyn Monroe é substituído pelo nu explícito de B.B., que causa horror no público tradicional dos cinemas, como o quadro Olympia (1863) de Manet causou comoção em seu tempo. As duas figuras femininas contrariaram os regimes de

as prostitutas. As bruxas ousaram adentrar o campo sagrado, já as prostitutas faziam parte da economia cristã, encarnavam a ideia do mal e do pecado, ou da transgressão “decaída”.

visualidade hegemônicos de sua época, produzindo uma transgressão tanto dos códigos de representação como dos códigos da moral vigente. Nas palavras de Baecque a aparição tanto de Bardot quanto Olympia representaram dois nascimentos de “Evas modernas”.

Desconsiderando a base de que o comportamento feminino seria essencialmente “passivo”, a premissa de Bataille - de que o erotismo se dá nessa ambivalência entre o saber e o não-saber, entre o se aproximar e distanciar - continua a ser interessante, pois essa dinâmica também pode ser encontrada sob diferentes formas de expressão do sexo-gênero. Independentemente do gênero e da sexualidade, para compor a “afetação” erótica seria preciso a capacidade de oscilar, de se mover entre o doar-se e o receber, entre o abandono e o controle de si, em uma diluição do próprio corpo e subjetividade no corpo de outrem. O momento da experiência erótica prevê uma distância pois o encontro erótico se dá apenas no encontro com um total Outro que o mistério e jogo do *Eros* pode vir à tona.

Para Byung-Chul Han (2019, p.26-27) o que é constitutivo da experiência erótica seria a "negatividade da alteridade" ou a "atopia do outro". É a alteridade que sustenta o outro como determinação essencial, numa relação absolutamente originária do *Eros* - que nunca pode ser traduzida como uma relação de poder. Em outras palavras, é somente a partir de um fracasso do possuir, do compreender, ou do reconhecer, diante de uma vulnerabilidade do não-saber e da entrega ao outro que a experiência erótica genuína pode ocorrer. Pois quando já tudo compreendemos o outro já não estamos diante de uma alteridade, mas sim da "positividade" narcísica dele.

Assim poderíamos dizer que o que é erótico na visualidade háptica pode ser descrito como o respeito pela alteridade, e a concomitante perda de si na presença do outro. Erotismo seria o encontro com um outro que “se delicia diante de sua alteridade, mais do que tentar conhecê-la e aprendê-la.” (MARKS apud GONÇALVES, 2002, pg. 20). O corpo no momento da fusão erótica não seria “um” corpo, mas uma gama de intensidades, em que cada zona se torna um todo descontínuo dos outros, onde perde-se a noção de totalidade, sendo descontínuo ele partilha suas zonas erógenas. Levando o erotismo para o campo visual, portanto, podemos dizer que ele possibilitaria à coisa vista ou o objeto do olhar manter-se em sua incognoscibilidade, se deliciando em jogar na fronteira do

cognoscível. O erotismo "plástico" permite ao objeto da visão permanecer insondável e sem uma unidade delimitada numa forma clara e assente.

Assim, voltando finalmente a *Érotique* de Peter Tscherkassky, podemos dizer que se trata de um filme mais imaginado do que visto, no qual a sua indiscernibilidade permite um bater de asas da imaginação erótica. Quando a imagem se recusa a revelar-se inteiramente, ela potencializa sua carga sensual, induzindo uma perda de referência espacial e temporal no público, que se vê suspenso pela tensão erótica. O erotismo então habita mais o ecrã imaginário do espectador do que o ecrã real. Podemos dizer também que o filme produz um comentário implícito acerca dos recursos do Cinema Clássico Hollywoodiano para apaziguar a ansiedade da castração e cita, subliminarmente e na materialidade da imagem, um determinado acesso a transgressão que se dá via um "erotismo" escamoteado pelo véu da censura. Nele vemos as duas ferramentas citadas por Mulvey para produzir esse "alívio" da angústia: seja nas figuras das *stars* idealizadas de forma platônicas que flutuam como fantasmas, seja na maneira desmembrada e parcial de apresentar o corpo da mulher de forma a "controlar" a totalidade e potência do corpo real feminino, expondo apenas detalhes alusivos de um nu implícito, sugerido nas entrelinhas das imagens.

Uma imagem, no entanto, salta aos olhos e nos marca especialmente: uma fotografia de Maya Deren, diretora, roteirista, atriz dos próprios filmes, mulher ativa, empreendedora de si, que desbravou o terreno onírico e sensual através da imagem em movimento, e foi ponta de lança do cinema de vanguarda, uma das mulheres mais cultuadas pelos cinéfilos do cinema experimental. No filme de Tscherkassky, como um pequeno gesto de "salve" à comunidade experimental, é a imagem espectral da diva experimental, que então se sobrepõe sobre as divas clássicas.

6.3.2 - *Urlaubsfilm /Holiday Film*

Urlaubsfilm /Holiday Film (1983, 9 min 15 sec, Super 8), será outro filme feito a partir de um material de arquivo pessoal do diretor em homenagem apaixonada à uma de suas amigas artistas. O filme foi realizado a partir de uma filmagem anterior que havia sido captada no verão de 1982 durante férias nas montanhas alemãs de Harz. Nele, uma jovem mulher (a artista gráfica Anne-

Claire Martin) caminha por um córrego quase seco em meio aos arbustos de uma densa floresta. Em um plano sequência, acompanhamos a mulher caminhando ao longe, em plano aberto. Esse plano é interrompido por quatro *close-ups* do seu corpo. No primeiro vemos os seus pés, depois suas calças jeans e pernas, em seguida um dos seus seios “escorrega” para fora blusa (não fica claro se propositalmente ou não) e por último vemos o seu rosto, que parece descontraído e distraído sem perceber a presença da câmera. A câmera caminha pelo corpo da mulher, subindo dos pés à cabeça como se “despindo-a” com os olhos. O recorte elipsoidal, o enquadramento parcial e o movimento de aproximação e distanciamento do corpo remontam a semiótica escopofílica do voyeur, pois encarna um olhar sorrateiro, de um sujeito que espiona a mulher de maneira escondida, como uma espécie de *stalker* pescando detalhes e minúcias eróticas com sua câmera-olho pervertida.

Lembremos que para Laura Mulvey (1983, p. 441) a escopofilia foi originalmente conceituada na obra *Três Ensaios sobre a teoria da sexualidade* de Freud, em que o psicanalista isolou a escopofilia como um dos institutos componentes da sexualidade, que existe como pulsões, independentemente das zonas erógenas. Nesse ponto ele associou a escopofilia como o ato de tomar as outras pessoas como objetos, sujeitando-os a um olhar fixo, curioso e controlador. A escopofilia seria essencialmente ativa e se iniciaria na vida lúdica infantil, em atividades voyeuristas das crianças, do desejo de ver e de confirmar aquilo que é reservado ou proibido, como a curiosidade pelas funções genitais e corporais dos outros ou fascínio pela cena primordial (sexo dos pais). Embora o instinto seja modificado por outros fatores, em particular a constituição do Ego, ele continua a existir como base erótica para o prazer em olhar para outra pessoa ou para um objeto. Em seu extremo, esse instinto pode se fixar numa perversão, produzindo voyeurs obsessivos, cuja única satisfação sexual se baseia no ato de olhar, seja para os terceiros realizando atos sexuais, para si mesmo em atos autoeróticos, ou mesmo fixando sua pulsão sexual em objetos parciais tais como fetiche por partes do corpo, indumentárias ou objetos específicos.

Para Mulvey, o cinema clássico se desenvolveu de uma maneira que o mundo diegético se desenrola magicamente em um universo fechado, criando a ilusão no espectador de que ele está a espionar o mundo privado dentro da tela. O espectador olha inteiramente de fora, separado por um “muro invisível” ou por

uma “quarta parede” e assim ele pode projetar suas fantasias voyeuristas no ecrã. Na escuridão do auditório que o isola do olhar repressor dos outros espectadores ele projeta então seus desejos reprimidos nas figuras dos heróis e heroínas.

Em um primeiro momento o *male gaze* escopofílico do filme de Tscherkassky produz uma espécie de desconforto (talvez maior no público feminino) pois a mulher parece não estar ciente de que está sendo filmada por uma teleobjetiva e de maneira erótica por um estranho no parque. Esse desconforto é intensificado pelos ruídos soturnos da trilha sonora repetida em *looping*. Curiosamente Tscherkassky declara que esse filme se passa em um ambiente “tipicamente” feminino: “the surroundings are entrancingly feminine: Anne Clair wandered along the bed of a gently rippling mountain stream that ran through a lush forest” (TSCHERKASSKY, 2005, p. 120). A paisagem natural representaria uma certa estereotipia do lugar resguardado ao feminino, relacionando-o à natureza, associado a uma iconografia das ninfas que vivem à beira de rios. Invocando um aspecto “tipicamente” feminino, a dócil e ingênua jovem imaculada caminha alegre e despreocupada pela floresta. Numa primeira interpretação mais superficial, o filme se apresenta como uma espécie de releitura da fábula dos Irmãos Grimm, agora vista pelos olhos do vilão.

Entretanto, à medida que o filme se desenrola percebemos que não se trata de um filme pornográfico, de um *voyeur* amador, ou de uma *sex tape* roubada, mas sim de uma investigação formal com a película e a forma cinematográfica. Repetidas vezes vemos a mesma cena, mas que a cada repetição algo se alterna ligeiramente. Em um instante vemos que a menina encara a câmera, o que desconstrói o idílio inocente que pareciam isolá-la do mundo sob a proteção de uma redoma de vidro da castidade ou torná-la uma presa fácil. Lembremos que o outro só pode ser tornado objeto sexual quando é destituído a sua “distância originária” - que seria para Byung-chul Han (2019, p.27-28) o que forma a condição de possibilidade de alteridade, aquilo que permite que designemos alguém como um sujeito humano. O distanciamento impede que o outro seja coisificado enquanto “isso”. O outro enquanto objeto sexual não é mais um “tu”, pois não se dirige palavras a um objeto, partindo do pressuposto que ele não tem subjetividade/alteridade, ou seja, não tem uma particularidade que os diferencia dos outros. Ao instituir uma distância que confere um rosto e uma voz ao sujeito, isso bloqueia a sexualização e a transformação do outro como mero objeto de

excitação em que o corpo e seu valor expositivo equipara-se a uma mercadoria, disposta a ser consumida.

Uma vez que a mulher passa a olhar e encarar o espectador ela deixa de ser objeto sexual para ser sujeito com alteridade e com desejo próprio. Agenciada e com o véu do fetiche retirado, agora ela sabe que está sendo vista e seduz o detentor da câmera, quebrando a quarta parede. A quebra do muro invisível ou da ilusão diegética do filme como janela para o mundo - que permitia o conforto do espectador-*voyeur*- é subvertido pelo olhar feminino para a objetiva. Uma inversão ocorre, agora é o espectador que se vê enquanto objeto, ele se vê *exposto*, ou seja, posto a nu, desnudado. À medida que se perde a pureza - tanto a jovem quanto a imagem são “desvirginadas” - a imagem vai se tornando cada vez mais diáfana incorporando sua essência espectral e diabólica. O filme, como a jovem, perde a inocência, e vai lentamente ganhando autoconsciência crítica, são expulsos novamente do Éden diegético. Duplos da mulher vão se sobrepondo, as cores vão se des-saturando e desnaturalizando, alternando entre um verde aquoso, um amarelo opaco, o preto e branco, até chegar a um vermelho encarnado para então se encerrar em uma pura tela branca.

O material em *Super 8* filmado por Tscherkassky (com consentimento de sua atriz que na época era sua namorada) tinha duração original de apenas um minuto. O diretor então reduplica o material projetando o *footage* original em uma tela e refilmando, na técnica do *rear-view projection* típica do cinema hollywoodiano - um artifício usado, por exemplo, em cenas de filmes de Hitchcock em que os atores “dirigem” um falso carro no estúdio e ao fundo é projetado cenas de uma rua movimentada numa tela. A projeção fez com que a segunda filmagem ficasse com um foco de luz mais intenso no centro da tela, onde a luz da lâmpada do projetor se tornava mais intensa. Assim, criou-se inesperadamente uma espécie de halo ou um “*hotspot*” no local. A segunda masterização criou esse efeito semiótico voyeurista de maneira orgânica e espontânea, não sendo, portanto, uma intenção prévia do diretor. Tscherkassky então mais uma vez reproduziu o material no mesmo procedimento por vinte vezes seguidas até que a última geração não passasse de uma mancha abstrata de pura luz pulsante. Lembremos que para Nietzsche “a arte desprovida de formas, como a música, é a arte própria de Dioniso”. (STIGGER, 2021, p. 102). A repetição vai encaminhando a imagem lentamente para uma forma cada vez mais

intensiva, háptica e dionísica, ou seja, vai aproximando-a do informe. A mulher então se esvai, a unicidade da forma se perde, fundo e forma se fundem, a imagem se torna pura abstração.

O título também permite algumas elucubrações sobre a “forma dionisiaca”. Em inglês *holiday* significa férias, mas deriva da ideia da sacralidade dos feriados religiosos. Nos *Holy Days* ocorre a suspensão das atividades laborais, em que o homem religioso pode (e deve) sair lógica econômica secular, romper o fio temporal cronológico do cotidiano para, nessa suspensão, retornar ao “tempo de origem” arcaico, operando uma passagem do tempo profano para o tempo sagrado. Bataille (2013, p.91) lembra que os feriados retomam o tempo mítico através de atos transgressivo quando se cultuam divindades em rituais de excesso, das festividades, celebrações, e cerimônias que atualizam os mitos de criação do mundo e liberam um acesso a transgressão de forma ordenada, revivendo os modos pelos quais a sociedade se estrutura (a partir da constituição dos tabus, das proibições e dos interditos) encenados em rituais de sacrifício.

O tempo das festividades seria então um tempo de dispêndio não produtivo e de repetição eterno-retorno do original, no qual reatualiza-se gestos divinos, em que os participantes da festa se tornam contemporâneos do tempo *ab-origine* aeônico mítico. O tempo da festa e do feriado é, portanto, quando o sagrado e o profano podem conviver, se compondo de forma complementar. Aqui novamente Tscherkassky, encarna o espírito romântico-maldito dos acionistas e de uma iconografia surrealista. No filme-feriado ele realiza um pequeno ritual transgressivo, nega o sagrado fora dos moldes cristão-judaicos e retoma ao sagrado pagão dos rituais dionisiacos de união com a *physis* e que invocam o poder de *eros* sobre *tanatos*, através da encenação do tabu sexual na floresta primitiva.

Uma das técnicas utilizadas por Tscherkassky pela primeira vez neste filme foi a colagem de dois pedaços de filme, procedimento que ele nomeia como “filme sanduíche” que consiste em grudar dois rolos de película, um positivo e outro negativo, e então projetá-los simultaneamente. Poucos projetores de Super-8 são capazes de suportar o método pouco ortodoxo e segundo o diretor (2005, p.122), apenas os modelos Eumig Mark 610 D, que possuía a funcionalidade de projeção em *slow motion*, conseguiam sustentar a experimentação técnica. Dessa maneira o efeito visual e a plasticidade só foram alcançados graças a um “coito

visual” promovido pela tecnologia obsoleta, incorporando à pele das imagens uma textura pictórica única, atributo de um *corpus* maquínico e de um aparelho técnico específicos. O diretor resume, enfim, o filme como uma “encarnação do movimento emancipatório da arte enquanto pura abstração”:

Urlaubfilm aspirava traduzir a privacidade e a intimidade esperadas de um filme de férias no encontro com a natureza privada e íntima da própria materialidade fílmica. Ao gerar projeções repetidas de uma produção da realidade, a divisão entre a realidade e sua reprodução então chega a um ponto sem retorno e o filme é deixado inteiramente à mercê de si mesmo, livre da ilusão representativa enganadora. Para resumir, uma das chaves conceituais de *Urlaubfilm* seria o gesto de encarnar ou colocar numa “casca de noz” o movimento emancipatório da arte modernista em direção à pura abstração. (TSCHERKASSKY, p. 11/12)²²³

É curioso na declaração o diretor unir as palavras “encarnação” e “abstrato”, o que resume bem o duplo movimento paradoxal de seu filme. Este filme-míope é feito a partir da visão íntima, aproximada e fenomenológica, daqueles que só conseguem ver com alguma nitidez ao se aproximarem das coisas. A partir de repetição Tscherkassky se aprofunda nas camadas fílmicas criando uma experiência imersiva no corpo da imagem. Em certo momento sentimos ter entrado com uma microcâmera médica no coração do corpo-sem-órgãos cinematográfico, imergindo na carne das imagens, vemos as vibrações e tremulações da carne rubra, como as imagens que se imprimem nas nossas retinas quando fechamos os olhos e vemos as manchas de luz atravessarem nossas pálpebras²²⁴. Presenciamos uma “literal” encarnação ou experiência erótica com o corpo da imagem, que se torna órgão vivo pulsante.

²²³“*Holiday film aspired to translate the privacy and intimacy to be expected of a vacation film into an encounter with the private and intimate nature of filmic materiality itself. By repeatedly generating reproductions of a production of reality, the division between reality and its reproduction reaches a point of no return and film is left entirely to itself, freed of depictive illusion. A key to the overall concept of Holiday Film was to embody in a nutshell the emancipatory movement of Modernist art toward pure abstraction.*” Tradução minha. Relato publicado no encarte do DVD Index DVD #48 Peter Tscherkassky Exquisite Corpus- distribuído pela Six Pack Films (sem data).

²²⁴Agamben em “*A potência do pensamento*” disserta que essa experiência com o escuro (*skotos*) ou *off-cell* seria a experiência metafísica do pensamento Aristotélico: “Quando, pela ausência de fontes luminosas ou porque estamos com os olhos fechados, não vemos objetos externos, isso não significa para a retina a ausência de todas as atividades. O que acontece, ao contrário, é que a falta de luz coloca em função uma série de células periféricas chamadas *off-cells*, que produzem aquela auto-afecção particular da retina que nós chamamos de escuro. A escuridão é realmente a cor da potência, e a potência é essencialmente a disponibilidade de uma *stereis*, potência de não-ver.” (AGAMBEN, 2006) Artigo traduzido e publicado na: Rev. Dep. Psicol., UFF 18 (1) • Jun 2006, Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rdpsi/a/N6v9wqP8ChHzLQwQNMjLNGt/?lang=pt>

Jean Luc-Nancy (2015, p. 63-65) afirma que uma obra de arte sempre repercute no corpo como ressonâncias. Essa experiência será o que ele nomeia como “*methexis* da *mimesis*”. Os dois conceitos - apropriados de Platão - não são opositivos, na verdade um está contido no outro e não haveria nenhuma *mimesis* sem *methexis*, toda reprodução comportaria esse afeto de partilha e contém uma força que invoca a participação. A *methexis* convoca o desejo de ir ao fundo das coisas, ou um desejo de deixar o fundo subir à superfície. Esse desejo de ir ao fundo seria para Nancy o que sintetiza toda a questão da experiência estética. Mas não se trata de chegar a um fundo substancial delimitado, uma coisa única, um definido por trás das formas figurativas, seria, na verdade, chegar às formas que se destacam do fundo, mas se estendendo sobre ele, dentro de uma “inconsistente consistência”. Ou como diria Deleuze e Guatarri (2007, op. cit.), quando o espaço estriado desliza por sobre o liso. O prazer da arte surgiria desse gozar do sobressalto pelo qual o fundo surge e se perde em formas e zonas, à medida que a pintura ressoa sobre si e sobre o movimento do olhar, como uma dança entre o fora e o dentro, em um regime que oscila entre tração, contração e atração. A arte seria a repercussão de ressonância das ressonâncias, refração entre zonas de emoção no corpo de quem olha.

A ideia de Nancy nos remete a ideia da oscilação entre o olhar movimento centrípeto e centrífugo do quadro no cinema, igualmente ao oscilar na história da teoria da arte que transita entre as percepções óptica e háptica. No filme de Tscherkassky é como se presenciamos esse lento movimento de diluição de fundo e figura que narra Nancy, um movimento relacional constituinte da experiência estética. Ao potencializar essa amálgama, ou torná-la objeto de estudo do filme, ocorre o toque e confusão profana entre matriz e cópia, na qual a imagem se expõe em uma abertura desmesurada, escapando a toda a medida da representação con-forme (da *mimesis* boa e justa na premissa platônica) cria-se assim uma *mimesis* repleta *mathéxis*, ou seja, de zona de intensidades (ou zonas erógenas) que dissolve a unidade de um fundo substancial ou de um princípio de razão das formas. Ao diminuir a distância icônica, o processo faz com que a superfície fique exposta a uma transgressão da forma. Esse contágio entre fundo e forma, invoca a experiência interior da semelhança-informe de Bataille.

Em *Urlaubsfilm* vemos, nas palavras de Tscherkassky, não apenas uma narração da história da arte rumo à abstração, mas também testemunhamos um

ritual de consubstanciação do ícone, no qual o *eidos* se torna *Eros*. É um filme que representa o caminhar entre duas florestas ou “naturezas” filmicas, aquela retratada pela narrativa representativa e a da própria superfície de inscrição da imagem. É como se o filme, em um movimento entrópico, operasse uma metamorfose mimética (como a camuflagem dos animais em seus *habitats* naturais) se camuflando na “floresta das imagens”, ele se amalgama à própria superfície, desaparecendo em si mesmo, mergulhando em uma textura contínua e uniforme. Para Michael Palm (op.cit.), o borrão do fim do filme também invoca os meandros imprecisos da memória e da inconsistência temporal do inconsciente, nos levando de volta à condição estrutural dos fantasmas virtuais do cinema e do desejo.

6.3.3 – A *Tabula Rasa* (1987/89)

Dentro da mesma continuidade investigativa, segundo o diretor (2005, p.138) o desejo de produzir uma estética que explorasse a plasticidade do super 8 chega no seu ápice em **tabula rasa (1987/89, 16mm, S8 blow up, 17 min 02 sec, cor, p&b, som).** Gabriele Jutz²²⁵ define *Tabula Rasa* como “o coração do cinema” um filme no qual todas as pré-condições para o “prazer cinematográfico” são colocadas em jogo. Se *Urlaubs Film e Erotique* trabalharam as premissas das zonas de indeterminação, jogando com a escopofilia do *male gaze* e a distância que constitui o erotismo, *tabula rasa* leva a investigação a um novo patamar. Este filme foi considerado pelo próprio diretor como um dos seus trabalhos conceitualmente mais bem “acabados”.

O filme começa com um prólogo divertido, após a aparição do selo/logo *P.O.E.T Pictures*, vemos os cowboys dos filmes *Shot-Counter Shot* e *Instructions For Light and Sound Machine* retornarem como poltergeists que vão se infiltrando no espaço *entre* os filmes de Tscherkassky atravessando sua filmografia. Como caçadores, eles se escondem em uma vegetação rasteira, prontos para dar o bote na floresta das imagens. Esse grupo masculino, pode representar os espectadores masculinos e seu *male gaze*, dispostos avidamente a caçar seus objetos de desejo escopofílicos. Como *Érotique*, esse filme é também uma homenagem a outro

²²⁵ Disponível no site oficial do diretor: <http://www.tscherkassky.at/content/films/theFilms/tabularasaEN.html> . Acessado em 20/06/2022

compositor de música concreta eletroacústica, Bernard Parmegiani, que fez parte do *Groupe de Recherches Musicales* (GRM) fundado por Pierre Schaeffer. A trilha sonora, repleta de ruídos eletrônicos, como beeps e chiados, se trata da composição *Stories* (1980), um trabalho em três partes derivado do álbum “*Violostris*” de 1963 e dá um tom “alienígena” de estranhamento acústico que repercute o estranhamento visual.

O argumento do curta-metragem é baseado em dois conceitos bases da teoria psicanalítica do cinema de Christian Metz, publicados originalmente em 1977 no livro “*Psychoanalysis and the Imaginary Signifier*”. De forma muito resumida, a teoria de Metz (na interpretação de Tscherkassky) se baseia em uma analogia com o processo de constituição do *self* na fase do espelho lacaniana. Nela o bebê (o perverso polimorfo) supõe que produz o mundo como um todo a partir do seu olhar. Assim, o que a criança não vê, não existe. Essa é a razão para que o gesto de aparecer e desaparecer da brincadeira do “*fort da*” seja tão fascinante para a criança. Nesse jogo a criança introduz no plano simbólico a experiência da presença e da ausência. Da mesma maneira que a imagem no espelho é virtual, também será a relação que a criança estabelece com seu próprio corpo, com as pessoas e objetos. Este momento da constituição de uma imagem especular é primordial, e faz parte da formação do Ego e antecede à dialética da identificação com o outro.

Metz considera que a experiência do cinema reativa essa cena primordial da infância e traz à tona uma memória inconsciente prazerosa. A tela do cinema funcionaria também como uma espécie de espelho no qual o espectador projeta o próprio olhar/gaze como uma forma de organizar e controlar o(s) sentido(s) e, assim, dar forma ao mundo e a si mesmo. Nele o espectador se projeta como demiurgo que “produz” a narrativa do filme através da identificação com os atores - seus representantes substitutivos. Além disso, para reproduzir imagens advindas da câmera obscura, o aparelho fotográfico necessita de um intrincado mecanismo óptico e físico, feito a partir de espelhos. A base técnica para a formação da imagem se dá, portanto, por meio de um processo especular. *Tabula rasa* de Tscherkassky tenta encenar esse processo, tanto técnico quanto psíquico, que dá origem a experiência do cinema, filmando as cenas inteiramente por meio de reflexos dentro de um espelho, produzindo assim um filme-especulação.

Para que o pacto de identificação especular entre filme e espectador “funcione” certas condições precisam ser pré-estabelecidas pela narrativa fílmica. Primeiro o objeto do olhar voyeurístico deve ser figurativo, em outras palavras deve ser possível reconhecer algo e nomeá-lo, de forma a “controlar” o seu significado. Esse processo de criar sentido é destacado na sequência de abertura de *tabula rasa*. Como grande parte de seus filmes (nessa altura podemos dizer que se trata de um *modus operandi* do diretor) ele se inicia com a opacidade intransitiva dos quadrados preto/branco “malevitichianos”. Engolfados pelo breu, focos de luz e manchas pulsantes “nascem” do vazio primordial. Oscilamos entre sombras e formas puramente abstratas em tons cianos, no qual não percebemos nada de figurativo. Flutuamos soltos no espaço, explorando sensorialmente a carnadura da granulação do super 8 e seus grãos de prata. Começamos a divisar formas rudimentares que lembram vagamente um rosto, um braço, pernas - um corpo humano des-organizado e desfocado. Pouco a pouco o espectador começa a perceber que não vê apenas a “pele” das imagens, mas que se trata, com efeito, de uma pele humana.

Por volta dos quatro minutos, cerca de um terço do filme, conseguimos, enfim, distinguir claramente a silhueta de uma mulher nua - o clássico objeto de desejo cinematográfico. Ela está de costas, tirando suas roupas. Ela então se agacha e olha para a câmera como se estivesse convidando (tanto o diretor, quanto o público) para um ato sexual. Nesse momento em que a mulher se revela e se aproxima do “momento de fusão” da “convulsão erótica” - nas palavras de Bataille (idem, p. 155) - que a nudez anuncia, a cena corta e vemos então uma fotografia *still* da mulher sentada no chão com os seios à mostra olhando para a objetiva. O olhar de Medusa voltado para o público petrifica a cena, e o desvelamento então “vela” a imagem. No momento em que o diretor revela o segredo, a imagem é “sequestrada”.

À medida que os capítulos vão se desfiando a moldura passa então a sofrer uma série de experimentações visuais, a partir da técnica da “projeção sanduíche” em “*rear-view*” (desenvolvida nos dois curtas anteriores). A sobreposição de camadas de películas com diferentes viragens cromáticas que deslizam umas sobre as outras obscurecem e tornam difícil o acesso à imagem do corpo fetichizado da mulher. O filme é dividido então em cinco episódios de experimentações distintas que se projetam sobre a pequena moldura dentro da

moldura, divididos por cinco cartelas, como aquelas dos filmes silenciosos do início do século. Porém longe de oferecer qualquer informação explicativa as cartelas são espécies de títulos ambivalentes, como poemas telegráficos que conferem mais camadas de significado ao filme.

Aos seis minutos uma primeira cartela aparece com os dizeres “*Le Miroir Illuminé*”, em português “O espelho iluminado”, no qual vemos o corpo nu da mulher em película negativada e nas cores preto e branco. A imagem transparente da mulher se apresenta duplicada e é filmada de forma parcial e desmembrada, em um enquadramento que deixa sua cabeça e pernas para fora do quadro, como uma mulher acéfala. Já na segunda cartela, *Le Mirage Allumé*, ou *A Miragem Acesa*, vemos a imagem anterior, agora em uma nova projeção colorida em tons de azul sobreposta à imagem da pequena moldura da tela branca na parede. Na terceira cartela, intitulada “*La camera - Hidden Hiding*”, que poderia ser traduzido como algo como “*A câmera - Escondida Escondendo*” - vemos o diretor se filmando em um espelho com sua câmera super 8 da marca Canon. Ele explora as interferências de raio de sol, os famosos *flares*, na objetiva da câmera. Tscherkassky (2005, p. 138) comenta em específico sobre esse trecho do filme: “para que o processo de identificação especular tenha sucesso é preciso que o espectador esqueça conscientemente da existência de uma câmera. A câmera deve então existir sem produzir a mínima fricção com a diegese, de forma que o espectador projete o seu olhar para dentro do “olhar” da câmera.” O filme então chama a consciência para seu próprio processo de produção, quebrando magia escopofílica e a analogia com o mundo verossímil.

Rosalind Krauss e Yves Alain Bois, no artigo “*A User's Guide to Entropy*” (1996), ao falar sobre a tese do espelho de Lacan afirmam que a ausência de uma consciência da simetria especular causa no sujeito uma perda da espacialidade. A falta da referência orientada pela Gestalt-humana antropocêntrica destitui a percepção das qualidades diferenciadoras entre o dentro e o fora, entre fundo e forma. O sujeito se torna a-caráter e isotrópico, em outras palavras, uma base que se expande sem medida e sem direção. Sem a diferença entre as regiões de um espaço delimitado, o mundo se torna bidimensional e achatado, e a própria cadeia de signos perde sentido pois não aponta para nada. Em um mundo sem diferenciações ou limites definidos as impressões se tornam ilegíveis, o que faz com que o mundo possa então ser invertido de dentro para fora, como “uma luva

onde inverte-se o cheio e o vazio”. Essa seria uma experiência própria do informe Batalliano e poderíamos dizer que o filme *tabula rasa*, oferece essa experiência, em sua máxima potência.

Nos capítulos adiante, na quarta e na quinta cartelas na qual lemos "*Ent Wendet - La Image*" e "*Ent-Wendet - La Lumière*" (que podemos traduzir algo como: "*Usurpar - A imagem*" e "*Usurpar - A Luz*"), reforçam essa sensação de perda de referência e sentidos subjetivos. Em meio a manchas amorfas, entre tons quentes e tons frios, perdidos na escuridão, brevemente, surgem a imagem de pernas de mulher com uma *lingerie* provocativa. Como *Urlaubsfilm* vamos caminhando cada vez mais para a transgressão erótica profana adentrando os meandros da carne das imagens, nas zonas de indeterminação da forma dionisiaca.

No último capítulo, "*La Lumière Imaginaire*" (ou "*A luz Imaginária*") em uma contundente representação concreta e quase literal da figura de linguagem do *mise-en-abyme*, vemos todo o filme se projetar, novamente, no pequeno quadrado branco, como se estivéssemos diante de um *movie theater* em miniatura, de um microfilme dentro do filme. O filme então termina no quadrado branco intransitivo, recrudescendo do quadro negro pedagógico onde antes havia a inscrição de enunciados fílmicos possíveis, agora volta-se para o ilegível da abstração, retornando a uma *tabula rasa* do título - o grau zero da representação para onde o pensamento retorna enquanto potência infinita (tanto se produzir ou não). Nessa oscilação entre transparência e opacidade, vivemos um jogo erótico, por essência.

6.4 – A Tetralogia da Forma-Informe

6.4.1 – *Outer Space* (1999)

Chegamos a **Outer Space (1999. 9 min 58 sec, 35mm/CinemaScope)**, um dos filmes que rendeu fama internacional ao diretor austríaco. Tscherkassky, curiosamente, afirma em entrevistas não gostar especialmente de filmes violentos, de *thriller* policial, de suspense ou de horror, apesar disso, ele irá utilizar as imagens base do filme de terror *The Entity/O Enigma do Mal* (1983), de Sidney J. Furie, como matéria prima de dois de seus mais célebres filmes *Dream Work* e *Outer Space*. *Outer Space* será o segundo filme de sua trilogia Cinemascope. Após finalizar *L'Arrivée*, Tscherkassky (2005, p. 150-154) declara que procurava um material de trabalho para produzir um novo projeto na mesma linha teórica

investigativa, no qual a personagem principal do filme seria a própria materialidade fílmica. Assim ele encontrou ao acaso uma cópia do filme de *Fúria* sem nunca ter visto o filme original. Ao ler a sinopse do filme descobriu ser uma história estrelada por Barbara Hershey, no papel de uma mulher que vivia em uma casa assombrada por uma entidade diabólica invisível. Em uma “tacada de sorte”, ele julgou ter encontrado o arquivo perfeito para seu próximo empreendimento.

Em *L'Arrivée* Tscherkassky havia trabalhado a partir unicamente de cópias de folhas de contato, criadas por meio da luz do “*light cone*” projetado pelo ampliador *Opemus III*. Após essa experiência Tscherkassky descobriu que era possível também produzir cópias de folhas de contato através do uso de pequenas canetas *lasers*. O raio vermelho e a luz emitida pela lanterna permitiam que ele recopiasse para uma nova película virgem pequenínissimas inscrições do filme original, criando recortes, justaposições e colagens de vários detalhes de diferentes *frames* em um mesmo quadro. Essa nova técnica se tornará uma de suas “marcas registradas”, uma assinatura que faz com que um espectador cinéfilo, mesmo antes de ver os créditos, perceba rapidamente estar diante de uma obra do austríaco.

Para realizar *Outer Space* ele então transfere uma cópia VHS para a cópia preto e branco em 35mm e começa um árduo trabalho de transcrever cada cena do filme no papel, de forma a memorizá-las e poder construir um novo arco narrativo dramático. Em um caderno de notas ele criou, então, dois planos de cenas, uma para a câmera escura e outra para a banda sonora, que se assemelhava a uma partitura musical. À medida que avançava na fabricação, Tscherkassky anotava todas as alterações aos quais cada quadro era submetido, de modo a criar um registro o do *making of* das etapas. Se ocorresse algum erro na revelação e o material se perdesse, ele poderia replicá-lo a partir do “roteiro” visual, na forma da notação gráfica do trabalho. Uma microestrutura foi então gerada para cada tira de película a ser exposta. Assim ele criou o seu lento “arcaico processo de copiagem” (TSCHERKASSKY 2014, p.2). Para explicar o complexo e laborioso procedimento dentro do laboratório, nada melhor que as próprias palavras do diretor. Peço então licença ao leitor para reproduzir uma longa citação:

Uma tira de película virgem, de aproximadamente 15 centímetros de largura 1 metro de comprimento, é presa a uma prancha. A tira de filme contém 48 fotogramas, o que equivale a dois segundos de filme projetado. O negativo virgem é ortocromático insensível à luz vermelha e passível de ser manuseado

com uma fraca luz vermelha durante o trabalho de exposição. Eu coloco um pedaço do *found footage* em cima da película virgem e o copio manualmente. As camadas do filme são mantidas em seu devido lugar por pinos que se projetam a cada quatro perfurações, de ambos os lados da película. Isto mantém o material no lugar e torna as linhas do fotograma facilmente reconhecíveis.

(...) Mas a maior parte da trilogia foi exposta usando um ponteiro laser para copiar partes de fotogramas individuais, um fotograma de cada vez. Os tempos de exposição foram decididos espontaneamente conforme informados pela experiência. O ato de expor a película é uma reminiscência da pintura, já que eu guio o ponteiro laser manualmente, como um pincel.

(...) Depois de expor 48 fotogramas de película virgem, eu repito o processo, expondo a mesma tira de película ortocromática para outros pedaços do *found footage*. Desta forma, posso misturar sequências díspares e fazer colagens óticas. Partes de *Outer Space* têm até cinco camadas de exposição copiadas a partir de uma grande variedade de 3 fontes, tanto empilhadas quanto colocadas lado a lado. (...) Normalmente, para expor um metro de película com múltiplas camadas desta forma, um fotograma de cada vez, leva entre 45 e 70 minutos. Quando essa etapa é concluída, o filme é revelado à mão e em seguida eu olho as imagens em uma mesa de luz para verificar os resultados. (TSCHERKASSKY, 2014, p.2-3)²²⁶

Considerando que o filme tem cerca de 10 minutos de duração, e foi manufaturado manualmente de 1 em 1 metro a cada 2 segundos, a partir desse cálculo podemos perceber como o trabalho do diretor foi extremamente laborioso e tomou diversos meses. Curiosamente, a técnica minuciosa e extremamente metódica do ponteiro laser, que Tscherkassky associa ao gesto do pintor, é responsável por criar uma textura bastante peculiar que contraria a rigidez do gesto.

Por ser feito manualmente e sem uma precisão exata ou padronizada no tempo de exposição (o que afeta a densidade da imagem) as imagens não possuem profundidade nem dimensões uniformes. Isso resulta em uma constante “flutuação” da imagem na projeção. As imagens se tornam lábeis, deslizam umas sobre as outras e seu leve tremular reforça o aspecto frágil e espectral de uma imagem hantológica, que pode a qualquer momento desvanecer. Essas flutuações para Tscherkassky vêm acompanhadas da presença inevitável de diversas sujeiras, pelos, arranhões, que se tornam dados semióticos do filme. A sujeira se torna audível na banda sonora, também composta manualmente com as pequenas

²²⁶ Tradução encontrada no artigo COMO E POR QUÊ? - Peter Tscherkassky publicado na Revista Laika v. 3, n. 5, junho 2014. Texto originalmente foi publicado na revista Trafic, n. 44, inverno de 2002, p.83-87.

lanternas. Esses indícios matéricos servem de lembrete para a “*interface*” do cinema e a natureza manual do processo de obtenção das imagens, reivindicando novamente uma sensibilidade háptica junto às imagens.

Mas vamos propriamente ao filme. A narrativa se inicia com a imagem de uma típica casa suburbana estadunidense enquadrada em um plano aberto à noite. Vemos a casa ao longe, as luzes acesas nas janelas, e nos aproximamos como um visitante furtivo. A primeira sequência estabelece o local da ação, nos introduz para a casa “mal-assombrada”, um mundo ameaçador ao qual iremos, em breve, adentrar. Segundo George Clark (2003), esse início “já constrói uma tensa atmosfera e ressalta a qualidade frágil da imagem” pois a casa aparece apenas em breves relances e lampejos. A tensão é também potencializada pelo peso do silêncio que aumenta o suspense. Uma mulher então aparece de costas para nós. Essa personagem, para Maureen Turim (op. Cit), seria uma espécie de retorno da mesma mulher que havia aparecido no *frame* final de “*L'Arrivée*”. É como se a figura feminina fosse uma aparição capaz de caminhar através dos tempos e dos diferentes filmes de Tscherkassky.

A mulher então se aproxima da casa e abre a porta. Ela entra no ambiente desconfiada, olhando para os lados e reconhece alguém ao fundo do corredor para quem dá um breve aceno. Apesar de estar em um lugar familiar, ela parece pressentir um perigo. Ao caminhar pelos corredores estes vão progressivamente se duplicando, numa diplopia, que começa a subverter a centralidade monocular, nos convidando a entrar em um outro reino visual, de uma câmera que vai se tornando “estrábica”. A visão dupla hesitante, soa como uma espécie de alerta que anuncia um abalo sísmico iminente - em breve, a arquitetura periclitante da casa (e do filme) irão entrar em colapso. O movimento da atriz sutilmente se decompõe, vemos, por vezes, a repetição de um ou outro gesto que aparece atrasado em duplas e triplas exposições, ecos do movimento que “engasgam” o fluxo da narrativa. Ao entrar em seu quarto, deita-se na cama e acender a luz de seu abajur, o horror então se instaura.

Um “Outro”, espécie de entidade ou *alien* vindo do *Outer Space* (do misterioso universo do fora de quadro) começa a perturbar, chacoalhar e balançar a estrutura que dava sustentação ao mundo diegético. O filme então desmaterializa-se progressivamente em um turbilhão de imagens que vão violentamente solapando a própria forma, através de sobreposições que chegam

até quántuplas exposições, repetições e deslocamentos. O som, como a imagem, também se desarticula em uma torrencial tempestade de ruídos indiscerníveis e angustiantes. Vemos a protagonista presenciar a dissolução total de seu universo circundante em um ataque visual caótico que agride, simultaneamente, o corpo feminino e o corpo fílmico. Seu rosto se multiplica no quadro, como se reflexivamente e de maneira autocrítica, o filme visse a si mesmo se converter em ruínas.

No ápice ou *middle point* do arco narrativo, a cena se torna pura estrutura, vemos apenas os *sprockets* e as bandas sonoras sendo arremessados de um lado a outro da tela, oscilando, em um piscar frenético, entre positivo e negativo, como se a matéria estivesse a convulsionar em plena síncope. *Outer Space*, reúne, nesse trecho, diversas técnicas empregadas em investigações posteriores de Tscherkassky e conjuram uma multidão de fantasmas que habitam seu projeto teórico-prático: a violência visceral com o corpo dos Acionistas, a decomposição do movimento presente nos filmes “Estruturais”, o vertiginoso piscar oriundo do *flicker* filmes de Kubelka, a justaposição de pontos da perspectiva do barroco e da colagem modernista, o desmembramento do corpo feminino prática derivada dos surrealistas, tudo converge em *Outer Space*..

O filme original de Furie, um *thriller* comercial que foi um fracasso de bilheteria, conta a história de uma mulher que é violada todas as noites por um espírito maligno que tomou conta de sua casa. Como é comum no cinema do gênero de horror, aliam-se imagens de cunho e teor sexual com atos grotescos de violência, explorando a linha tênue entre morte e vida. O que mantém o fio condutor da narrativa é a dúvida se a figura sobrenatural que a ataca é real ou tudo não passa de um delírio psicótico da protagonista, que é estudada por diversos psiquiatras da universidade local, sendo considerada um grave caso de conversão histérica aguda. O mote do enredo original de certa maneira se mantém na releitura do cineasta austríaco, porém o horror agora é infligido à própria matéria vertente.

Para Tscherkassky o verdadeiro “monstro” parece ser a câmera, é, em última instância, o próprio regime escopofílico voyeurista do cinema clássico invasivo que viola a personagem do filme e o próprio filme. O terror transborda e acontece a nível extradiegético em termos plásticos e não mais apenas no campo narrativo. De certa maneira é como se a figura feminina tivesse incorporado a tal

ponto a "entidade" invasora que se tornou ela mesma a metonímia para a condição da imagem cinematográfica do cinema clássico narrativo. Nesta releitura, o diretor agora se vinga da violência perpetrada contra uma sociedade patriarcal contra mulher (que representa, de certa maneira, todas as divas e *stars* do cinema) no filme original, voltando essa mesma violência para o próprio meio que a produziu.

Voltemos ao debate histórico-teórico sobre o lado “institucional” do *star system* hollywoodiano. É curioso nesse contexto lembrarmos a origem etimológica da palavra Museu - *locus* primordial das obras de arte. A palavra tem a sua origem no latim *museum* - vocábulo que por sua vez deriva do grego *mouseion*, que significa “próprio das musas” e refere-se ao templo onde residem as musas – nove divindades femininas da mitologia grega que inspiraram todas as formas de arte. Hal Foster (2002/2004, op.cit.) relembra que Paul Valéry defendia uma visão do museu como um lugar em que “matamos a arte do passado (...) Museu e mausoléu estariam conectados por mais do que uma associação fonética (...) Museus são como os túmulos familiares das obras de arte. Eles testemunham a neutralização da cultura.” Assim as musas e figuras femininas ocupam um lugar híbrido e contraditório, são ao mesmo tempo responsáveis pela inspiração, fazem germinar as forças criativas no coração dos homens, são a fonte que alimenta a alma irreverente e anárquica dos artistas surrealistas, mas são igualmente figuração da domesticação, pois uma vez institucionalizadas, as obras perdem sua potência, são “mumificadas” o que desencanta as forças do espírito.

Para Walter Benjamin as formas com o qual o capitalismo explora o cinema se dão principalmente via o corpo feminino e o culto às celebridades:

"Esse capital estimula o culto do estrelato, que não visa conservar apenas a magia da personalidade, há muito reduzida ao clarão putrefato que emana do seu caráter de mercadoria, mas também o seu complemento, o culto do público e estimula, além disso, a consciência corrupta das massas, que o fascismo tenta pôr no lugar da consciência de classe. (...) (BENJAMIN, 2014, p. 195)

"Nessa circunstância, a indústria cinematográfica tem todo interesse em estimular a participação das massas através de concepções ilusórias e especulações ambivalentes. Seu êxito maior é com as mulheres. Com esse objetivo, ela mobiliza um poderoso aparelho publicitário, põe a seu serviço a carreira e a vida amorosa das estrelas, organiza plebiscitos, realiza concursos de beleza. (BENJAMIN, 2014, p.200)

Além de desmobilizar politicamente as massas, e prevendo que ele seria absorvido em prol do fascismo, Benjamin (2014, p. 205) vê na enorme quantidade de episódios grotescos que são consumidos no cinema como “um índice

impressionante dos perigos que ameaçam a humanidade, resultantes das repressões que a civilização traz consigo”, e teriam capacidade de revelar um “inconsciente ótico” da mesma maneira que o inconsciente pulsional de Freud. Bataille também percebeu essa verve profana e sagrada do cinema, que ao mesmo tempo que se traveste de salvador também denuncia o desespero dos homens.

No verbete “*Locais de Peregrinação: Hollywood*” publicado em *Documents*, Bataille (2018, p 115-116) o descreve Hollywood o “umbigo do mundo” onde todos peregrinam em busca de “uma distração da aflição e da bancarrota total da atividade humana”. A imagem do umbigo remete ao desejo primário de retornar ao útero matriarcal, lugar de refúgio da descontinuidade do ser. Hollywood seria o ventre matricial de neutralização da angústia. Nela vendem-se experiências que fazem o sangue circular no qual “a terra toda atira seu dinheiro como antigamente se faziam com as divindades ou das santas” numa triste maneira de salvar o coração numa “miríade de lantejoulas “. Através de suas “mulheres desnaturadas” e impossíveis de se alcançar, Hollywood seria um santuário e que atrai por meio de “falsidade impudicamente gritada” incorpora uma “verdadeira deusa nua” para “agradar e acanalar” os homens. Lembremos que a etimologia da palavra “canalha” que se origina do latim *canis*, deriva no italiano da palavra “canaglia”, formado pelo substantivo “cane” (cão) acrescido do sufixo depreciativo “*aglia*”. Assim, a imagem que Bataille parece querer evocar, é de homens se dirigindo ao nascedouro do espetáculo como uma espécie de matilha de cães abandonados, Hollywood como a terra prometida do “cínismo”²²⁷ contemporâneo.

As mulheres servem então de figura alegórica, tanto como forças de desmedida, de potência, motrizes revolucionárias de um mundo porvir, quanto as forças de poder que “resgatam” o passado de forma restaurativa e regressiva, que instituem normatizações e dispositivos discursivos de poder sobre as subjetivações de homens e mulheres, servindo também às forças conservadoras. A partir da figura feminina Tscherkassky caminha pelo lado positivo e negativo da história do cinema, explorando os dois lados da força feminina e o inconsciente pulsional e psíquico do homem. Considerando que a matéria prima de Tscherkassky é um

²²⁷ Me refiro ao cinismo da filosofia helenística, cujos filósofos eram comparados a cães. Diógenes de Sinope foi comparado a um cão pelo seu estilo de vida ascético. Os “cínicos” eram assim chamados. pois realizam um culto à indiferença e porque não tinham pudor, pois se consideravam superiores a falsa modéstia e as vaidades mundanas.

material de arquivo e *found footage* e que seu filme surge de um método “arcaico”, não podemos deixar de correlacionar os dois lados da Musa, com a condição *sine qua non* do “mal de arquivo”, como conceituado por Jacques Derrida (2001).

Se remontarmos à etimologia da palavra *arquivo*, chegaremos à palavra grega *Arkhé* que designa ao mesmo tempo *começo* e *comando*. A raiz *ark* origina as palavras “arca” e “baú” - em última instância remetem à palavra “tumba”. Também será a mesma raiz que dá origem às palavras “arqueológico” (*arkhê* + *logos*) e “arcaico”. O Arquivo se originará também da palavra latina *Archivum* ou *Archium* (no francês *Archive* - singular do masculino) que, por sua vez, se originam no termo grego *Arkheîon*. Este era o termo utilizado para se referir a uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores chamados de Arcontes. Os Arcontes foram os primeiros guardiões dos documentos, não apenas responsáveis pela segurança física, seu depósito e seu suporte, como também tinham direito e competência hermenêutica, o de interpretar os arquivos. Arcontes diziam de fato a lei: eles evocavam e convocavam à palavra da lei, eram, portanto, aqueles que detinham o poder, pois emitiam as ordens, em suma, comandavam.

Há dois princípios filológicos contidos na palavra arquivo. O primeiro seria *ontológico*, em outras palavras, o princípio da natureza ou da história, o *ali* onde as coisas começam, princípio físico de um *locus* histórico específico, pois a ontologia remete à origem da coisa em si mesma. *Arkhé* comportaria um primeiro sentido físico, material, histórico ou ontológico, isto é originário (vem de algum lugar), original, primitivo, marcado por um início. O segundo princípio seria o *Nomológico*, em outras palavras, o princípio da Lei (*nomos*) ali onde os homens ou deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada. *Arkheî*, para Derrida, destarte, se configurará tanto como abrigo da memória quanto ao abrigo dela. Este constitui o paradoxo do arquivo da história, que, ao mesmo tempo que a protege, também a esquece e esconde (a protege de si), são, simultaneamente, públicos e secretos.

O arquivo, no seu sentido clássico, funda a marca de uma origem, atesta a verdade dos fatos servindo de referendo dos discursos oficiais da História, por meio da coletânea de um *corpus* de documentos, que se estabelecem enquanto “positividade” na sua materialidade, e se configuram como um fato com pretensão

de objetividade histórica. Assim, o primeiro aspecto da ordem clássica figura o arquivo como um monumento de uma determinada tradição. O segundo aspecto constituinte do arquivo seria a “virtualidade” contida dentro de si que cria descontinuidades, rasuras e lacunas e é responsável por operar partes do seu próprio esquecimento. Por ser atravessado por dispositivos de poder, estatais e institucionais, o arquivo sempre comporta dentro de si zonas cinzas de difícil acesso, como são os casos dos arquivos confidenciais e classificados, pois a existência do arquivo depende de quem, qual autoridade o administra. O arquivo será dessa maneira paradoxal, ao mesmo tempo anárquico e conservador, revolucionário e tradicional. Como na máxima de Walter Benjamin, na sétima tese do ensaio “*Sobre o Conceito de História*”: “nunca houve monumento à cultura que não fosse também um monumento à barbárie.” todo monumento histórico será erigido sobre o solo de violências e apagamentos dos vencidos. Um monumento comporta, portanto, uma miríade de histórias invisíveis.

Derrida irá então dissertar sobre a “outra face” ou o lado escuro e sombrio do arquivo. Ele afirma: “O arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo” (p. 23). A pulsão de morte identificada por Freud no aparelho psíquico, seria uma pulsão de destruição na economia das imagens, ou melhor, na *anexonomia* psíquica, na parte maldita desta despesa em pura perda do arquivo. Derrida então cria uma analogia do mecanismo pulsão de morte freudiana e as operações do mal-de-arquivo. A pulsão de morte trabalha muda (em alemão: *stumm*) para destruir o arquivo com a condição de apagar, mas também com vistas a apagar seus próprios traços devora seus arquivos antes mesmo de produzi-los externamente. Haveria, portanto, uma força intrínseca a todo arquivo que apagaria as marcas e os traços arquivados, uma pulsão que Derrida nomeia “anarquívica” ou “anarcônica”, pulsão de morte é “arquiviolítica”, onde reside uma vocação silenciosa e destruidora do arquivo. O arquivo comportaria, portanto, uma pulsão de morte e de autodestruição, uma vocação silenciosa para queimar a si próprio e levar à amnésia.

Outer Space, composto exclusivamente de imagens de arquivo de um filme do gênero do horror de baixo orçamento, considerado “pouco nobre” e “menor” na história do cinema, parece invocar o “mal de arquivo” de Derrida. O antagonista invisível de *Outer Space*, que persegue a atriz, seria uma encarnação metafórica desse “mal” contido intrinsecamente em todo arquivo do cinema? O

mal-de-arquivo, ou pulsão autodestrutiva, pode ser visto como o lado B do esplendor do Cinemascope Hollywoodiano? O filme por si só já é *uma repetição* com novas versões de uma mesma história, uma reiteração gozosa do mesmo, uma espécie de reelaboração do passado traumático do cinema. O diretor parece ser movido pelo desejo de reescrever o passado do cinema, retirando o cinema experimental do lugar de submissão-sujeição-subalternidade ao modelo institucional. A mulher de Tscherkassky agora é ativa, e não se permite reduzir a uma passividade e docilidade “natural” feminina. Recusando a condição de vítima da narrativa original, *a femme damnée* ou *femme fatale*, e trava uma batalha, e, ao fim da narrativa, destrói seu agressor invisível.

Vindo de um outro lugar, da escuridão da continuidade (um outro tipo de “espaço sideral”), do submundo do Hades fílmico ou, em outras palavras, dos espectros estruturais do cinema, o antagonista invisível chega como força diabólica da semelhança informe, para expor a economia corporal do cinema e desorganizá-la, trazendo à luz suas vísceras. Ele trava uma espécie de batalha formal suicida, impelida não somente contra as normas da poética de um regime representativo-narrativo, mas também rumo à implosão da representação figurativa da imagem. Uma batalha entre continuidade e descontinuidade do ser ocorre *in loco* no próprio meio fílmico ao vivo, instaurando uma luta-luto contra a *semelhança conforme*. Esta posição conceitual do artista nos parece sublinhada na cena em que a personagem é “prensada” violentamente contra um espelho e, ao final, termina quebrando todas as molduras e janelas à sua volta, como uma provocação à ideia Baziniana do cinema como janela ou espelho do mundo. Como se o cinema, num libelo, desse um basta na *mimesis* que o aprisionou há séculos. Nesse macabro ritual de auto sacrifício fílmico, vemos o expurgo ou exorcismo de um cinema que foi quase morto pela sua institucionalização. Ele se encarna como a denúncia-viva de uma formatação sufocante, que solidificou os alicerces da fábula cinematográfica. Um filme que conclama a liberação das suas amarras e explora, até seus estertores, a essência *anarquívica* e pulsão de morte que flui no subterrâneo de todos os arquivos do cinema.

Para Birman (2009), Derrida positiva a pulsão de morte com o mal de arquivo, pois seria uma força que possibilitaria tanto o esquecimento e a renovação do arquivo pelas novas consignações. O *mal de arquivo* seria necessariamente o outro lado do arquivo, frente e verso de uma mesma superfície

de inscrições, na qual se realizavam as trocas e as circulações discursivas. Ao esquecer criam-se novas condições de possibilidade de acrescentar novos arquivamentos. Como Benjamin afirmou, sobre caráter destruidor, é preciso dosar o grau de esquecimento e grau de memória criando um equilíbrio entre os dois, evitando que excesso de história prejudique a ação e conduza a *acedia* e a inércia. O cinema que já teve sua morte anunciada no ano de seu nascimento, ao se aproximar da sua pulsão de morte anarquívica, ao “esquecer” (em parte) de sua história totêmica e deformar suas formas clássicas busca renovar seu futuro. Tscherkassky por meio da re-visita ao arquivo-morto, reelabora o terreno “traumatológico” do cinema, como um local para onde gravitavam os seus fantasmas. Estes por sua vez, uma vez agenciados, abrem rachaduras e aberturas em um renovado solo, no qual germinarão novas estéticas.

6.4.2 – *Dream Work* (2001)

Se *Érotique* pode ser considerado um “sonho molhado” masculino, em **Dream Work (2001, 11 min, 35mm/CinemaScope)** Tscherkassky se dedica a explorar as fantasias e sonhos eróticos femininos. Supostamente feito para ser “mais calmo” que o anterior, o terceiro filme que encerra a trilogia *CinemaScope* será tão intenso quanto seu irmão “mais velho”, *Outer Space*. A ideia do filme seria, nas palavras do diretor, de traduzir: “em sentido literal, o mecanismo central pelo qual os sonhos produzem significado, o “*traumarbeit*” (ou trabalho do sonho), como Sigmund Freud o descreveu que se dá por deslocamento [*Verschiebung*] e condensação [*Verdichtung*]. A nova interpretação do enunciado do material original se dá por meio de seu ‘deslocamento’ de seu contexto original e sua concomitante ‘condensação’ por meio de exposição múltipla”.

Tscherkassky não foi o primeiro nem o único a fazer uma analogia entre o processo de revelação da imagem latente no processo fotográfico e o funcionamento do aparelho psíquico. Essa será uma relação cara à história e teoria do cinema e será feita, inclusive, pelo próprio Freud. No livro *Interpretação dos Sonhos* (1900) ele também utilizará o aparato fotográfico como figura de linguagem para explicar o inconsciente, no qual ele sugere que “devemos representar o instrumento que executa nossas funções mentais como semelhante a um microscópio composto, a um aparelho fotográfico ou algo desse tipo” e

acrescenta que "o lugar psíquico corresponde a um ponto do aparelho em que se forma a imagem" (FREUD apud MACHADO, 2011, p. 39). Para Arlindo Machado, não é apenas uma coincidência o fato de as instituições do cinema e da psicanálise terem nascido praticamente ao mesmo tempo. "Um como o outro buscam realizar essa fusão impossível da ciência com o irracional: são máquinas e métodos positivistas a serviço do delírio do espírito."

Para explicar o inconsciente pulsional Freud sugere duas analogias ou topologias para o seu funcionamento. A primeira surge no texto *Sobre uma nota sobre o bloco mágico*, de 1924, em que utiliza o brinquedo ou aparato como figura de linguagem para explicar o inconsciente. Nele a memória (*mneme* ou *Anamnesis*, que constitui a própria memória, a memória viva ou espontânea) se inscreveria em uma superfície sensível gerando uma impressão ou carimbo (a *hypomnema*, ou seja, a ação de recordar), podendo ser "revelada" ou não. Seria a tarefa do psicanalista na clínica trazer à luz estas imagens recalcadas no aparelho, um trabalho, em suma, de laboratorista que positiva uma imagem negativa na emulsão fotossensível. Esse texto prevê o duplo movimento da memória e do aparelho psíquico, baseado no *apagar e preservar*. O aparelho psíquico então funcionaria como um sistema de inscrição e transcrição que se superpõem. Seria também um sistema de escritura baseado na predominância da semiótica visual, como espécie de escrita em hieróglifo que deve ser "traduzida" ou "decodificada" pela elaboração do analisando na clínica.

Já na *Etiologia da Histeria*, Freud explica o inconsciente a partir de uma metáfora topológica com a cidade de Roma. Roma não seria a morada humana, mas uma entidade psíquica. Como a cidade italiana o inconsciente seria construído sobre uma série de soterramentos de diferentes sobreposições de camadas de tempos. O que está no passado nunca é totalmente destruído, resiste como algo residual. O trauma seria esse "resto" recalcado que pode ressurgir, principalmente nos sonhos, quando o inconsciente trabalha para reelaborá-los. O traumatizado então relata e rememora o trauma para produzir alguma amenização ou apaziguamento da dor do trauma, processando-o em pequenos pedaços, molecularmente. O psicanalista seria então como um arqueólogo, que ajuda o analisando a desenterrar e encontrar essas ruínas e vestígios, a partir da análise e da elaboração dos sonhos na vida consciente.

Ainda em *A interpretação dos sonhos*, Freud observou que a forma pela qual os sonhos se manifestavam não eram ilógicas, *nonsense*, ou derrisórias, mas, ao contrário, operavam por uma intrincada lógica interna. O mecanismo onírico funcionaria - como afirmou Tscherkassky - por uma lógica peculiar, ora por *condensação*, ora por *deslocamento* de duas ou mais ideias, esses dois movimentos seriam análogos na linguagem à metáfora e à metonímia. Gabriele Jutz disserta sobre as diferenças e aproximações entre as duas figuras de linguagem:

O que a condensação e a metáfora têm em comum é que ambos se baseiam na semelhança; eles escolhem entre elementos semelhantes (semanticamente, fonologicamente, visualmente etc.) de um paradigma (pensar, por exemplo, nos trocadilhos aliterativos de Duchamp). O deslocamento e a metonímia, no entanto, são marcados pela função de contiguidade e escolher entre elementos relacionados contiguamente presentes na cadeia sintagmática (por exemplo, na frase “beber um copo” o conteúdo é substituído pelo recipiente, uma associação espacialmente relacionada; (...). No entanto, é importante notar que, apesar dessa analogia funcional, metáfora e metonímia não são os o mesmo que condensação e deslocamento, porque “sonhos são produções inconscientes, e poemas [ou filmes] são em sua maioria produções conscientes” (JUTZ, 2014, p.321)

Matthew Tomkinson (2004)²²⁸ lembra que Freud mapeou as operações imagéticas do sonho em quatro “tipos” de métodos associativos: *resíduos do cotidiano*, *estímulos somáticos*, *traços mnemônicos arcaicos*, e *léxico de imagens universais*. Resumindo, brevemente, o primeiro se refere a lembranças de eventos corriqueiros do dia a dia, situações banais que surgem nos sonhos, como formas de “organizar” os pontos relevantes do dia e determinar aqueles que podem ser descartados como desimportantes e apagados da memória. O segundo se refere a estímulos corporais e sensoriais, marcadores somáticos que ocorrem enquanto a pessoa dorme, sentimentos táteis e sonoros, como, por exemplo, o som de um despertador que “se infiltra” no sonho simbolicamente. O terceiro seriam lembranças profundas, muitas vezes originárias da infância, de um passado distante do sujeito, que retornam e são revividos no sonho com frequência (provavelmente por serem traumáticas). E o quarto seriam imagens simbólicas que se repetem em uma determinada cultura, tais como a imagem da cobra que remete à forma fálica e surge como sinônimo de pecado na iconografia cristã. Essas

²²⁸ Em ensaio *Dream Work – The blur and the esthetic of genesis*, retirado do site oficial de Peter Tscherkassky. Originalmente publicado no encarte de VHS « The CinemaScope Trilogy », publicado pela re:voir, Paris 2004. <http://www.re-voir.com>. Link para o texto pode ser acessado em: http://www.tscherkassky.at/content/txt_ue/07_thomk.html

quatro operações do sonho seriam alimentadas pelas memórias, neuroses e preocupações particulares do sujeito (portanto, não seria possível criar um dicionário universal de sonhos que se aplica genericamente a todos, só é possível interpretá-los individualmente).

O mecanismo da *psiqué* seria construído de forma a proteger o sujeito dos estímulos externos do cotidiano que excitam o seu sistema nervoso e ameaçam a sua constituição. O inconsciente seria um receptáculo, barreira ou superfície para o qual essas experiências desagradáveis e potencialmente perigosas são direcionadas e “guardadas”, como um arquivo confidencial. Os traumas, medos e tabus do sujeito vêm à tona nas narrativas oníricas cujos fantasmas imagéticos nascem das névoas do inconsciente. O “trabalho” do sonho indica, na ordem do simbólico e da linguagem, tudo aquilo que foi contido pelas malhas protetivas do superego consciente e que retornam no sono, quando liberam-se as comportas do inconsciente. As imagens fantasmais que ascendem do terreno pantanoso do recalcado são indícios de que algo ainda precisa ser associado de forma a reorganizar e “tranquilizar” o aparato psíquico novamente. O sonho, para Freud, realizaria desejos inconfessos e revelaria os traumas que precisam ainda ser reelaborados pelo sujeito.

Walter Benjamin, também conhecedor das teorias de Freud, teria preconizado que o cinema e seus aparatos abririam uma brecha para acessar o inconsciente coletivo, o que ele nomeou como “inconsciente óptico” (*Optische-Unbewussten*) a partir de uma comparação com o “inconsciente pulsional” (*Triebhaft-Unbewussten*) da psicanálise:

"A natureza que se dirige a câmera não é a mesma que se dirige ao seu olhar. A diferença está principalmente no fato de que o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por um outro em que sua ação é inconsciente. (...) a câmera com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações, ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente óptico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre para o inconsciente pulsional. (...) O cinema abriu uma brecha na velha verdade de Heráclito, segundo o qual o mundo dos homens acordados é comum e dos que dormem é privado". (BENJAMIN, 2014, p. 204-205).

Ao analisar o ensaio de Benjamin Serge Margel (2017, 22-23) afirma que há uma dialética no interior do cinema que coloca o aparelho cinematográfico dentro da economia do trauma, pois o trauma psíquico é baseado justamente num sistema de compensação. Segundo essa lógica, (retirada do ensaio *Além do*

Princípio do Prazer de Freud) a intensificação perceptiva da modernidade esgota o psiquismo, o cansa, o atordoa, chegando até mesmo a rompê-lo - que resulta na neurastenia ou depressão nervosa. Diante desse esgotamento cria-se um sistema de proteção, um anteparo, que permite à vida subjetiva encontrar um novo equilíbrio. O cinema surge, para diversos pensadores como Kracauer, Adorno e Benjamin, como dispositivo cultural de pára-excitação capaz de desempenhar esse mesmo papel compensatório. O cinema, cria então uma “apresentação artística da realidade” que prepara o sujeito para lidar com essa percepção traumática da vida moderna, ele vem para equilibrar o ser humano e a aparelhagem, isso permite ao sujeito se “imunizar” contra possíveis “psicoses coletivas” e se configura ao mesmo tempo ferida e reparação do sujeito.

Os diferentes procedimentos e conceitos acima descritos seriam "traduzidos" visualmente no filme de Tscherkassky a partir da mesma técnica empregada no filme anterior com suas lanternas *lasers*. Com elas, Tscherkassky a partir de uma bricolage produz até sete camadas de sobreposição de quadros. *Dream Work* não se trata, é importante ressaltar, de uma representação literal do conteúdo de um sonho, mas sim de uma possível equivalência mecânica e lógica operativa do funcionamento do sonho. Assim o aparato fílmico de Tscherkassky, de certa maneira, acentua a maneira pelo qual o funcionamento do aparato psíquico opera. Também é preciso dizer que não iremos realizar uma análise do filme a partir de conceitos e premissas da psicanálise, pois este campo do conhecimento foge ao escopo desta tese, mas buscamos ao contrário, entender como o filme de Tscherkassky interpreta visualmente as proposições de Freud e Benjamin à sua maneira. Mas vamos agora ao filme.

Dream Work se inicia de maneira plácida, com um leve tremular das cortinas embaladas pelo vento (novamente o *leitmotif* da moldura e da janela reaparecem). Barbara Hershey (a mesma personagem do filme anterior) entra em seu quarto, se despe e se deita em sua cama, pronta para cair nos braços de Morfeu. A trilha sonora composta por Kiawasch Saheb-Nassagh nos embala junto com ela ao som do sibilar do vento e do tique-taque de relógios. Ao cair no sono, vamos lentamente adentrando seu universo onírico junto com a personagem. O rosto de Hershey então se multiplica no ecrã, como se ela se convertesse também em uma espectadora do desenrolar da própria história. O sonho se torna um filme dentro do filme, refletindo o modo como o aparato psíquico funciona, cuja

dinâmica é semelhante à do dispositivo da sala de cinema, o sonho urde imagens virtuais dentro de nossas telas "cerebrais".

O sonho de *Dream Work* começa de maneira suave, retomando cenas banais e mundanas do cotidiano, como, por exemplo, a imagem em que a mulher passa creme nas pernas e troca de roupa (que, mais à frente, quando repetidas, ganham novas conotações eróticas). Por vezes certos estímulos externos são percebidos no sonho pela protagonista, como quando o vento e as luzes de fora da janela tocam seu rosto ou quando suas pernas saem para fora do cobertor. Será uma misteriosa voz masculina que ecoa no espaço onírico que dispara novas associações. Surge então a aparição de dois homens que figuram então como objetos de desejo da mulher, que podem representar, por condensação, todos os homens do mundo, uma encarnação figurativa do desejo, talvez proibitivo e por isso reprimido, pois só pode vir à luz no reino dos sonhos.

À medida que progride, a narrativa vai se intensificando. A carga de energia libidinosa das imagens aumenta à medida que os dois personagens masculinos aparecem. Assim, proporcionalmente à sua presença a velocidade da montagem se acelera. A mulher começa então a rever a imagem de si mesma, quando chega em casa e tira a roupa, como se o sonho estivesse tornando “evidente” o seu próprio desejo. A narrativa se intensifica especialmente na cena em que o homem passa pelo umbral, abre a porta e “penetra” no quarto. Essa cena marca a exata metade da duração do filme, aos cinco minutos, e é quando alcançamos paralelamente também o *clímax* do sonho erótico, em que as imagens se entregam a um *frenesi* furioso e a mulher atinge o frêmito da “pequena morte” onírica. Tachinhas, pregos e um polvilhado de sal fervilham e “chovem” sobre o corpo da mulher no ápice do seu furor erótico selvagem. Esses elementos pontiagudos podem ser interpretados como metáforas sexuais para o falo. A tachinha é também uma imagem especialmente ambivalente, masculina e feminina, pois comporta um buraco e uma ponta perfurocortante. Já a areia polvilhada na película lembra o mito do *Sandman*, ou Homem de Areia, uma figura do folclore europeu (que pode ser encontrada nos contos de Hans Christian Andersen e de E.T.A Hoffman), que visita as crianças na calada da noite fazendo-as sonhar ao jogar areia “mágica” em seus olhos, sendo uma personificação dos sonhos, e por vezes também da morte.

Os objetos utilizados por Tcherkassky são, com efeito, referências diretas ao filme "*La retour á la Raison*", do pintor e fotógrafo norte americano Emmanuel Radnitzky, mais conhecido como Man Ray, anarquista e membro do grupo dadaísta. Em 1923, Man Ray se tornaria o primeiro cineasta a realizar um filme sem câmera com suas famosas raiografias²²⁹. Em uma estética semelhante à do Raio X, as raiografias foram produzidas ao acaso²³⁰, a partir do processo da solarização, ou seja, da exposição à luz da película fotossensível em contato direto com objetos físicos em sua superfície. Dessa forma, os objetos se convertiam em sombras impressas no papel fotográfico, como carimbos invertidos. Tscherkassky então reproduz o mesmo procedimento na sua mesa de luz fotográfica, com os mesmos objetos, em uma ode ao filme dadaísta. O orgasmo da protagonista se torna então um gozo com a própria historiografia do cinema vanguardista. O amor da carne se confunde com o amor pelo cinema.

Após a primeira “vaga” pós-orgasmo, vemos a imagem de uma menina, como se, em continuidade ao gozo, a mulher fosse visitada por uma memória arcaica de uma lembrança infantil. Uma nova figura masculina sobrepõe-se à imagem da garota, talvez uma reminiscência de uma figura paterna. Em seguida dois homens começam a brigar em uma disputa triangular edipiana (o caráter incestuoso e tabu da cena é reforçado para quem se lembra que as personagens no filme original de *Furie* são o filho e o amante da protagonista). A mulher foge dessa memória (talvez traumática?), corre por corredores, sendo perseguida por diversos homens diferentes, que disputam seu afeto e que aparecem muito

²²⁹ A primeira exibição de *La Retour à la Raison* se dá em 6 de julho de 1923 dentro do programa Dada *Le Cœur à barbe* organizada por Tristan Tzara. Segundo Nicole Brenez, a aparição das raiografias se dá no seguinte episódio turbulento: “As noites explosivas (Dada) combinam exposições de trabalhos plásticos e apresentações ao vivo: leituras de manifestos, teatro, dança e cinema. A série de noites artísticas havia começado no dia 23 de janeiro de 1920 com a “Primeira Sexta feira de Literatura”, no Palais des Fêtes, e terminaria no dia 6 de julho de 1923 com a noite dita do “Cœur à barbe”, no teatro Michel na rua des Mathurins. Esa manifestação, histórica iria culminar a ruptura fratricida entre os dadaístas e os surrealistas, tendo se transformado em ringue, com Paul Éluard nocauteando os atores de Tzara, os dadaístas expulsando André Breton e Benjamin Péret, e todos insultando Jean Cocteau.” (BRENEZ, 2021, p. 3)

²³⁰ Segundo Gabriele Jutz (2014) os relatos autobiográficos de Man Ray narram que ele não teve tempo de preparar o filme, que foi encomendado às pressas por Tzara. O efeito da solarização teria sido descoberto ao acaso, e os fotogramas feitos na véspera do encontro com materiais disponíveis, como cristais de sal, tachinhas e pregos. Tristan teria sugerido a inserção das raiografias no filme para aumentar a duração do programa no último minuto. No dia da projeção o filme teria se partido sendo colado no meio da exibição e o título improvisado na hora. Nicole Brenez (2021) contesta a mitologia criada pelo próprio Man Ray “Tanto quanto o filme, a lenda de *Le retour à la raison* foi inventada por Man Ray (...). Desta forma, ele fixou um horizonte fértil à criação do século XX, marcado por invenções que acolhem o acaso, a destruição, o excesso e a violência, em todas as suas formas, no vocabulário geral da criação.” (BRENEZ, op.cit)

brevemente em lampejos e rápidos *frames*. À medida que a narrativa vai novamente retornando às imagens do gozo (como uma segunda onda), as formas reconhecíveis de corpos humanos e das personagens desaparecem. É como se tivéssemos atingido o infinito da “continuidade do ser”, aquele sentimento oceânico de diluição das subjetividades, que se refere Bataille, quando ele descreve a experiência da “crise” erótica. Essa diluição nos encaminha para o fora da imagem, para o extra-diegético, como na expressão idiomática “caímos na real”. Subitamente estamos na mesa de luz do diretor. Vemos suas mãos manipulando os pequenos objetos presentes nas raiografias, agora em formato “tridimensional”. Quando ele segura a película e corta-a com uma tesoura, a mulher acorda. Corte seco. Saímos da virtualidade do sonho para cair na “realidade”, que é também, por sua vez, uma segunda imagem virtual, a imagem do cinema.

A mulher acorda alegre, como se livre da angústia, por ter realizado seu desejo transgressivo no universo onírico. Rindo ela abre a janela, a mesma que pautou o início da narrativa. A janela vai então sendo lentamente polvilhada de pequenos grãos que vão obscurecendo a imagem. Vamos então saindo do estado cognitivo do reconhecimento para ir recrudescendo para a escuridão ou para o “nada”. Como se a luz excessiva vinda de fora velasse a imagem diante de nossos olhos - ou como se o processo de solarização de Man Ray fosse agora visto pelos olhos da própria película em *live action*. Para Tomkinson (2004, op.cit) a cena final seria um retorno para a agnosia aperceptiva, um estado de total irreconhecibilidade. A imagem se torna então um borrão, voltamos a habitar um estado de nascimento primevo, de um universo em que a imagem pode se ver livre, sem sentido, sem história, sem memória, sem culpa ela retorna ao gênesis ou éden “original” (ou mesmo a própria morte), a *tabula rasa*, que guarda o pensamento como potência na escuridão.

Já Gabriele Jutz (2014, p. 323) vê duas interpretações para a conclusão do filme. Nesse filme, Tscherkassky se situa no polo da vanguarda modernista do cinema, onde se encontram o dadaísmo e o surrealismo - e muitas vezes o diretor confunde os dois movimentos, se referindo ao filme de Man Ray como “surrealista”. Essa aproximação não é de todo incorreta. Os dois movimentos desejavam questionar a moral burguesa e as amarras ordenadoras da razão. Esteticamente, apesar dos dois movimentos terem diferentes atitudes frente a uma

ideia de “factual”, eles se aproximam através do desejo comum de “dediferenciação semiótica”, em outras palavras, da negação da diferença que separa o objeto da representação, ou a matriz da cópia. Para atingir o mesmo objetivo eles escolhem, no entanto, caminhos distintos. Enquanto as obras dadaístas teriam uma tendência para tratar “coisas como signos”, os surrealistas procedem na direção contrária, tratam “signos como coisas”, a partir dos mecanismos automáticos e irrefletidos do inconsciente.

O apagamento da imagem ao final do filme corresponderia ao ato de cair no sono, no qual a realidade lentamente se dissipa. O filme cai de volta na caixa de Pandora do inconsciente. É como se as imagens também, ao fim do filme, dormissem. No entanto, para Jutz (2014, op.cit) é possível ler a sequência final à luz do realismo materialista do grupo dadaísta, de Man Ray. No lugar do universo onírico da metáfora, o filme opta pela vida desperta e vigilante, em prol do poder do real, sai do universo dos signos e ruma em direção às coisas reais, ao tátil, da presença viva do corpo fílmico, que se sobrepõe ao lugar privilegiado dado à representação ilusionista. O filme de Tscherkassky retorna ao imaginário de Man Ray e dos dadaístas para quem a imagem reforça a potência do real através do toque físico na representação. Liberando um “imaginário de contiguidade, do contato, da carícia que impregna a imagem de uma presença radiante”, nas palavras de Brenez, a imagem então se torna uma relíquia, instância de presença viva, dotada de aura, ela invoca o desejo e uma libido óptica.

Nicole Brenez (2021 p.4-5) ainda elabora o filme de outro modo. Para ela *Dream Work* o austríaco buscaria o seu próprio sonho. A partir das impressões digitais - tanto *no* cinema, quando *do* cinema - ao “esfregar o cinema sobre si mesmo”, ele se pergunta sobre sua própria identidade, tentando extrair a si mesmo das imagens, se configurando como uma espécie de autorretrato, onde, parafraseando Rimbaud “o eu é um outro”. Atormentado por essa busca pela própria identidade, Tscherkassky então duplica suas matrizes, e manifesta o caráter assombrado, opaco e inconsciente dos objetos. Veremos como essa busca por si, que oscila entre real e virtual, se conjuga com uma outra busca, a busca por um retorno da experiência aurática e de uma transgressão erótica, que retorna nos últimos filmes desta tese: *Coming Attractions* (2010) e *Exquisite Corpus* (2015).

6.4.3 – Coming Attractions (2010)

Assim como em *Dream Work* chegamos a Comming Attractions (2010, 25 min 12 sec, 35mm) através do mundo onírico. Em entrevista para Daniel Kasman, Tscherkassky (2016) relata que seus filmes são primeiro “sonhados” para depois serem inscritos no papel e na tela. O processo criativo de Tscherkassky pode ser comparado ao de Robert Desnos, poeta que “trabalhava dormindo”. No livro *Nadja*, Breton narra uma prática famosa do poeta: “Reveja agora Robert Desnos na época chamada, por aqueles entre nós que a conheceram, a ‘época dos sonos’. Desnos ‘dorme’, mas escreve, fala” (BRETON, 1972, p. 28). O poeta, apelidado por seus colegas de “sonhador acordado”, possuía o dom de enquanto dormia contar histórias “qual um oráculo”. Ainda, segundo Breton, Desnos sonhava com versos e anotava-os em meio a um estado hipnagógico, no limiar entre vigília e sonho. A habilidade do poeta viria a ser transformada em técnica surrealista. Este será um entre diversos métodos “automatistas”, criado pelo grupo para liberar o inconsciente das forças repressoras do superego, inspirado a partir da leitura de Freud. Tscherkassky revela que chegou até o corte final de *Coming Attractions* por meio de um processo parecido.

Eu nunca tenho uma ideia fixa de como o filme vai se parecer. É algo que se passa no tempo. No tempo para estudar o material, e depois decorá-lo, para que ela penetre na memória e fique lá decantando, aguardando a vinda das ideias. O segundo aspecto é o próprio tempo de produção, quando você se senta na camara escura, expondo seus *frames* individuais – quadro a quadro – e isso leva muito tempo, tempo durante o qual o próprio filme cresce. É o tempo de memoriza e se lembrar de algo completamente diferente do que você originalmente imaginou três anos atrás. Essa é a beleza da minha prática, é o meu estilo de fazer cinema. (...) Você assiste o material e assiste várias vezes. Conta uma história, mas tem de esquecer dessa história. Se você assistir a um filme narrativo 20 vezes a história começa a se embaralhar, ela desaparece. Começa-se a perceber pequenos detalhes que não tinha notado antes. Então você chega a um ponto em que o material começa a falar com você. Claro, ele tem de ser atraente em primeiro lugar. ²³¹(TSCHERKASSKY, 2016)

²³¹ I never really have a fixed image of what the film is going to look like. It's always about *time*. Time to study the footage and then learn it by heart, so it seeps into your memory and there it sits and waits for the ideas to come. The second aspect is the production time itself, when you sit in the darkroom, exposing your individual frames—frame by frame by frame—and that takes a lot of time, time during which the film itself grows. Time to memorize, to remember something completely differently than how you thought about it three years ago. That's the beauty of my way, my style of filmmaking. (...) You watch the footage, and you watch it over and over again. It tells a story, but you have to forget the story. If you watch a narrative film 20 times the story starts to scramble, it vanishes. You start to see tiny details you hadn't seen before. Then you get to a point where the material starts talking to you. Of course, it has to be attractive in the first place.

Sem roteiro prévio, Tscherkassky assiste reiterada vezes às seis horas de material de arquivo bruto de comerciais e de publicidade que tinha em mãos até decorá-los de cor. O diretor insere os filmes primeiro no coração para depois levá-los à mente. Após a memorização “apaixonada” Tscherkassky se deixa levar pelo processo e fluxo natural da memória, que comporta apagamentos, esquecimentos e novas inscrições. Nesse processo “ordenado” pela memória e pelo inconsciente, ele permite que as associações-livres determinem quais trechos do bruto se “iluminem” ou se destaquem dos demais. São os filmes que, nas suas palavras, “falam” com ele, e, como toda relação amorosa, ganha força e consistência à medida que é decantada e depurada no tempo. Tscherkassky relaciona-se com as imagens como uma presença viva com quem estabelece uma convivência aproximada, como uma presença real com quem dialoga e por quem se sente atraído libidinosamente.

Quando ele (o material) começa a falar com você, as ideias vêm. Para *Coming Attractions* (2010), eu sabia que queria trabalhar com bruto de comerciais. Eu tinha seis horas de material, então precisava de uma espécie de filtro. Não sei quando aconteceu, mas de repente fiz uma conexão com a teoria do Primeiro Cinema de Tom Gunning, o “cinema de atrações”, que são filmes nos quais os atores falam diretamente para a câmera, criando uma cumplicidade com o público, mostrando o que o maquinário da câmera pode fazer, como truques e efeitos especiais; ocorreu-me que isso acontecia nos comerciais também. Ok, então agora eu tenho meu filtro: vamos usar apenas aqueles trechos que eu possa, de alguma forma, conectar ao Primeiro Cinema. Então foi o material que sugeriu o que fazer com ele.²³² (TSCHERKASSKY, 2016)

O título do filme comporta uma tripla ambivalência. *Coming Attractions* era o termo utilizado nas salas de cinema para se referir aos filmes que iriam estreiar na semana seguinte - anúncio que era colocado na vitrine onde eram exibidos os pôsteres dos filmes vindouros cujas *starlets* e vedetes seduziam o espectador por detrás do vidro. *Coming Attractions* também comporta um outro trocadilho jocoso, pois no inglês pode também ser traduzido por “atrações gozosas”, já que o verbo “to come”, em uma aliteração, soa o mesmo que “to cum”: chegar ao orgasmo. Além disso, as “Attractions”, que atraem o diretor,

²³² No original: When it starts talking to you, the ideas come. For *Coming Attractions* (2010), I knew I wanted to work with commercial rushes. I had six hours, so I needed a kind of filter. I don't know when it happened, but suddenly I made a connection with the “cinema of attractions,” Tom Gunning's theory of early cinema where actors are talking directly to the camera, having complicity with the audience, showing off what the camera machinery can do, tricks and special effects; it occurred to me that this happens in commercials, too. Okay, so now I have my filter let's use only those rushes I can somehow connect to early film. So, it was the material that suggested what to do with it. Tradução minha.

também fazem alusão ao termo “Cinema de Atrações”, cunhado por Tom Gunning. Tscherkassky então relata que, como de um só golpe, lembrou do ensaio teórico *An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and Its Relation to American Avant-Garde Film* (1983)²³³ no qual se inspirou para fazer o filme.

Como vimos no capítulo anterior, Gunning descreve uma relação completamente diferente entre ator, câmera e público no cinema dito “primitivo”, em comparação com o “cinema clássico”. O *Cinema de Atrações* teria necessariamente um caráter exibicionista, definido pelo gesto destemido de se mostrar e exibir suas possibilidades criativas em uma interpelação direta junto ao público. Além disso, Oliveira Jr (2017, p. 196) lembra que as fisionomias, ou retratos em *close up* super aproximados, também chamados “filmes de expressão facial”, eram um gênero comum no cinema dos primórdios, manifestação do positivismo científico, que utilizava a câmera como ferramenta científica de estudos do corpo humano, nos quais o rosto era convertido em uma topografia a ser estudada, como um rosto-paisagem. Tscherkassky então percebe que esse mesmo modo de se dirigir ao espectador e de filmar o rosto do cinema de atrações “resistiu” dentro do gênero da publicidade. O ímpeto de *Coming Attractions* foi então demonstrar como o Primeiro Cinema e o Cinema de Vanguarda ainda sobrevivem nos subterrâneos do cinema comercial, no lado B ou na outra face sombria do mal de arquivo (reiterado pelo uso da película preto e branco, em viragem negativa). Assim, Tscherkassky compila uma série de imagens de arquivo de sobras de *making of* e *bloopers*, erros de filmagem, em que atores e atrizes de publicidade encaram a câmera (e por conseguinte o espectador) de forma frontal.

O discurso do diretor de que foi assaltado por uma ideia “genuína” que brotou do acaso e das livres-associações da sua mente, pode ser uma auto-mitologia promovida pelo próprio, pois, como vimos, seu cabedal de referências contempla os filmes *Adebar* (1957). e *Schwechater* (1958) de Peter Kubelka que já teria se apropriado do universo da publicidade nos anos 1950 para produzir seus filmes de vanguarda. A proposta, portanto, não é nova. Mas Tscherkassky não esconde suas heranças. O filme é repleto de citações bastante explícitas aos

²³³ In: John L. Fell [ed.], **Film Before Griffith**, Berkeley, 1983.

mestres da vanguarda. A primeira imagem que abre o filme já sublinha a proposição geral do diretor: ver as imagens pelo retrovisor da história. Dividido em onze capítulos, separados por cartelas estilizadas como as do Primeiro Cinema. Em cada capítulo é possível delimitar, com clareza, quais "fantasmas" o diretor está trabalhando dialogicamente. Por exemplo, o título do capítulo três "*Le Sang D'un Poem*", faz evidente referência ao filme de Jean Cocteau, *Le Sang d'un Poete*" (1932), já o título "*Le Ballet Monotonique*" se refere ao filme de Fernand Lèger *Le Ballet mécanique* (1924).

São, no entanto, releituras bem-humoradas que retornam e se assumem enquanto cópias infiéis como se reflexos de um espelho estilhaçado, num jogo de reflexos intermináveis. O primeiro, supracitado, seria uma espécie de "*spin off* poético", pensamos que iremos presenciar o *motif* do atravessamento no espelho que está no filme de Cocteau, e ficamos no aguardo da imersão do poeta no outro lado do espelho, mas, com efeito, nada acontece. Já no segundo, utilizando comerciais de detergente de sabão da década de 1980 o diretor cita, subrepticamente (para quem conhece o filme original) um plano que se repete 27 vezes no filme de Léger que mostra uma lavadeira subindo uma escada do rio Sena, carregando um amontoado de roupas.

Em uma primeira visada, a repetição do movimento de subir e descer escadas encontra ressonâncias no *Nu Descendo a Escada de Duchamp*. Além disso, em suas anotações, Duchamp teria descrito como uma possível proposta de *ready made*: "*Física de bagagem: calcular a diferença entre os volumes de ar deslocado por uma camisa limpa (engomada e dobrada) e a mesma camisa suja. // Ready-made recíproco: utilizar um Rembrandt como tábua de engomar/*. Ainda os "roto-relevos" circulares hipnóticos de *Anemic Cinema* lembram o movimento centrífugo de uma máquina de lavar roupa. O tema da lavanderia, portanto, atravessa os trabalhos de diferentes dadaístas. Mas, segundo o diretor, '*Ballet monotonique*' representaria "a vida insossa e repetitiva" das donas de casa presas em uma gaiola 'imagética'.

Essa "gaiola" é construída pela sobreposição da imagem da escada sobre as das mulheres, que, além de relembrar o padrão listrado da roupa da personagem original de Léger, também remete a ideia do *grid* de vidro da perspectiva e moldura renascentistas. As mulheres agora estão sujeitas ao tédio de sua rotina diária como ~dona do lar~ como espécies de replicações de Jeanne Dielmans

(1975) de Chantal Akerman, elevadas à enésima potência. O mesmo acontece com as atrizes na publicidade que parecem condenadas a uma prisão de tomadas e *takes* repetidas sem sentido. As divas e *starlets* do cinema clássico também estariam presas nas malhas do *male gaze*. Aqui o tema da crítica ao clichê, e o retorno à *práxis* surrealista da paragem e da reificação do duplo, que já estavam presentes nos filmes de juventude chegam no seu ápice formal. Os “replicantes” de Tscherkassky também podem ser vistos como um comentário crítico sobre a apropriação das estéticas ousadas e radicais das vanguardas, que hoje já não tem efeito de choque, pois foram apaziguadas e absorvidas pelo mercado.

Mais do que uma ilustração da teoria de Gunning, o filme chama a atenção não só pela cinefilia erudita do diretor, mas também pela carga afectiva e aurática das imagens que seleciona. No lugar de analisar cada capítulo e destrinchar todas as citações implícitas de forma enciclopédica²³⁴, nos interessa nessa análise, abordar o afeto que nos atravessou ao ver *Coming Attractions*.

A maior parte do filme é composto por grandes planos dos rostos de atrizes e atores durante as sessões de filmagem em que têm de manter uma determinada pose. São cenas repetitivas nas quais os atores, hesitantes, aguardam o momento da “ação” para entrarem no personagem, e se encontram no limiar entre documental e ficcional. Somos impactados pelo olhar perfurante desses sujeitos que nos encaram vindo dos recônditos de um arquivo morto, sobras supostamente feitas para serem esquecidas e jogadas no lixo. Há algo de perturbador e extremamente erótico nessas imagens em que “nada acontece”. São como retratos de sobreviventes que nos interpelam na sua mudez, testemunhas de um mundo que passou e não voltará. A partir do *close up* do rosto, Tscherkassky parece, com efeito, estar dialogando não só com a experiência de retorno da morte que o MRP, ou o Primeiro Cinema, suscita mas também com um dos principais conceitos debatidos pelas vanguardas do cinema na sua aurora, a ideia de *fotogenia* e da *aura*.

Rosa Maria Martelo (2016, p.31) relembra que no texto *Boujour Cinema*, Jean Epstein considerava que o cinema seria “sobrenatural em sua essência” fato

²³⁴ Essa relação de citações já foi explicitada pelo próprio diretor em notas sobre o filme, em texto publicado no seu site oficial, no link: <http://www.tscherkassky.at/content/films/theFilms/ComingAttractionsEN.html>

que se concretiza no grande plano ou *close up* - que ele nomeará como *fotogenia*, que, por sua vez, para Epstein seria a “alma” do cinema.

“O grande plano é a alma do cinema. [...] Um rosto aparece subitamente sobre o ecrã, parece fixar-me, olhos nos olhos, e aumenta com extraordinária intensidade. Sinto-me hipnotizado. A tragédia é agora anatômica. [...]. O grande plano, chave do cinema, é a expressão máxima dessa fotogenia do movimento” (EPSTEIN apud MARTELO, idem)

(...) E a ampliação da tela permite uma espécie de exame à lupa. Então, as mais belas mentiras ficam pusilânimes, ao passo que a verdade explode à primeira vista, atinge o espectador com a brusquidão da evidência, suscita nele uma emoção estética, uma espécie de admiração e de prazer infalíveis. (EPSTEIN apud OLIVEIRA JR., 2017, p.194-195)

A fotogenia seria, segundo Epstein e Béla Balázs, a qualidade própria do cinema: inefável, imponderável, algo que está intimamente ligado à questão do movimento, por um lado, e ao grande plano, por outro. Para esses teóricos do cinema silencioso, os *close-ups* estariam prenhes de micronarrativas e revelariam zonas recônditas do inconsciente assim como uma verdade incontestável:

“A câmera aproximada visa às pequenas superfícies incontroladas do rosto e pode fotografar o subconsciente. Visto de tão perto, o rosto se transforma em documento, como a escrita para o grafólogo”. (BALÁZS apud OLIVEIRA JR., 2017, p.193)

“Quando o primeiro plano capta jogos de fisionomia e gestos tão ínfimos, tão fugidios, e os coloca em relação, fazendo-os responder uns aos outros – gesto por gesto, olhar por olhar –, então a ação é igualmente analisada em seus mínimos elementos. Esse vaivém animado dentro de uma mesma situação, o microdrama do minuto, se revela na proximidade. (...) O elemento especificamente cinematográfico dessa microdramaturgia é que ela não é produzida pelo jogo dos atores, mas pela câmera.” (BALÁZS, idem)

O conceito de fotogenia de Epstein é complexo e não facilmente “destrinchado”. Segundo Carlos Oliveira Jr. (2017, p. 195), ele seria marcado por duas formulações principais: primeiro a ideia do “cinema como majoração e revelação da realidade” e, segundo, a ideia de que objetos fotografados pela “câmera inteligente” seriam dotados de um certo “poder mágico”, um charme, uma qualidade sensual. A fotogenia oscilaria entre uma vertente positivista, centrada na capacidade da câmera dar acesso a uma verdade ou desvelar o real em sua objetividade (ao exibir os objetos de maneira nítida, luminosa, de um modo que nunca poderia ser visto a olho nu) e entre a vertente “xamânica” que invoca aspectos primitivos, mágicos e dá um acesso a um mundo invisível (a interioridade dos sujeitos retratados, sua verdade íntima, por exemplo). Ainda a fotogenia se tornaria aparente para Epstein necessariamente na imagem em

movimento na duração do tempo. A imagem cinematográfica tinha ainda que lidar - como os pintores - com o caráter excessivamente lábil, descontínuo, e frágil da passagem do tempo. A fotogenia que seria revelada no rosto então, para Epstein, não seria uma qualidade encontrada em um objeto fixo. Um rosto só seria dotado de fotogenia por alguns breves instantes, como as chispas de um raio que risca o céu, dentro das variações tremulantes do tempo.

Deleuze e Guatarri nos livros *Mil Platôs* (2010) vão partir de uma aproximação da fotogenia para conceituar o que eles chamaram de imagem-afecção, que seria, por sua vez, repleta de uma “rostidade”. O rosto seria justamente o lugar prioritário das imagens-afecções, portas abertas para o atravessamento de *afectos e perceptos*, potências afetivas que dotam os objetos e paisagens de uma rostidade, que nos coloca diante do aberto das coisas. Deleuze em *Imagem e Tempo* (1985) já havia desdobrado essa ideia ao afirmar que no cinema: “a imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto...” (DELEUZE, 1985, p.114). O afeto para Deleuze ocorre quando há a combinação de dois elementos reflexivos: a imobilidade e uma expressividade intensa e quando há a descoberta destes dois polos em uma imagem, neste momento pode-se considerar que a imagem foi “rostificada”, ou seja está repleta de uma densa afetação. É quando nos sentimos olhados pela imagem, e a imagem fornece um olhar correspondido. Assim surge a imagem-afecção que com sua “rostidade”; nos olha e nos afeta sensorialmente. Os filósofos colocam então o rosto como algo que pode ser construído e percebido em qualquer objeto, as coisas seriam assim dotadas de “rostidade”, e qualquer lugar seria passível de ser rostificado, “o *close* de cinema trata, antes de tudo, o rosto como uma paisagem” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 38). Já Agamben (1996) quando comenta sobre a aproximação do Rosto diz:

Isso que o rosto expõe e revela, não é qualquer coisa que possa ser formulada nessa ou naquela proposição significativa, nem mesmo é um segredo destinado a restar para sempre incomunicável. A revelação do rosto é a revelação da própria linguagem. Essa não tem, conseqüentemente, nenhum conteúdo real, (...) é unicamente abertura, unicamente comunicabilidade. Caminhar pela luz do rosto significa ser essa abertura, padecer dela. Assim, o rosto é, sobretudo, paixão da revelação, paixão da linguagem. (AGAMBEN, 1996, p. 74-80)

Ainda Rosa Maria Martelo (op.cit) irá também dizer que para as vanguardas do cinema, a imagem seria um eterno *revenant* - um eterno retorno do

fantasma - apreender esse *revenant* seria o desejo do cinema. A imagem cinematográfica teria um efeito alucinatório, com poderes que se consolidam entre a paronímia do estático e o extático. Se trata de um êxtase de ver a *stasis* ganhar *anima*, de ver as imagens inanimadas e congeladas entrarem em ação, ganharem movimento ou, em outras palavras, serem dotados de alma. Essa evanescência da imagem fílmica e sua condição de *phasma* seriam sua forma constituinte. O cinema seria como uma manifestação do espírito, do *sacer*, ou do sagrado no visível, uma espécie de *hierofania*. As imagens dos rostos das atrizes em extremo *close up* de Tscherkassky, assim como os objetos que retrata (copos que se enchem de líquidos, a camisa, o telefone, vasos de plantas) na intensidade suspensiva de sua imobilidade frágil, parecem trazer à tona a capacidade afectiva da rostidade de Deleuze e Guatarri em sua máxima potência, e, por conseguinte, nos lançam na fotogenia e na pura linguagem ‘*phasmática*’ do cinema.

Os grandes planos de *Coming Attractions* são especialmente contundentes, em particular a cena aos cinco minutos, quando a personagem feminina, em uma reciprocidade do olhar imperioso, decidido e reto, cruza os limites do enquadramento e se superpõe ao nosso, num face-a-face confrontacional. No átimo em que se encontra com nossos olhos, se estabelece uma linha invisível que atravessa o quadro e que nos atinge em cheio. Somos então apunhalados por esse encontro, pegos de surpresa por uma beleza convulsiva em plena “paixão” com a linguagem do cinema. Esse encontro explosivo quebra a quarta parede e dispara o efeito *flicker*. As luzes estroboscópicas tomam conta da cena (qual os raios de Epstein) e reforçam o lado sombrio contido no próprio arquivo, como se o diretor estivesse sublinhando o aspecto mágico e misterioso da fotogenia que de repente se revela na imagem.

Nesse instante, o *close-up* da mulher libera uma energia visceral transmutando-a de ícone sagrado, tirando-a do espaço planificado, harmônico e equilibrado da representação clássica, para convertê-la em um ícone profano. Ela então se torna uma figura monstruosa da desmedida (a mulher maldita *a la* surrealismo) e nos olha com seus olhos de lince. As imagens de Tscherkassky reforçam a premissa das vanguardas de que o cinema seria uma aparição que se ausenta, e que o *grande close* revelador de seu fantasma estrutural, em suma de sua linguagem. Esse olhar que retorna como um duplo-fantasma (tanto das vanguardas, quanto do próprio ser ali representado) impacta, punge, nos atravessa

como uma flecha de *Eros*, retomando uma certa condição aurática às imagens técnicas.

Lembremos que Walter Benjamin nunca proclamou o derradeiro fim ou constatou o desaparecimento da aura. A noção de aura é difusa em toda a sua obra e, sua colocação responde a uma experiência trans-histórica e dialética. Em seus ensaios sobre a “Pequena História da Fotografia” e o já citado “Ensaio Sobre A Obra de Arte em sua reprodutibilidade Técnica”, ao contemplar as pessoas em antigas fotos de daguerreótipo, Walter Benjamin assinala diversas maneiras pelas quais a aura se faria notar. Uma forma de aparição da aura para Benjamin, onde resiste o valor de culto (em oposição ao valor de exposição), seria justamente no rosto humano e na longa duração da pose:

“o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Antes ele habita uma última trincheira: o rosto humano (...) O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da rememoração consagrada aos amores ausentes ou defuntos. Nas antigas fotos, a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto humano”. (BENJAMIN, 2014, p. 189)

“o semblante humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava (...) o próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele, durante a longa duração da pose, eles cresciam, por assim dizer, dentro da imagem constituindo, assim o contraste mais definitivo do instantâneo(...) (BENJAMIN, 2014, p. 102-103)

Uma outra possível forma de aparição da aura seria justamente ao do “olhar correspondido”, que parece provir de um objeto inanimado e surpreende o espectador: “A partir do momento em que somos- ou acreditamos ser – vistos, levantamos os olhos. Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos” (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2015 p.267). A beleza surgida dos tempos imemoriais nunca estaria morta e liquidada, o real nunca cessaria de “queimar a imagem”, a rememoração continua sempre a se mostrar como “reliquia secularizada”. Outra definição de aura para Walter Benjamin era também: “poder ser pressentida como o resíduo do passado depositado sobre os objetos, vestígios das mãos que o tocaram, dos olhos que o miraram. A aura é finalmente a marca de uma ‘origem’: “um sopro de pré-história circundando a existência atual”. A aura evoca a presença de um objeto, que se dá pelo contato com o “autêntico”, com o “original”, que remonta ao passado do objeto, sem, no entanto, localizar um ponto determinado na linha do tempo de sua origem. A aura seria: “a essência de tudo que é transmissível desde a sua origem, se estendendo

das substâncias de sua duração até os testemunhos da história que ele (o objeto) experimentou”. (BENJAMIN apud MARKS, 2000, p. 221).

Normalmente associa-se uma carga semântica negativa à palavra “fetiche”, por conta de uma terminologia marxista que a utilizou para identificar uma mercadoria que detém uma carga viral ideológica que, por sua vez, aliena o trabalhador de sua mais-valia. Podemos, no entanto, retomar a origem etimológica da palavra *fetiche*²³⁵, que segundo Laura Marks (2000) seria um anglo-saxonismo da palavra inglesa *fetish* que por sua vez derivou da palavra em língua portuguesa *feitiço*, que surge durante a colonização de Portugal na África oriental, na região da Guiné. Nos interessa pensar o fetiche em sua origem etimológica primeva, que remete ao feitiço e a magia e não a carga de negatividade que lhe foi impingida pelos estudos da perversão sexual de Freud e do fetichismo da mercadoria de Marx.

Segundo Marks (2000, p.80-96) a palavra seria um neologismo da palavra africana *fetisso*, que descreveria as práticas religiosas dos curandeiros africanos: eles atribuíam poderes mágicos a certos objetos sagrados. Esses objetos deveriam ser tocados pelos sacerdotes ou xamãs para serem dotados de poder, precisando haver necessariamente uma relação tátil e física. O fetiche estaria presente em coisas que presenciaram ou testemunharam o passado e por isso possuem um caráter aurático, pois teriam a capacidade de evocar memórias de um indivíduo, o qual guarda memórias e a história social de um povo em uma forma fragmentária. Um objeto aurático emanaria, portanto, a presença desta origem - e não as representaria. Essa seria uma das origens da obra de arte como lembra Benjamin:

“A forma mais originária de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico e depois religioso. (...) Em outras palavras: o valor único da obra de arte ‘; autêntica’ tem sempre um fundamento teológico, por mais mediatizado que seja: ele pode ser reconhecido como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do belo. (BENJAMIN, 2014, p. 185)

Finalmente, podemos fazer paralelo entre este conceito de aura Benjaminiana e fetiche e aplicá-los à materialidade das imagens analógicas

²³⁵ Para Agamben (2002, p.62) o sentido psicológico do termo é mais familiar do que o significado religioso originário que aparece na primeira vez em escrito de De Brosses sobre deuses na religião Egípcia em 1760; o primeiro a usar o termo fetichismo para indicar perversão sexual foi Albert Binet em 1888 cujo estudo foi lido por Freud na época que escrevia *Três ensaios sobre a sexualidade*. “Esses substitutos são comparados não sem razão ao fetiche”no qual o selvagem vê encarnado o deus”.

cinematográficas no filme de Tscherkassky. As imagens envelhecidas do passado com suas marcas físicas impregnadas na superfície da película são os testemunhos de que estas imagens foram tocadas, manipuladas, entraram em contato físico com algo ou alguém de um passado distante. Assim, por terem entrado em contato com uma fonte “originária” de tempos outros, assim se convergem em objetos-fetichê, ou objetos mágicos, capazes de evocar a volta da aura, ou ao menos, acenar, timidamente para ela. É como se uma espécie de nova aura, agora “técnica”, ressurgisse do material analógico, tornando o arquivo encontrado por Tscherkassky uma nova relíquia xamânica. Potencializada, hoje, pela digitalização, a imagem analógica vive uma reconfiguração do seu “valor de culto”.

Em *Coming Attractions* somos colocados em diversos estados liminais, entre diferentes tipos de fetiches, tanto o mágico dos feiticeiros e quanto do fetichê da mercadoria criticada pela Escola de Frankfurt. As personagens do filme, estão entre o *rigor mortis* e o bruxulear do espírito, não estão nem vivas nem mortas, repetem os gestos humanos sem vitalidade, como os manequins e robôs, parecem vivos, mas na verdade não são orgânicos, são seres de luz e sombra, simulacros, desviados da semelhança conforme. E mesmo enquanto vivos, em seu tempo foram, naquele momento filmado, também pessoas destituídas de sua "autenticidade", por se converterem em personagens para as câmeras, confundindo as divisões entre sujeito e objeto, seriam, dessa forma, simulacros de simulacros.

Nas cenas do filme de Tscherkassky, em particular nos capítulos “*Cinema of Distractions*” e “*La femme de tete de Caoutchouc*” (citação ao filme de George Méliès. *L'Homme de la tete de caoutchouc /The Man with the Rubber Head*, datado de 1901) presenciamos o ínfimo instante em que os atores e atrizes estão “dis-traídos” - longe da negação de si ou de sua “traição” enquanto sujeitos - ainda preservam uma identidade "autêntica". Nos erros de filmagem, ao estender a linha do tempo da duração, eles se 'desmontam' da máscara de intérpretes, e é onde podemos ver a suas singularidades, momentos que resvalamos em seus sentimentos e pensamentos íntimos, instante único em que quase se revelam seus medos, inseguranças, instantes captados de sua “alma” em um átimo, antes de se converterem de novo em um objeto ou em pura mercadoria, em olhos vazios e sorrisos opacos.

Podemos também retornar à comparação dos filmes de Tscherkassky e Andy Warhol, os dois arautos do ataque à semelhança. É difícil vermos os filmes de Tscherkassky sem lembrarmos dos *Screen Tests* de Warhol. Segundo Luiz Carlos Oliveira Junior (op.cit) Warhol também declarava, como Epstein, que na imobilidade e na duração na mera superfície, no "estar-aí" em pura disponibilidade do corpo, "algo secreto", seria revelado na "frieza estática" no "retraimento" da suspensão minimalista. Assim, uma força revelatória ganharia espessura na superfície da imagem. Warhol também explora o rosto e o grande plano a partir da duração da imobilidade da pose, em um plano contínuo sem cortes um único rolo de filme. Mas há algumas diferenças fundamentais, novamente entre Warhol e Tscherkassky. Vamos a elas.

Tscherkassky não está trabalhando como Warhol com amigos próximos ou convidados, com quem tem uma relação horizontal de amizade ou proximidade, e que estão cientes de estarem sendo filmados e por isso podem se "dispor" enquanto personagens de si. A "verdade" nos filmes de Warhol está justamente na tensão dialética irresoluta entre a aparência e a identidade, entre superfície e profundidade. As personagens de Warhol estão confortáveis, mas ao mesmo tempo tensas, pois a câmera pode revelar algo sobre si que escapa o seu controle. É a partir do rigor com seu corpo que tentam instituir uma leitura igualmente "rigorosa" de como querem ser vistas, regulando o acesso às suas *personas*.

Segundo Oliveira Jr (2017, p.192) "Warhol sabe que, por mais que o retrato sonhe com a interioridade, com a verdade profunda dos seres (em oposição às ilusões da aparência, esse antigo inimigo da cultura ocidental), ele terá sempre de se conformar com a superfície exterior". Essa tensão também expõe, invariavelmente, aquele que filma, já que revela sutilmente detalhes sobre as relações que o próprio diretor mantém com seus retratados. O diretor também se coloca nesse intrincado jogo de performatividades (e também de poder) entre aquele que retrata e quem é retratado. Os *screen tests* poderiam ser vistos também como autorretratos do próprio Warhol, reflexivamente. Warhol sublinha a reificação das pessoas tornada objetos exteriores a si para denunciar, mesmo que de maneira sub-reptícia, o excesso de visualidade que têm tornado todos em objetos de consumo (inclusive ele mesmo) no capitalismo.

Já Tscherkassky não está trabalhando com vivos que podem tentar reclamar sua própria imagem dentro de uma condição de horizontalidade com seu

diretor, mas sim com imagem dos mortos, pessoas que nunca conheceu, ou viu pessoalmente, e que são filmadas originalmente dentro de uma relação hierárquica comercial e mercantil. Tscherkassky opta justamente pelos momentos em os retratados não tem consciência de estarem sendo filmados. O filme encena desse modo duas denúncias de sequestro de almas, algo que Rancière aponta, já era inclusive um reclame feito pelo próprio Epstein quando ele diz: “O cinema está para arte das histórias assim como está para a mentira” (EPSTEIN apud RANCIÈRE, 2013, p.7).

O filme de Tscherkassky filme, de maneira mais “inconformada” que a de Warhol - ou seja, fora da forme-conforme e fora de uma unicidade minimalista - através da impureza dos contatos, da manipulação e do toque profano com as imagens, ensaia um duplo retorno à presença real, de uma dupla autenticidade tanto dos sujeitos quanto das coisas. Seu filme seria um reclame pelo renascimento de uma outra aura, agora técnica, de um sagrado que pode surgir de dentro do profano. A aura retornaria tanto no significado (dos sujeitos retratados e por uma via da narração não-aristotélica), quanto no significante (retornando à condição háptica, tátil à fatura fílmica). Tscherkassky contrabandeia essas imagens liberando-as em uma nova forma profana, retirando os sujeitos retratados de três amarras: de uma identidade ontológica unívoca, das amarras da fábula cinematográfica da narrativa, e da sua condição enquanto puro objeto, dotando-as de alma/*anima* de novo.

O gesto de descamar o rosto das atrizes relembra os trabalhos de Mimmo Rotella, artista ligado ao grupo de Arte Povera italiano, e sua apropriação dos cartazes velhos de filmes Hollywodianos (fig). Como o filme de Tscherkassky, o trabalho de Rotella também é baseado em agrupar diferentes materiais de publicidade e de *found-footage* para produzir um “renascimento” desse material. Ele cria também uma relação afetiva semelhante com o tempo. Os rostos femininos das estrelas antes belos e harmoniosos retornam agora rasgados e fragmentados, são rastros do que uma vez foram, mas não são nem completamente apagados, nem completamente restaurados. Voltam ao presente de modo diferido, re-montados como um palimpsesto temporal, como se aquelas imagens, em sua fragilidade, lutassem contra a finitude e se recusassem ser esquecidas.

Como Warhol, Tscherkassky também não acredita na restauração de uma “verdade” unívoca e profunda, escamoteada por detrás das imagens, pois as compreende enquanto superfície e pura exterioridade da língua, sendo, essencialmente imateriais e espectrais. Suas imagens serão sempre objetos trans históricos, imagens do passado que retornam ao presente de maneira crítica, autorreflexivas e historicizadas, formas decaídas da semelhança, em luto pelo mito perdido. Retornando ao conceito de aura, lembremos que Benjamin a coloca lado a lado da imagem dialética. A imagem dialética teria necessariamente duas características que operam simultaneamente: a ambiguidade e a crítica. Ela seria ambígua pois reivindica certas escolhas estéticas, mas dissocia-se de toda síntese clara e distinta, de toda teleologia reconciliadora. Benjamin critica a modernidade que promove o esquecimento da aura (ao se imantar para o progresso) ao invocar a memória, mas, ao mesmo tempo, também critica o arcaísmo; em outras palavras, a nostalgia da aura, por um ato de invenção, de substituição e de dessignificação essencialmente modernos (Didi-Huberman, 2015, p. 275).

A imagem dialética de Tscherkassky apela para um “Outrora” do tempo messiânico²³⁶ benjaminiano. Diante dessa imagem sabemos que o passado que esse filme representa ficou para trás. O rosto que emerge e submerge na pele da imagem seria uma forma de presenciar o choque de uma memória se recusando a se submeter ou “retornar” ao passado “original”. Enquanto Warhol joga com as imagens, pretendendo²³⁷ ser um manequim ou boneco, se assumindo como duplo

²³⁶ Agamben explica o tempo messiânico de Benjamin da seguinte maneira: A história messiânica define-se antes de mais nada por dois caracteres. É uma história da Salvação, é preciso salvar alguma coisa. E é uma história última, é uma história escatológica, em que alguma coisa deve ser consumada, julgada, deve passar-se aqui, mas num tempo outro, deve, portanto, subtrair-se à cronologia, sem sair para um exterior. É essa a razão pela qual a história messiânica é incalculável. Na tradição judaica há toda uma ironia do cálculo, os rabinos faziam cálculos muito complicados para prever o dia da chegada do Messias, mas não paravam de repetir que se tratava de cálculos proibidos, pois a chegada do Messias é incalculável. Mas, ao mesmo tempo, cada momento histórico é aquele da sua chegada, o Messias é sempre já chegado, está sempre já aí. Cada momento, cada imagem está carregada de história, porque ela é a pequena porta pela qual o Messias entra.

²³⁷ Aqui jogamos com diferentes significados que a palavra *pretend* assume no inglês, e possui uma polissemia que não encontramos no português. Pode tanto vir a ser o substantivo para pretendente como também “to pretend”, verbo que traduzindo significa fingir ou dissimular. Segundo Emmanuel Alloa (2015, p. 10), é devido à *hybris* que seus detratores irão criticar a imagem. A mimesis e a poiesis na República de Platão são denunciadas como “sedutoras” e “enganadoras”. Da sua *hybris* - de onde etimologicamente deriva a palavra híbrido - viria sua pretensão de estar presente e se apresentar no lugar do que é representado. A imagem seria então também um pretendente do ser, um simulador, enamorado. Faz *como se*, um substituto que suplementa a ausência do original por isso se torna um pretendente - deseja ser algo para o pretendido- algo que o desejado necessita, em suma, seduz, como o noivo sua noiva para o

de si mesmo, como seus retratados, Tscherkassky busca ser o titereiro, dando movimento feérico novamente a esses duplos-desanimados. Suas imagens orfãs, retornam do barro por meio de uma *pneuma* (o silencioso som do vento que atravessa as imagens), um "sopro de vida" na matéria vertente. Esse desejo pelo mito "invertido" bíblico parece ser proclamado no último capítulo, em que um homem chega sorrindo num trator, como se designado messianicamente a levar essas imagens para Jerusalém, a terra prometida. Para imagens vazias sem encanto, Tscherkassky ensaia a fundação de uma nova mitologia que nasce da escuridão, e se assume enquanto um cinema íntimo de suas sombras e fantasmas, deixando uma porta aberta para que o mito retorne. O filme de Tscherkassky, com efeito, mostra que, como diria Bataille: dentro da noite há também um sol.

6.4.4 – The Exquisite Corpus (2015)

"Belas damas da tela, heróis perfeitos, súcubos e incubos modernos, presidis à milagrosos encontros. Sob vossa égide, graças às trevas, mãos estreitam-se e bocas se unem e isso é perfeitamente moral. Esses amores da sombra fazem honra ao século. Em vão, o torpe pudor repressivo apagará essa chama; o amor triunfará sempre." (DESNOS, 1983, p. 325)²³⁸

Chegamos ao nosso último filme, **The Exquisite Corpus (2015 35mm, b/w, 1:1,37, DolbySR, 19 min)**. Se Bazin (1957) em suas críticas afirmava que o erotismo no cinema deveria ser evitado ao máximo, mantido como um segredo aos olhos do espectador, Tscherkassky nesse filme colocará em cena, de maneira contundente, como sua compreensão de erotismo nada tem a ver com uma pudicícia moral. Nele o austríaco se coloca ao lado dos surrealistas mais radicais, em defesa de um erotismo "negro", dos amores da sombra, proclamando um retorno à uma transgressão dada como perdida.

O filme iria estrear, justamente, na terra dos franceses, no maior festival da atualidade, o Festival de Cannes, na Quinzena dos Realizadores daquele ano. Segundo Daniel Kasan (2016), o filme de Tscherkassky teria furado um bloqueio pois é extremamente experimental para o perfil do festival (diferente de festivais como Toronto, Berlin, Rotterdam, Viennale e o New York Film Festival mais "amigáveis" aos filmes de vanguarda). O filme do austríaco teria causado impacto, e feito com que os filmes exibidos até então em Cannes que entraram para o rol de

casamento. A sedução, o erotismo e a desorientação são, portanto, constitutivas do debate sobre a ontologia da imagem e são afetos que Warhol coloca em jogo na sua "dissimulação" conceitual.

²³⁸ Artigo "Amor e Cinema" publicado em le Soir em 7 de maio de 1927

filmes controversos e receberam o rótulo da crítica como "sensuais" e "audaciosos" ou mesmo "pornográficos" (tais como, *Love de Gaspar Noe*, *The Brown Bunny* (2003) or *La vie d'Adèle* (2013) parecessem, em comparação, ingênuos e quase castos. O título do filme designa uma linha hereditária direta com a vanguarda francesa (e talvez, seja essa uma das explicações para que tenha sido aceito no Festival mainstream francês). Tscherkassky o explica:

“Em 1925, os surrealistas de Paris começaram a usar uma técnica de escrita e desenho que chamaram de “Cadavre exquis” (ou traduzindo literalmente "cadáver exótico"). Nele os participantes colaboravam cegamente na criação de uma única imagem ou frase unificada. Funcionava da seguinte maneira: a primeira pessoa escrevia uma palavra ou desenhava parte de um corpo em um pedaço de papel, dobrava-o e passava adiante para o próximo participante, que acrescentava outro elemento sem ver o que o precedeu, entregava o papel para o próximo, e assim por diante. O resultado era então uma frase ou imagem altamente sintética, ou uma composição no sentido original da palavra, consistindo em elementos conjuntos provenientes de diferentes origens. O nome dessa técnica foi tirado de uma das primeiras experiências do grupo que originou a frase: “*Le cadavre exquis boira le vin nouveau*”, ou “O cadáver exótico beberá o vinho novo”.²³⁹

O termo *exquisite*, que pode ser traduzido como exótico, esquisito, estranho ou requintado, já fazia parte de um vocabulário de Duchamp, no seu famoso trava-língua: “*Esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis*”, cuja tradução literal seria: “*Fujamos dos hematomas dos esquimós de palavras requintadas.*” Na língua portuguesa a aliteração produzida pelos sons de /s/ e /z/ presente nas palavras francesas se perde, o que torna difícil acessar, com plenitude, o humor original.

Segundo Jutz (2014, p. 319) haveria uma certa conotação sexual no uso do termo “*equimoses*” que podem ser traduzidos como espécies de “maus hematomas” (*chupões*, na vulgata coloquial) mas isso não restringe a interpretação livre da frase. Como a maioria das obras de arte linguística dadaísta, os trocadilhos verbais de Duchamp se recusam a servir a propósitos comunicativos transparentes e se contentam em residir na sua morada hermética. Seu objetivo principal seria o prazer cômico da piada *nonsense* ou uma pura satisfação sonora com a materialidade das palavras, numa relação erótica com a vibração e vituperação da língua. Tscherkassky (2016) ainda acrescenta um outro sentido ao título do filme. O “cadáver requintado” seria o próprio cinema analógico: um

²³⁹ Relato disponível na página oficial do diretor: <http://www.tscherkassky.at/content/films/theFilms/TheExquisiteCorpusEN.html>

corpo estranho, um enxerto ou invasor do ambiente cinematográfico convencional, em suas palavras, "um corpo sofisticado, mas com a data de validade carimbada. Cujas prazos permanecem desconhecidos, mas pode chegar em breve".

Tscherkassky irá montar o seu filme, ao mesmo tempo sofisticado e estranho, emulando o processo policéfalo e a plástica do experimento dos surrealistas, compondo corpos monstruosos por meio da multiplicação de arquivos e das telas internas dentro do filme, que são dispostas a moldura em um formato de até quatro tiras verticais. *The Exquisite Corpus* será o primeiro filme de *found footage* do diretor feito a partir de diversas fontes de origem sem laço *a priori*, composto então pelos seguintes *corpus* de "(s)excerpts": trechos de comerciais, um *thriller* erótico americano da década de 1980, uma comédia britânica da década de 1960, um filme pornô dinamarquês e francês (ambos provavelmente da década de 1970), um filme de sexo italiano de 1979, e um filme amador (talvez britânico). São filmes de arquivo da coleção pessoal do diretor, coletados ao longo dos anos, os quais alguns já tinham sido utilizados em seu filme de juventude "*Brehms tierisches Leben/Brahms Animal Life* (1988) mas que não está disponível para visionamento. Nas palavras do diretor, *Exquisite Corpus* pode ser considerado um "filme naturista". Veremos o porquê.

O filme se inicia com um casal em uma pequena embarcação à vela boiando no mar, como náufragos vindo de um outro tempo. Curiosamente os dois estão nus. Durante um tempo os acompanhamos em sua deriva marítima, como se estivéssemos em plenas férias naturista na Riviera francesa. A apresentação, segue o estilo de outros filmes de Tscherkassky, é lenta e trabalha com o suspense. O casal chega finalmente até uma ilha, onde encontram uma mulher - também nua, diga-se de passagem - desacordada na praia. Nesse instante acreditamos estar diante de uma prosaica narrativa de filme pornô, a cena anuncia um iminente *ménage à trois*. Mas não é isso que acontece. A única semelhança com a narrativa do filme pornográfico é que os atores são levados a ações de forma súbita e inesperada, sem nexos causais ou arco narrativo, são filmes guiados por um *deus ex machina*.

A primeira camada do filme, a nível narrativo, portanto não faz dele um filme pornográfico. Com efeito, parece ser apenas, como citou o diretor, um filme de personagens naturistas. O fato de as personagens estarem nuas não torna o

filme automaticamente transgressivo ou erótico. Os corpos tanto de homens quanto de mulheres (e, a título de curiosidade, Tscherkassky, relata que a presença de corpos masculinos teria sido um pedido enfático de sua companheira, a também cineasta experimental Eve Heller, que teria dito: “*Don’t you forget about men! I want to have my fun too, not just watch women.*”) - são motivos contingenciais para a investigação estética e formal do diretor. Pois, trata-se sobretudo de um filme sobre expor o corpo nu do cinema. Há, como em todos os filmes do cineasta, uma certa progressão dentro dos “capítulos” invisíveis do filme, um movimento que começa no universo ilusionista das imagens retratadas (diegése/óptica) para progressivamente chegar às imagens da própria superfície fílmica (extra-diegetico/háptico).

Quando encontramos a mulher dormindo no sol, adentramos, subitamente, no seu sonho, e nos damos conta que, este sim, é de fato um filme pornográfico. Tscherkassky engendra uma operação lábil das imagens que vão se interpondo, se interpenetrando umas nas outras em um *frenesi “eróptico”*. Vemos as seguintes cenas: uma mulher está nua na escuridão de costas olhando para uma janela, ela toca seus cabelos molhados; outra mulher “sobe e desce” pela imagem, caminhando pela própria película que oscila verticalmente na tela (novamente a imagem do *nu descendo a escada* ressurge); um homem tenta colocar as mãos entre as pernas de uma mulher embaixo de uma mesa; uma mulher agacha e abre o zíper da calça *jeans* de um homem; outra mulher olha para câmera e faz um *striptease* sendo observada por diversos homens. A imagem *striper* vai se despindo e se ‘estripando’ (*stripping*) simultaneamente, se dividindo em tiras que compõem um tríptico; uma mulher se perde nua na floresta e sobre ela vemos imagens pornográficas que aparecem em rápidos flashes, uma multidão de bocas abertas repletas de dentes, babá línguas e olhos de animais empalhados brotam em *super close up*, vemos roupas de baixo e partes genitais que rapidamente se amalgamam ao de rostos de mulheres (como os das *divas* e *starlets Hollywoodianas*) e uma comunidade de diversos homens nus. As cenas são intercaladas com a imagem da jovem que dorme, como se entrássemos e saíssemos do território onírico entre idas e vindas.

Aqui Tscherkassky parece estar operando as imagens da mesma maneira que Bataille (2018) as faz na revista *Documents* (experiências que encontramos, por exemplo, nos verbetes *Figura humana*, *Poeira*, *Dedão do pé*, *Boca*, *Homem* e

Desgraça.). O filme conjuga as imagens do baixo-materialismo de Bataille, que produz uma derrisão da figura humana e do antropomorfismo, perpetrados contra uma ideia tranquilizadora de uma natureza humana. Bataille cria relações de crueldade estruturais, de semelhanças colocadas em conflito, cujas desproporções causam uma tensão impossível de ser ‘resolvida’ pelo olhar, onde sujeito se decompõe, e as imagens ficam tão fora de proporção que se desfiguram a si mesmas. Essa aproximação mistura as noções de humano e animal, sujo e limpo, de baixo e alto. Isso está expresso, por exemplo, na ideia de “dois rostos” de Bataille que une os dois polos da figura humana, qualificando um rosto como ‘oral’ e outro como “sacral”, jogando com o sentido das palavras *sagrado* e *sacro*. Produzindo um “arrombamento” do juízo de gosto, essas aproximações causavam ignomínias e produziam uma estranha inquietude sexual. Para Bataille “a sedução extrema estava provavelmente nos limites desse horror.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 210).

No filme as imagens de Tscherkassky fazem nascer uma forma-fílmica que trabalha na sua própria transgressão e limites, como na proposta de Bataille de que devemos manejar imagens, dar-lhes tarefas e não um sentido unívoco. Seria um trabalho a ser feito por elas e por meio delas. Esse trabalho “dispendioso” coloca em jogo questões teóricas por meio da prática. Submete a noção de semelhança a prova, mas também promove uma redefinição radical das teorias do conhecimento, calcadas tradicionalmente numa separação entre teoria e prática. As imagens exorbitantes (fora da órbita do olho) de *Exquisite Corpus* são imagens que colocam em crise as formas, podem se decompor (nos dois sentidos da palavra), tem lugar e desaparecem ao mesmo tempo, se formam e se deformam, simultaneamente onde o duplo rosto, sacral e sacro se revelam nas intermitências das imagens. Nesse ataque à espacialidade constrói-se uma nova topologia espacial, dando lugar a uma “forma espacial da experiência” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 96).

O filme é também uma verdadeira apoteose auto celebratória, uma cornucópia do repertório tanto técnico quanto conceitual de Tscherkassky. Todas as práticas desenvolvidas e que acompanharam o diretor ao longo de sua carreira são convocadas: os *single-frame shoot* e o *flash edit*, as projeções-sanduíche em *rear view*, a montagem em *stacatto* do efeito *flicker*, a decomposição da imagem da cronofotografia, a presença da mão viva autômata, a solarização radiográfica

(feitas com plantas, como as cianotipias botânicas de Fox Talbot), as máscaras, e, por fim, a impressão cubista por meio das lanternas *lasers*. É como se neste filme toda a filmografia de Tscherkassky entrasse também em uma êxtase orgíaca.

Lembremos que para Bataille (2013, p.133-137) haveria dois tipos de orgia. A orgia nas sociedades primitivas não eram explosões calculadas, nem tinham uma "função" operacional mística (por exemplo, para fazer a colheita prosperar), se tratava de uma "explosão de violência" - como a guerra e o sacrifício - eram impulsos recalcados pelos interditos. O erotismo orgíaco em sua essência era um excesso perigoso, como a dança e o riso ele se operaria por contágio, e seu caráter explosivo ameaçava indistintamente todas as possibilidades de vida e organização social. Como se sabe, as Mênades - ou Bacantes - como eram conhecidas as mulheres seguidoras de Dionísio, quanta tomadas do furor do deus viviam um arrebatamento assassino que ameaçava até os próprios filhos e a família. O espírito humano produziria então maneiras de organizar essa convulsão explosiva inerente à natureza humana. A orgia então escapava de seu controle e eram "permitidas" em certos rituais e festas. A festa seria por si mesma a negação dos limites da vida cotidiana que o trabalho ordena, seria puro gasto de energia dispendioso, negação do mundo "útil". Mas, para além disso, a orgia seria uma inversão perfeita do mundo e da ordem das coisas. Nas orgias Saturnais, por exemplo, a ordem social era ela própria invertida, o senhor servia o escravo e o escravo se estendia no leito do senhor (como no Carnaval).

Para Bataille a orgia procederia, portanto, um aspecto arcaico do erotismo, sua eficácia estaria não no seu lado "produtivo" "mas no seu lado nefasto, pois ela leva ao *frenesi*, a vertigem e a perda da consciência." A orgia seria um "engajamento da totalidade do ser" num "deslizamento cego rumo a perda" que seria também uma definição de religiosidade. Na orgia há a fusão ilimitada dos seres, da mesma maneira que na efusão religiosa. A orgia seria "o aspecto sagrado do erotismo, em que a continuidade dos seres, para além da solidão, atinge sua expressão mais sensível." (BATAILLE, 2013, p.153).

Porém, quando se não crê mais no interdito, a transgressão se torna impossível. No mundo "moderno" a orgia perde-se o seu senso de continuidade primitivo. Os seres na ausência de limites total ficam perdidos num conjunto confuso. A orgia sem transgressão destituída da sua aproximação com o sagrado, acaba por negar o aspecto individual, pois exige uma equivalência dos

participantes. Nela cada participante então nega suas individualidades. Quando não há um objeto de desejo que estabelece uma diferença fundamental entre os seres, quando não há individualidade *a priori*, não é possível fazer o caminho entre a supressão e retorno a si que é essencial para a experiência do erotismo. Na orgia “secular”, ninguém nem nada se destaca, assim, sem alteridade não há encontro erótico.

As imagens da orgia visual de Tscherkassky, ao contrário de uma pornografia anêmica em que tudo está posto diante da câmera de forma transparente (onde se veria apenas a "mecânica animal" nas palavras de Bataille), interpõem-se como biombos da visão, impedindo uma compreensão clara. Dando prosseguimento às investigações de seus primeiros filmes (*Erotique*, *Kelimba*, *Urlaubsfilm*, *Tabula Rasa*), as imagens orgiásticas de *Exquisite Corpus* agora não perdem os limites que designam suas formas para se tornar uma mancha amorfa, mas adentram no informe preservando suas delimitações, como se a filmografia de Tscherkassky fosse lentamente saindo do meramente abjeto para chegar a uma depuração da forma informe. O filme não se revela inteiramente não por pudor, mas sim para potencializar a unidade dos seres e, por conseguinte, a transgressão dessa descontinuidade, aumentando sua carga erótica. Estabelece assim, os limites para melhor rompê-los. Ele parte da premissa presente no Manifesto Surrealista de que o conhecimento se daria numa queda, no cair para dentro de si onde seria possível explorar zonas proibidas do ser:

“A ideia do surrealismo tende simplesmente para a recuperação total de nossas forças psíquicas por um meio que não é outro senão a descida vertiginosa em nós mesmos, a iluminação sistemática de lugares escondidos e o progressivo escurecimento de outros lugares, o passeio perpétuo no meio de zonas proibidas” (BRETON, 1930).

Ao adentrarmos o universo onírico, fugimos do “mundo esfumaçado do sonho” Bretoniano para atingir a forma informe de Bataille, pois intensifica-se o momento de queda ao chegar a própria crise da linguagem. É como se o cinema caísse pra dentro de "uma fenda do não-saber" que constitui a experiência interior e soberana de Bataille. Caímos no ventre das imagens, vísceras que se assemelham a um dédalo, um labirinto de espectros com quem dançamos a dança do desejo. É quando as imagens atingem “o ponto, aquele ponto de laceração”, o momento “suplicante” da imagem” que equivale ao “um grito de medo que vê” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p 21-23). Como uma encarnação depurada do

material *aktion* dos acionistas, chegamos na experiência transgressora através da inversão - quando o dentro se confunde com o fora - um caráter oximórico que define justamente a experiência interior:

"o que se indica como experiência interior não é uma experiência porque não remete a nenhuma presença, a numa plenitude, mas somente ao impossível que ela 'prova' no suplício. Sobretudo, essa experiência não é interior: se parece sê-lo por não se remeter a nada de outro, a nenhum fora, senão pelo modo de não remissão, do segredo e da ruptura, ela é também inteiramente exposta - ao suplício - nua, aberta, ao fora, sem reserva nem foro interior, profundamente superficial. (DERRIDA apud SCHEIBE, 2013, p.17)

Quando a forma toca e se confronta com a própria forma, a matéria se torna transgressiva, pois contraria a tradição representativa que cria uma distância que separa ontologicamente a cópia e o modelo. O “trabalho” de Tscherkassky faz com que formas invistam contra outras formas, que “formas devorem outras formas”, criando “relações lábeis contra termos fixos, aberturas concretas contra cláusulas abstratas, insubordinações materiais contra subordinações à ideia” (DIDI-HUBERMAN, *ibidem*, p. 29-38). Nesse novo território deflagrado um debate bélico ou um debacle formal entre conteúdo e forma dilui um no outro. Engendra-se assim o “contra motivo centrífugo das semelhanças” a partir da interpenetração das imagens, desconstrói-se o regime da semelhança que tende à imobilidade. Mobiliza-se sim, agora, uma crítica de toda substancialidade da imagem. Alternamos para uma imobilidade outra, voltamos a ela, mas não pela certeza de um controle tranquilizador da razão, mas pelo êxtase que nos paralisa diante da sua intensidade desmedida. Vemos o “momento supliciante” da imagem sentido como um “momento alegre”, ou um *gaio saber* da imagem experimentada como indefinidamente nova, provadora e afirmativa - ainda que pareça angustiante, ainda que dilacerante, cruel e gritante.

Byung Chul Han (2019, p. 11), em *Agonia do Eros*, ressalta que no mundo liberal a auto exaltação de si não admite a negatividade do *atopos*, necessária para uma experiência erótica. Como dissemos, o erotismo nasce necessariamente de uma experiência com a alteridade. No erotismo o sujeito se vê em uma *denegação* espontânea de si mesmo, um esvaziamento voluntário de si. O Eros é uma relação com o outro que se radica para além do desempenho e do poder. O sujeito do amor é tomado por um *torna-se fraco* que vem acompanhado paradoxalmente de um sentimento de força e proteção. Esse sentimento é

percebido como dom ou graça fornecida pelo outro e não vindo de dentro do próprio sujeito.

Na cultura neoliberal contemporânea, o sujeito disciplinar da modernidade panóptica de Foucault, que era orientado pela ideia do "dever", foi lentamente substituído pelo sujeito da extrema liberdade, *Homo Oeconomicus*, orientado agora pelo verbo modal imperativo do “poder” o que faz acender uma cultura que incentiva o narcisismo. Este mundo de exigências neoliberais de constante produtividade, de desempenho econômico e sexual produzia, para Chul-Han, apenas auto exploração de sujeitos-avatars desvitalizados, exangues e exilados do próprio corpo e desejo. Sem o outro para permitir um reflexo crítico de si o sujeito não tem ninguém além de si mesmo para se culpar caso fracasse, e dessa forma vive uma insolvência psíquica, uma impossibilidade de sanar a culpa ou dívida (*solvere*) eterna. Assim, o *burnout* surge como sintomas de um mundo em que o outro foi eliminado e a experiência erótica diluída em prol de uma fruição objetificada e que submete todos a uma positividade do desempenho sexual higienizado, submetido a regras de controle dos corpos - o que não se confunde com erotismo que está no campo da negatividade, do excesso, da sujeira e da desmedida. A depressão e o *burnout* seriam sintomas de novas enfermidades modernas de um presente que cria apenas uma constante crise de gratificação e demanda de verificações de sucesso nos sujeitos. Assim o sujeito contemporâneo vive agora sufocado pela falta de Eros pois foi destituído de uma real experiência de assimetria, alteridade e de encontro com o Outro.

A chegada do outro atópico pode tomar uma forma apocalíptica, perturbadora, que desorienta, por vezes fere, mas que redime como forma terapêutica o excesso de *self* da cultura neoliberal. Podemos fazer um paralelo entre essa premissa de Chul-Han e relacioná-la com o gesto de Tscherkassky. Seus filmes são construídos a partir de um gesto de insubordinação da forma, de imagens que se jogam contra a tradição doutrinária do código narrativo, contra os limites supressores do ego e contra um mundo reinado por um excesso de imagens límpidas, cristalinas e semelhantes (reproduções do mesmo).

Se colocando no terreno incerto do atópico, seu cinema “*exquisite*”, é estranho ao reino dominante das imagens transparentes que, por sua vez, tem sua

existência determinada por critérios de “alta qualidade”, visando um “público-alvo”, assente sob demandas de produtividade e de eficácia. Como contraponto a este universo visual higiênico, o cinema dispendioso e excessivo de Tscherkassky, produz imagens mal-ditas sujas, manufaturadas no tempo aiônico, por uma mão-viva, que, a partir do impulso das forças da violência produz um mundo invertido, inoperante, inconforme que pode talvez fazer renascer no interior de sua profanação um encanto sagrado renovado com as imagens técnicas. Assim, as imagens de Tscherkassky em seu ritual orgíaco visual trazem à tona a potência erótica das imagens, retomando uma experiência que estaria se tornando rarefeita no mundo contemporâneo. O eros do filme arranca o sujeito de si mesmo, abre o sujeito ao outro e o libera de sua prisão narcísica. Chegamos não à utopia, mas, quem sabe, a heterotopia restauradora do Eros.

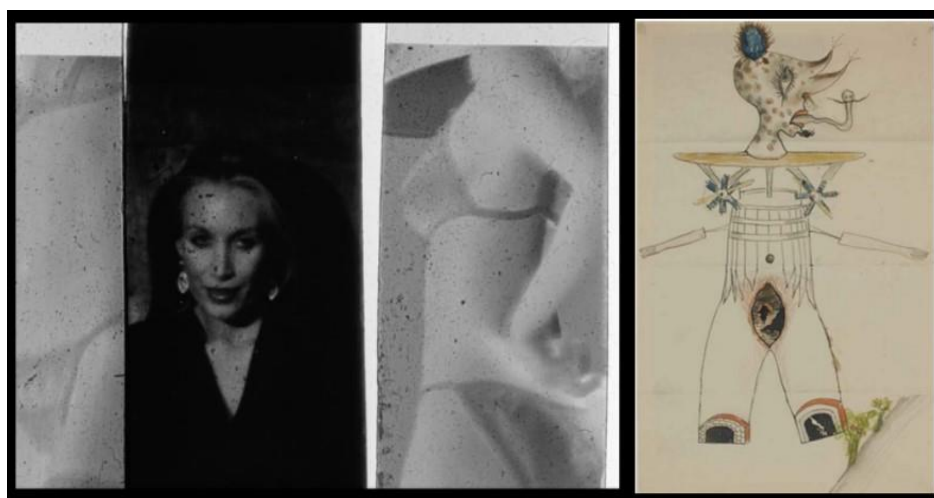


Figura 47, 48 e 49 - *Still Frame* e *Película* de *The Exquisite Corpse* (2015) de Peter Tscherkassky. À direita um exemplar de um CADAVERE EXQUIS feito a oito mãos por Man Ray, Max Morise, André Breton e Yves Tanguy, 1927.



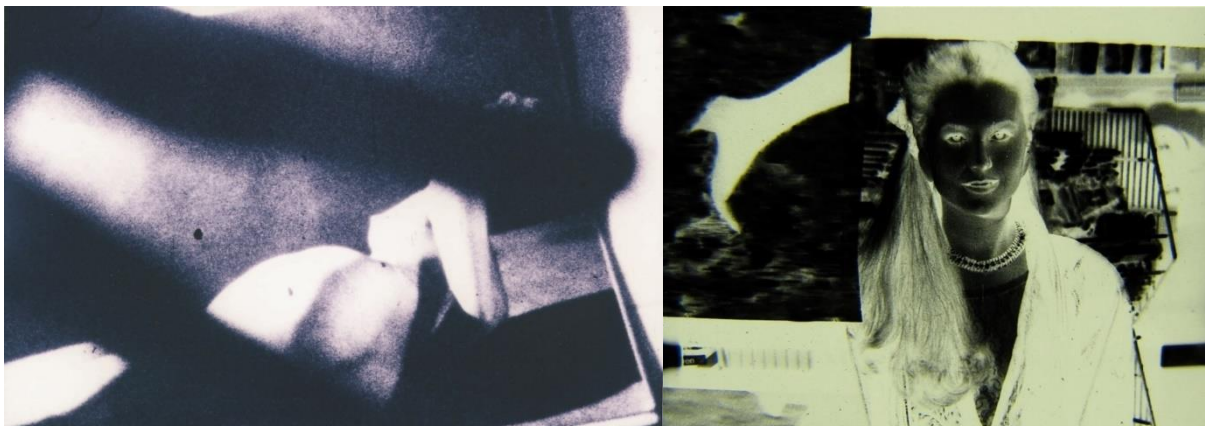


Figura 50 e 51 - Still Frames de *Erotique* (1982) à esquerda e *Coming Attractions* (2010) à direita, ambos de Peter Tscherkassky.



Figura 52 e 53 - Still Frames de *The Exquisite Corpse* (2015) de Peter Tscherkassky.



Figura 54: Mino Rotella *Cinemascope*, Colagem 27 3/5 x 39 2/5 inches 70 x 100 cm, 2000.

7 - Considerações Finais

*However, I don't see this as a joyful play with fragments
but rather an attempt to pick up something
within history and make a next step.*

Peter Tscherkassky²⁴⁰

Ao longo dessa tese atravessamos a filmografia de Tscherkassky de modo a perceber como durante sua carreira o seu projeto teórico-prático artístico respondeu às vozes de seus espectros-fundadores, sendo eles: a herança dos pais do cinema do início do século XX (tanto os filmes de poesia de Vanguarda surrealista e dadaísta, como do Primeiro Cinema), o realismo “naturalista” do polo de Kandinsky e da grande abstração de Duchamp, as performances viscerais dos Acionistas Vienaenses, os debates promovidos pelo cinema “mental” e estrutural americano *underground* dos anos 1960-1970, passando pelos fantasmas femininos glamourosos da indústria do cinema hollywoodiano dos anos 1940-1950 e, mais recentemente, a ameaça do “inimigo” virtual-digital.

Tscherkassky realiza filmes mal-assombrados, mas que não necessariamente se encaixam no cinema que convencionou-se classificar dentro do gênero terror ou horror. A partir de uma prática experimental, ele faz “tremar” a própria estrutura do cinema, abalando tanto os sentidos sensoriais do espectador quanto os alicerces da fundação da imagem. Seus filmes são hantológicos pois oferecem uma possibilidade de atravessamento de mãos dadas com os fantasmas inerentes ao próprio meio fílmico. Engendram uma investigação estrutural da forma, cujas figuras espectrais se (con)fundem com fantasia, desejo, erotismo enquanto se debatem com a própria forma-formante. A partir de uma fusão entre significado e significante, eles colocam em questão precisamente o que o cinema é inerentemente feito.

Os trabalhos de Tscherkassky são, portanto, especulares em todos os sentidos da acepção da palavra. Como no adjetivo se operam como espelhos-invertidos de seu autor, revelando suas obsessões particulares, simetrias e assimetrias, enfim, reflexos da história do próprio meio e ambiente em que

²⁴⁰Em entrevista *The Trace of a Walk that has Taken Place - A conversation with Peter Tscherkassky* com Alejandro Bachmann (2018, p.30)

operam. Trabalham especularmente como o verbo, e em sua rearticulação teorizam sem necessidade de uma base real documental a priori, criam imagens “pensivas” que pensam, tramam e calculam os ganhos e perdas da história do cinema através da remontagem de seus arquivos. É pelo esquecimento das formas previamente existentes, pela sua deformação, e pela quebra da antiga formatação visual dentro de um código hegemônico, que Tscherkassky permite que tenhamos uma experiência viva e renovada com as formas fílmicas.

Navegamos por esses diferentes filmes e percebemos que a aproximação entre a herança visceral do realismo grotesco e as postulações abstratas dos estruturalistas criam em Tscherkassky uma dialética sem resolução, uma síntese não pacificada, que coloca em convulsão o espaço liso e estriado, invocando percepções visuais que oscilam entre as dimensões ópticas e hápticas da imagem. Seus filmes fundam uma espécie de realismo fantasmático no qual é possível, por vezes, vislumbrar um sublime tecnológico *no e por meio do* cinema. Em uma inflexão bastante batailliana suas imagens operam estruturalmente, corroendo a própria forma e organismo enquanto joga com suas regras fundantes. Essa conjunção entrópica de diversas fontes, resulta no que nomeamos alternativamente como uma terceira via do “cinema informe”, um cinema-sem-órgãos em constante luto ou luta convulsiva com as formas. Vimos no processo de escrita, nascer, então, um cinema convulsivo no solo hantológico e necropoético da cena artística contemporânea.

Hoje por meio do cinema de Tscherkassky podemos pensar, portanto, em um modo hantológico de se aproximar da ontologia cinematográfica. Com a chegada do digital - que inaugura uma nova economia política e estética das imagens -, a ontologia passa a se converter ou se aproximar cada vez mais de sua *hantologia* constitutiva do cinema. O cinema da era da pós-produção se torna, curiosamente, um fantasma duplo, fantasma do seu fantasma “original”, reforçando sua condição espectral, um fantasma elevado à sua segunda potência. O cinema de Tscherkassky retorna à presença e à sua indexicalidade clássica agora como um fantasma e espectro de si mesmo, uma nova “espécie” de configuração relacional das imagens, cuja natureza espectral e espectralidade se tornam objetos de valor que permitem novas trocas simbólicas.

Detratores de Tscherkassky julgam-no como um artista que deseja retornar ao passado do cinema como uma forma de discurso regressista e conservador.

Alguns afirmam que Tscherkassky seria apenas um mero defensor saudosista da pureza analógica de forma a construir uma retórica para valorizar a própria raridade, conferindo a seus filmes uma carga “aurática” na lógica da escassez (reforçando seu grau de valor enquanto objeto único e autêntico), como em uma jogada de *marketing*. Esses argumentos se fragilizam diante das recentes declarações e produções do cineasta. Um exemplo da “atualidade” de sua proposta teórica-prática é o fato de seus filmes estarem disponibilizados em DVD, de forma digital. Foi justamente através dessa mídia que tivemos acesso às cópias de suas obras em alta resolução. Seus filmes não teriam chegado ao Brasil até a pesquisadora se não fossem às tecnologias e meios digitais. Além disso, nosso contato se deu por email, através de trocas de mensagens no *whatsapp*, e foi em grande parte possibilitado via conversas no zoom com outros pesquisadores internacionais que nos auxiliaram nos meandros da pesquisa e, por fim, a encontrá-lo pessoalmente em Viena.

Tscherkassky de certa forma, já capitulou (não sem lutar) ao formato digital, afinal seus filmes estão disponíveis online pela sua distribuidora. Sabendo que é impossível lutar contra o seu próprio tempo, Tscherkassky reconhece que as plataformas digitais deram aos seus filmes um alcance global, serviram de cartão de visitas e como um convite para que os espectadores possam fruir seus filmes no cinema quando lhes é dada a oportunidade:

Suspeito que seja possível constatar que um dos meus filmes está sendo projetado em algum lugar do mundo, diariamente, em média. Desde que tenho uma página oficial na internet, com um botão com link para o meu contato, tenho recebido uma quantidade relativamente grande de cartas de fãs e quase sempre de pessoas que viram um filme meu projetado em algum lugar. Agora, eu poderia naturalmente assumir uma posição purista e dizer que esses filmes não devem ser exibidos em nenhum outro meio. Mas isso só levaria as pessoas sentadas na sala de cinema a filmarem o filme fora da tela, e então surgiriam aquelas versões em VHS totalmente trêmulas em circulação. Além disso, existem alguns filmes, por exemplo *tabula rasa*, que funcionam muito bem no monitor do computador ou da televisão. O espaço exterior ainda se comunica no monitor. *Dream Work*, no entanto, é um caso limítrofe. (...), mas também considero a versão em DVD como convite para ir ver o filme num grande ecrã.²⁴¹ (TSCHERKASSKY, 2004, p.9-10, Tradução minha.)

²⁴¹ Em entrevista intitulada *The man without a movie camera* dada a Anthony Wagner em 16 de junho de 2004 em Viena. Publicada no encarte do DVD 008 Index Edition Peter Tscherkassky Films from a Dark Room, distribuído pela Sixpackfilms. Sem data.

As informações coletadas ao longo da pesquisa colocam em questão um discurso essencialista e purista do meio cinematográfico, herdado em grande parte do discurso romântico de Kubelka e do cinema estrutural dos anos 1960, e demonstram que o debate vem sendo atualizado pelo diretor. Tscherkassky está consciente e responde a crítica de que seria um "fetichista" de maneira enfática:

“Em muitas ocasiões eu tenho falado com as qualidades especiais características da película analógica (por escrito, em entrevistas, no palco). Isto por vezes provocou a reprovação, ou pelo menos a questão de um "fetichismo do material". Minha resposta a isso tem sido que sempre tento criar obras de arte que só podem ser feitas com filme. Em outras palavras, se não houvesse nada além de computador, disco rígido e fita magnética, então esses trabalhos simplesmente não existiriam. Aqueles que consideram isso como uma fetichização do material devem analisar o seu conceito de fetiche” (TSCHERKASSKY, 2005, p.160).

Vimos que o cinema se alimentou desde o seu nascimento da alta carga erótica e fetichizada de seus heróis e heroínas. Não seria o fetiche justamente a essência do fantasma=fantasia que estrutura o cinema clássico? Por essa perspectiva, os mesmos que criticam o fetichismo do experimentalismo analógico de Tscherkassky deveriam criticar o fetichismo de toda a cultura cinéfila do último século, e assim não sobraria pedra sobre a pedra. É justamente esse fetichismo dos monumentos cinematográficos que Tscherkassky critica quando opta por uma forma de cinema quebrada, obliterada, desviada e destruída - apropriada sem autorização - e que recusa qualquer *telos* ou redenção regressista de um passado idealizado “restaurado” do cinema. É justamente esse fetiche que o diretor se apropria e faz convulsionar em um ritual de sacrifício estrutural da forma-informe.

Tscherkassky já declarou, inclusive, que não descarta trabalhar com imagem digital no futuro:

(...) também não sei se vou continuar na câmera escura. (...) Provavelmente, em breve, passarei para a produção e processamento de imagens digitais, mas em combinação com o filme. Sempre afirmo que meu trabalho artístico torna visível a diferença fundamental entre o digital e o filmico. E eu gostaria de construir uma tensão direta entre os dois. Esses são meus planos futuros. (TSCHERKASSKY, idem)

A declaração acima, dada em 2004, em parte se realizou, pois em 2021, como vimos, Tscherkassky produziu seu mais recente filme *Train Again* misturando arquivos de película de origem puramente "orgânica" e analógica, com filmes recentes que se valem de efeitos especiais alcançados por meio de

softwares digitais, em 3D e com uso de Chroma Key e CGI. *Train Again* demonstra uma progressiva hibridização na obra do austríaco. Tscherkassky portanto não é tão radical quanto seu predecessor Kubelka que nunca autorizou que seus filmes fossem remasterizados e exibidos outros suportes que não os originais. Ele sabe que, muito em breve, o digital dominará todas as instâncias do universo cinematográfico.

Entretanto, ele ressalta que os efeitos atingidos em seus filmes não poderiam ser feitos através de métodos digitais. O analógico seria uma espécie de matéria prima de preferência do artista, tais como a tinta guache, a aquarela, a tinta óleo, a argila, a água forte, a xilogravura e gravura em metal são também métodos artísticos - desenvolvidos em épocas diferentes - e que produzem faturas e texturas distintas, mas que não se sobrepõem uns aos outros hierarquicamente, e podem ser empregados de maneira mista nas artes visuais contemporâneas. O analógico seria mais uma forma de expressão artística por meio de imagens em movimentos também válida, assim como tantas outras.

Tscherkassky sabe que nenhum meio visual jamais foi totalmente substituído por uma inovação tecnológica, e não tem a pretensão de interromper esse processo. Ele busca fazer um cinema-sintoma de um tempo que deixou de ser uma orientado por uma teleologia fundacional orientada para o futuro para se transformar em uma alegoria distópica da catástrofe. Sua forma de arte está em vias de morrer por exigências arbitrárias do mercado, levando com ela uma utopia romântica da vanguarda que não perdurou no presente. Tscherkassky tenta produzir um abalo na sensibilidade dominante, produzindo um filme autoconsciente enquanto forma vencida, relíquia fetichizada historicizada e sobretudo autocrítica de si mesma. Esse caminho da catástrofe seria uma aporia do qual o diretor não consegue fugir, e parece despontar como um caráter trágico do seu cinema, mas que nem por isso deixa de ser potente.

Nesse sentido, desejamos positivar o gesto anacrônico do artista como práxis heurística potencializadora de reflexão, pensamento e criação - contrária à ideia de que a nostalgia seria um afeto “paralisante”. Como Giorgio Agamben ressaltou, uma das condições *sine qua non* do sujeito contemporâneo (ao falar da prática intempestiva de Friedrich Nietzsche) seria “uma singular relação com o próprio tempo que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (2009,

p.59). O sujeito contemporâneo (e Peter Tscherkassky não deixa de ser um) seria, portanto, aquele que opera no espaço e no tempo através da dissociação e do anacronismo. Ele não se deixa cegar pelas luzes do século mantendo seu olhar fixo no escuro de uma época, recebe o facho de trevas em suas retinas e consegue - com paciência e na lenta cadência das horas - entrever uma resoluta luz na sombra dessa íntima obscuridade.

Assim, nos filmes desse cineasta, vislumbramos os abismos e fissuras, as cicatrizes e feridas que uma imagem “clássica” do cinema narrativo não nos deu a ver, tornando possível nesse entretempo ler modos inéditos, pontos cegos desconhecidos da história do cinema e de suas imagens no contemporâneo. Busquei nesta tese demonstrar como o gênero do cinema de arquivo, para além de uma categoria estética e tendência contemporânea (entre diversas outras), é um gênero que pode comportar duas verves ou impulsos (para usar o jargão da psicanálise) distintos: ora arquivista ora anárquico, ora profanatório ora sacralizante, ora iconófilo ora iconoclasta. Ambos os impulsos, porém nunca descambam para uma idolatria irrestrita. Apesar de deter uma crença compartilhada no *sacer* ou na *hierofania* das imagens, ainda assim operam um gesto reflexivo e, portanto, crítico a elas. Em outras palavras, se situam dentro de um campo relacional e econômico da imagem de nosso tempo.

Dentro de uma lógica traumática, ou da dupla-hélice, ou da mola de efeitos contrários, onde a todo tempo dialogam com uma determinada “tradição da ruptura”, esse artista está negociando com a história do cinema e da gnosiologia da imagem. Seus filmes radicalizam os embates entre as noções de transparência e da opacidade, em um entendimento que concebe a imagem não como mera representação ou cálculo racional de seu diretor, mas como matéria orgânica per se que detém uma vida própria, são gestos performativos e especulativos de seu autor, sujeito a todo tipo de desvio.

Mesmo buscando retomar as forças afetivas da imagem analógica, retomando uma certa “auratização” da imagem técnica, seus filmes não deixam de ser autorreflexivos sempre em contato com as condições da imagem no presente. Sua geração não seria puramente nostálgica que apenas lamenta uma experiência de vanguarda perdida, mas sim, são testemunhas de sua relevância no presente. Eles não tomam os filmes a partir de uma análise distanciada, mas ao contrário, a partir de uma prática imanente criam, efetivamente, uma teoria através de uma

prática que renova o cinema contemporâneo. Através do trabalho de luto com essas imagens em ruínas ressignificadas, engendra-se uma arqueologia genealógica da sobrevivência da imagem, onde talvez seja possível vislumbrar no passado do cinema o seu futuro.

25

*Para o meu povo e todo mundo,
Escrevi esta canção
Sobre Fantomas, cuja fama
Faz a gente tremer no fundo,
Agora, vivam uma longa vida,
É o meu desejo na despedida.*

Robert Desnos



8- ANEXO - ENTREVISTA COM PETER TSCHERKASSKY

18 de novembro de 2021

Bárbara: According to what I've read in interviews, your interest in cinema began when, as a child of 8 years old, you secretly watched western films in the only cinema in your small hometown, Mistelbach. Just before you turned 20, in 1978, you had the opportunity to attend a five-class lecture cycle by Paul Adams Sitney, one of the leading researchers and theorists of American experimental cinema, known for conceptualizing the term "Structural Cinema" - at the Film Museum in Vienna. The classes were key milestones for your work. **Could you comment on your cinema formation in your youth? What led to your preference for the experimental, even though you reportedly say that you prefer to see comedies by Jacques Tati and the Marx Brothers? Why experimental let's start on that!**

Peter : Yeah... (thinking) Well, it's difficult for me as... not to refer to what I had already said but to start afresh. But I have to start fresh for the sake of our conversation (laughs). As of... I didn't watch secretly the films I saw. I mean... we could see from where I lived, from the house where I lived, I could see the cinema, so to speak, as it was a walking distance and maybe that was one of the reasons my parents would let me go, without any hesitation. And it wasn't just about Western movies, I mean, Western was maybe the most important influence, are the genre influences which I love most but cinema, in general, was my early love when it comes to, let's say, "art-making" generally speaking, also... but clearly highly commercial feelings. I remember when I was transferred to the boarding school, a Jesuit boarding school here in Vienna, from which is a very small town, at the age of eleven, one of my peak concerns was that I would not be able to attend to three o'clock Sunday afternoon screenings, because I had to leave at five o'clock in the afternoon to be on time to be back on the boarding school for the rest of the week or two weeks. And I remember when the head, the director, the schoolmaster of the Jesuits showed us around before I was enlisted in the boarding school he showed us they had a cinema too, and I remember how happy I was.

B: Inside the boarding school, wow!

P: Yeah. It was a huge building from the 19th century and regarded as one of the elite schools of Austria so to speak. It was very rich school and we could afford to go there not because we were rich, we weren't rich, but the same for talented as all pupils the school knows and they would lower their price... Anyway, that was already said. So my interest in cinema continues throughout all those years, also the literature became important too, and yeah, mainly literature. So my idea was to become, to make a living, as later to study journalism and maybe become a writer. Cinema... I wasn't interested in making commercial films, that sounds like you need to have a huge budget, and a team, you have to be a team player so to

speak, and, and... (pause), actually once I tried to get in the DFFB. The DFFB was the film school in Berlin, I didn't try to, but I thought of thinking of applying and you had to write a script in order to be allowed to apply in the first place and then they would select the one they were interested in. And always get chose some stupid subjects on purpose to see how the applicants would deal with... I shouldn't say stupid but...

B: Basic themes, maybe simple?

P: Anyway, in that case, it was a laugh. How to depict laugh in cinema? And the outcome was Liebesfilm or Film of Love (or Laugh) which I made in 1982, and so, as you can see, that why they never picked me up for consideration in studying at the Film School, (laughs). But still that was the outcome. But at the time I already made films as it was not my first film, as you know. Anyway, the idea that I would work with a huge staff and people and a camera never occurred to my mind. I simply loved cinema and thought it was simply out of reach. And then came the P. Adams Sitney lecture. And I had no idea of the existence of avangarde experimenting and filmmaking until that very moment.

B: So you did Liebesfilm before watching Paul Adams Sitney's lecture?

P: No, it was four years earlier. Let me take a step back on our timeline. I said I was interested in film, I would love to be somehow involved, but not as a director, a screenwriter, or a cameraman or whatever. And P. Adams Sitney opened up for me the possibility, showed me the possibility to work with cinema just like a painter or writer or whatever. And that was it. I was sitting there looking at the screen, and knew what to do with my life, so to speak.

B: I comment about the Western because I think the story of 8 years old you went to see the Good, the Bad, and the Ugly, hidden...it was something I read in an interview that's why I commented.

P: Yeah, yeah, but that was not as a child. That was not at the three o'clock screenings in Mistelabch. They would not show The Good, The Bad, and The Ugly at three o'clock. At three o'clock they showed Karl May. Do you know Karl May?

B: Hmm. no,no, never heard of...!

P: He is one of the most famous popular writers in the German speaking world. In the 19th century he wrote about Indians and wrote about the Middle East and Arabs. And the hero... everybody as a child read Karl May books, and there were many things based on May stories, Winnetou series. The Good, The Bad, and The Ugly was when I went to the boarding school, and I was underaged, I don't know, maybe fourteen. And it was shown at the cinema, and I was allowed to leave, as we were allowed to leave on Sunday afternoon and if we didn't go to our home towns we could go to the cinema and there I tried to get in and the ticket office wouldn't sell me a ticket, so the owner he knew me and he said: "just wait". And after the doors were closed, so to speak, I was allowed to go to the balcony, without a ticket... of course I did pay, but I was sitting on the balcony all by

myself, alone, and I saw *The Good, The Bad, and The Ugly*, it was an unforgettable experience.

B: That's funny, I'm thinking here... you usually choose films that are spoken in English, either classical films or old B terror/porn archives as the base of your films. Like, for example *L'Arrivée* (the one with Catherine Deneuve), it was done with a movie trailer ripped from Terence Young's *Mayerling*, but you don't usually work with footage from great classical Austrian filmmakers, like Georg Wilhelm Pabst for instance. There are this great Austrian tradition in Cinema, so why you don't work with these Austrian canonical filmmakers, did you wish to work with this material? Or it was a legal problem? Their distributors didn't allow it?

P: I don't have their prints! And wait, nobody ever allowed me to use any of the footage I use... I simply take it. It's appropriation! But, no, when... especially in the early years, as though... I simply got raw footage by chance, and I watched it several times, and the idea of what to do with it popped up or not... Sometimes I was asked by friends so "would you like to have access to that print" or, Nicole Brenez, for example, she told "I found a copy in Ebay of *King of Comedy* I want to give it to you... are you interested?" or old cinema takes, old prints that should be destroyed and instead of destroying it, they handed it over to me, which was basically... not totally legal (laughs). Anyway, so, I took what I got and I never actively looked and searched for a specific film. I shouldn't say "never", in the case of *Train Again*, I wanted to sort of quotations of the classic avant-garde films, which I incorporate in the film, I had some DVDs and blue rays of such films, and I transferred it from digital to analog film in order to be able to copy it in the darkroom. But these are just a few seconds.

B: Is there CGI or digital special effects in *Train Again*? I was in doubt when I saw it. You got footage from a new digital film-like with *chroma-key*... there is like a flying train somewhere, an exploding train? There isn't it?

P: Yeah, that's not digital. That's early footage. It's... the exploding train comes from a trailer as they had two trailers, a short trailers, 2 minutes maybe, from the film *Lone Rider* with Johnny Depp, and the other one was the a catastrophe film... Oh god, I should know that. It is the one with Denzel Washington*. I forgot the name...

*(Tscherskassky se referia ao filme *Unstoppable*(2010) dirigido por Tony Scott)

B: But these are really recent movies no?

P: Relatively, yeah. Early 2000s or so

B: Because I thought it was somehow a different approach in this film. You choose more recent movies, with more technological let's say , another "visuality".

P: No, that was created by me in the darkroom. Analog, so...

B: Yes, Yes, sorry to interrupt, I understood that you transferred it to new master copy and made it entirely with analogical print, but the original was done with digital technology... isn't it? With CGI, digital special effects and stuff like that?

P: No... Anyway I can look it up for you...

B: Well I thought you were trying to mix the analogue and digital aesthetics more...

P: I can see which films I used, what was the name of the second film that I am not remembering. I sat down and made a list after the film was finished, with all the films that are used but yeah, I would have to interrupt now...

B: Oh no problem, there is no need, that was just a question that occurred to me right now, as you cited *Train Again*, actually, this question it was not even in my list (laughs)... Ok... so let's go to the second one....I'm just kind of following a chronological history. : So, soon after the Paul A. Sitney lecture, you decided to enroll in a philosophy major course in the university. You would buy then your first Super-8 equipment, - right? Please correct me if I imply in any historical inaccuracies. You will then later established your *P.O.E.T Picture Production company* - which is your house production until today. So....(cellphone rings)

Pause

B - You will then film your first films: *Kreuzritter* (1979), *Portrait* (1980), *Rauchopfer* (1981), *Aderlass/Bloodletting* (1981), *Sechs über Eins* (1982), *Ballett N°3* (1982), *Partita* (1982), *Liebesfilm* (1982), *Erotique* (1982), *Urlaubsfilm* (1983), *Miniaturen* (1983), and *Ballet 16* (1984). Of these, only five films are allowed by you to be shown or available at the present time is: the last four and *Aderlass*, which are available on Six Pack Films DVD. First I am very curious to see and know why can't we see your first films? Super 8 films are not available, what was their content? Will we be able to see them soon?

P: Let me see... I mean, in earlier times I would have said yes. Piece by piece. I would've released it on DVD as bonus tracks together with new work. But since, as the DVD is dead, basically, it's all video on demand by now... *Aderlass* is on DVD, *Erotique* is on DVD, *Liebesfilm* is on DVD. So, basically, you're missing the first three films which are *Kreuzritter*, *Rauchopfer*, *Sechs Über Eins*... Now you have the descriptions as they are in English...

B: Yes, I saw it on your site but these three that are on the book are not on the website, right?

P: Oh, they should be. I think so.

B: *Erotique*, *Aderlass*, *Liebesfilm*, is but the first three are not...

P: Maybe you are right, but it surprises me. I'm in the phase of just to stop to work on the relaunch for my homepage, and if you're right, I mean, we would... I would include that for future reference.

B: So they are not banned films or films that you don't want people to see, no?

P: No, no, no. It's just I don't recall than as good enough or strong enough, I mean, this is... simply made, *Kreuzritter* is kind of... the very first film is interesting but it's so blasphemous, as it, I might stumble into legal troubles. But it was shown in public several times. But online, or DVD...it will be more tricky.

B: Well considering this blasphemous theme. In these five youth films that I mentioned, we see an oscillation between two currents of 'parental guides' in which in several interviews you consider yourself as a heir: the metric film, more associated with structural cinema, with certain mathematical premises, such as films by Kubelka and Kren – that is the case with *Ballet 16*, *Liebesfilm*, and would also but in that list the further filme *Manufraktur* (1985 but in 35 mm) and Motion Picture (which is a cinema-sculpture just as Kubelkas *Rudolf Rainer*) - and the most visceral action films by Viennese Actionism such as Günter Brüs, Otto Muehl, Rudolph Swarzkogler and Hermann Nitsch. - like, for example, the movie *Miniaturen*, made with a collective of artists, like *Aderlass*, *Erotique Urlaubsfilm*, etc. I know that *Rauchopfer*, despite not being able to see it, was dedicated to Hermann Nitsch, right? There is, in general, in most of your films a corporal destruction of the material. It seems to me that this fine balance/equilibrium between intense bodily sensorial experience and structural commentary within the medium has become your distinctive hallmark, and has been sophisticated over the years. Could you comment on this double inheritance? That was a long question, sorry (laughs).

P: Most part of my films is a combination of abstract and figuration. I am not sure how important structural filmmaking remains to be for structuring my work. In the case of *Outer Space*, it is clearly there, are some transitions between segments where I use simple mathematical structures for those transitions. And some counting went on. But, I recall myself and I'm sure you read such in interviews, I regard myself as a narrative filmmaker. All of my films have a tiny little narration, even *Train Again*, which one might see as an exception to that rule, even that has a tiny little narrative structure which doesn't exclude, of course, the possibility of mathematic structures hidden or... the basis. It doesn't exclude it at all but, basically I'm interested in the narration. And that has it's own rules, so it follows its sort of narrative logic. Loose as it may be, since I said.. two dream films, it's is a easiest task, so to speak, as to make, to pickup and dream logic, which is a logic without a logic, it allows you floating around in the images and you still have the narrative mattress, where all the things build on. I don't know.

B: It's always kind of progression acceleration in your films, right? *Train Again* begins...

P: Yeah. It's a classical structure. Always. It starts there is a overture and somehow... what's the name for the...

B: Like a high point, and then a climax!

P: Yes a climax and then chill or, so to speak. And that was... two thousand, three thousand years old maybe, that structure and I don't regard myself as important enough to question that. As a matter of fact, what I dislike in experimental filmmaking or avantgarde filmmaking, maybe dislike is to strong, but I have my reservations, those films where one basic idea which is executed for a certain amount of time and then it stops, and it could have stopped a minute earlier or two minutes later, wouldn't make much of a difference. At least, you wouldn't say as spectator: "ah, there's something missing" or... you know what I mean. So, I laughed at classical structure and I continue to hold onto it. That's it. And in between mathematical structures - based on the ideas of the so called serialism or structural filmmakers using the material as construction- I mean this totally fine with me- but it's not the core of my films. It's not my main goal to, so to speak, execute such structure, turning it the main content of the whole thing. No, the main content of my film, or whatever I do, is to wrap into a tiny little narration.

B: But in some way you films are always about destruction isn't it, looks like it's always a self-destruction, right? Its always a narration on destruction. So in that way it's similar to Vienna Actionism as their performances also were investigations on the theme of destructing their bodies, or showing the visceral mechanism of the body...

P: I agree, but I wouldn't call it destruction. I would call it as kind of a revelation. As of it makes something visible. I compare myself, speaking of my early influences as a kid watching the films and loving those films, I compare myself to a kid who has a favorite toy, mechanical toy, you can wind up and... he or she wants to find out how it works and it opens up the toy and destroys the toy by opening it up and trying to understand how it works. And I'm opening up something but instead of just destroying it, I reveal something else, I reveal a potential which has been there but was hidden so to speak. If you take Train Again and Cubism-like or Jackson Pollock-like images at the end, at the climax, it was all there but it needed someone to "destroy it", destroy the whole thing and combine in a new way. And it is a respectful way to deal with footage, something that which I usually stress as our art. Always approach my footage with respect, and it is like cooperation.

But of course, as in the case of *Coming Attractions*, for example, it's a comedy I made fun, you might say, of some of the models who are acting or non-acting or so, but still, I mean the footage itself stays intact, so to speak. Or in the case of Train Again, that are basic images, as of the panning shot of the train going by, it starts with the train and you see the train coming and in the end it vanishes in the distance. That was filmed in a really bad way, it was filmed by a cameraman or woman, I don't know who did it but it was bad. Simple as that. And maybe, you might say, directed by a director who was not up to snuff. So I transformed it into some thing good (laughs). So its, again, its kind of being a homage, with respect to whoever it was.

B: So you did a favor to the guy right? (laughs)

PT: Yeah! (laughs)

B: Well lets go to the next question: Although in many interviews you quote your admiration for Picasso and Bracque, in particular the synthetic/analytical cubism (check) it seems to me that beyond the handmade bricolage process with pre-existing materials in (similar to the Picasso gesture of pasting newspapers in the canvas) there is always a very strong charge of eroticism in your films. Even before reading your interviews or articles of film critics/theories, I thought you would actually be a signatory to surrealism - because, not only, one of your most recent films cites the surrealist method of the *Cadavre Exquis* and Man Ray's films (that is actually more Dadaist but worked with surrealists such as Robert Desnos) and also I remembered the famous quotation of Breton that said that Beauty should be convulsive (like a seizure), or it would be beauty.

And I thought that maybe your approach to surrealism was more related not to the figurative surrealism (such as Dali and Magritte) but to violent surrealism from Bataille, for example. Bataille builds his thought process about Eroticism, right on the edge of an abyss between Eros and Thanatos: "Between one being and the other, there is an abyss, there is a discontinuity (...) there is no possibility of overcoming this first difference. This abyss is deep and we cannot bridge it. It turns out that we can in common feel the vertigo of this abyss. It can fascinate us. That abyss in a sense is death, and death is dizzying, fascinating." Is what Huberman calls "informal-form" a 'formelss' beauty. Maybe your work is also in that modernist lineage? Could you comment on this erotic and violent charge in your films and if the surrealists are a reference for you?

P: Yeah, fittingly, as we are talking about surrealism as I'd say, on an "unconscious" level, it might be (laughs) Surrealism was deeply depreciated by poster and pop culture, 17 years old kids like Dali you know... And cubism contains so much more as research and a ludic approach towards reality and perception of reality and what to do with it and surrealism is kind of limited in its possibility and its exhausted in a way, which cubism, for me, is not at all, I would say. But yes, you are perfectly right, there are many allusions towards surrealism in my films especially in *Exquisite Corpus* and now I thought the connection between erotism and death as Thanatos, I don't know. I don't share the interest of Bataille in death and I do not necessarily agree with the connection he sees between eroticism and death. It has more to do with an orgasm, with a dissolve, as an aphorism... everything vanishes, so to speak, in the moment of orgasm and so you might say my films all offer a kind, not all of them but some of them offer a kind of orgasm which is, again, is about a (aphorism?), and dissolve and... I should pick, maybe

(Tscherkassky gets up and gets a dictionary to help him translate what he means)

B: In French, Bataille says that the orgasm is called "*petit mort*" in English- "*little death*", so there is a connection right?

P: Yeah, I was thinking of that too, yeah. Just looking for a little here, dissolve... disintegration. Yeah, but it stops there. It is a moment of death and... I don't know.

B: Yeah, Bataille makes a parallel between the ritual of sacrifice and the ritual of Catholic Church. For example the ritual of eating the flesh of Christ, all derives from the primitive rituals where you had the sacrifice of an animal, a lamb and the Christians, transformed into a representation/image of a man in its place. Also there is this divine aspect of really getting close to death, that is present in the ritual of Christianity, and it is also something that happens in the sexual act. Because in the orgasm you almost reach dissolution of being, you almost make a fusion with another being, you stop being yourself, you forget you are a discontinued being to have continuity with the Other; you become the Other and yourself at the same time, an ambiguous perception of self. So in this "little death", you experience of death where you don't die. So it's also similar to the religious epiphany. So Bataille says that sacrifice, the divine and sex they revolve around the same experience, and I think your films, also, maybe comes to the same terms, now in the field of representation, in the realms of image and cinema. It's also a ritual of love for cinema in a way.

P: Yeah, I agree, but one might say this is classical critical which you have to see the film, which means as filmmaker I'm not in the best position to comment on that. And there's no explanation, I mean, yeah. What I try to convey with my films as many filmmakers of course, is not at all specific goal of mine, but to reach a point or to create an experience which cannot be translated into words and which cannot be translated into language. And that's very interesting when...that wordless, speechless experience happens. And that is something which connects with death, which is the ultimate experience, but also with the orgasm again. And so it will be somehow a contradiction in itself if I start talking with words about that experience (laughs).

B: In some of your interviews you characterize yourself as part of a third generation of avant-garde Austrian cinema, which had the weight of previous generations that "had already done everything", and your generation used found footage as a new cinema approach. The use of archival material would therefore be a distinction from filmmakers of your generation, such as Martin Arnold, Gustav Deutsch and Lisl Ponger. But more recently you have also expressed a concern about the end of analog media and its supplanting by digital. We talked about this common preoccupation concern of many artists. This is a trend in contemporary art - we can cite other artists who share the same feeling or investigation with film, such as: Tacita Dean in England, Rosa Barba in Italy, João Maria Gusmão, Pedro Paiva in Portugal and Rosângela Rennó in Brazil that also only work exclusively with material and analog support. Would you say that you are also part - to use a psychoanalysis term vocabulary - greater "symptom", something peculiar to our time?

P: I've said it before so, again, which is something you might have read in other interviews, but the genesis and the coming into existence of modern art, is when Modern Art started to look which the specific possibilities of the medium, which was in itself a consequence of the age of enlightenment, have you read it what I am going to talk about?

B: I read a few remarks...

P: The Age of enlightenment is characterized as rationality slowly dripping to all regions of society, so religion loses its ground, and its political system... so the king, whose power was given by God so its replaced by democracy and modern republic, which is based on rational principles. Economy becomes capitalists, whatever you think about capitalism it is based on rationalism scientific decisions and that goes also for the arts. And characterizes a turnaround and instead of using feelings, and impressions to depict reality or to serve the interests of the Church and their Maecenas, they start to think: "what can I do with my material which can only be done with my material?" This is a highly rational approach. And since analog cinema is a cinema based on analog footage, if you use it as an art form, as an radical art form, has nothing to do with the digital medium. So it's not justabout moving images, is about what you can do with the materiality, just what I do in the darkroom, as an example.

So, for me, to take away the analog footage and to force me to work with the digital would be to work with a complete different animal. So I always say I try to make things which could not be done with the computer and where you can see that it's handmade, and low-tech, and it's analog. So, as simple as that, and it is being replaced and soo... for example *Train Again* premiered in Cannes, at *the Cannes Film Festival* in a Director's fortnight, it was the only thirty-five-millimeter print in the whole festival. Everything else was digital. When I made *Train Again*, there was no film left here in Austria I could not make work prints, I had to work with my original negatives instead of the workprints, the positive workprints and when the film was finished, it had to be transferred over a digital carrier and then transferred back to analog, somewhere in Paris. And now the distributor has to offer the film as DCP as well, which is fine with me, no problem, but many festivals are not capable of showing analog cinema anymore. And it's just cinema theaters which retain the possibility of showing analog cinema, and even so, an institution as the cinema takes continue to transfer more and more analog cinema onto digital carriers, which makes sense, but again, it's a completely different... anyway.

B: Do you really believe that it is impossible to arrange certain aesthetic experiences with digital? What would be the peculiarity of the analog? Isn't there a risk of this preposition to being seen as a nostalgic or romanticized discourse about the medium? However, unlike Peter Kubelka you do not have a purist position and allow your films to be digitized in DVD format. Many of your films only reached me, who live in distant South America, through the internet or through dvds. The first access I had to your films were on youtube, because I live in Brazil so it's really hard to see your films. But in a way the digital format it's good for distribution, it's good for you to be known, no?

P: Digital has advantages, no question about that, it has advantages. But the act of creation, if you focus on only that act, the act of making art is completely different between analog cinema and digital cinema.

B: Yeah, it was completely different experience when I saw the Train Again in Vila do Conde, because they said you didn't allow it to be on the internet base, because there was on an online platform and also the film being held present on theater – because of Covid-19 restrictions. And they said your film wasn't allowed to be on the internet and I went on and I saw it on the theater because I was in another city, but I would see it anyway because I want to see on the present movie, but it was a really, much more intense experience. But if it wasn't for the digital I wouldn't be able to know your films. You are in a hybrid situation or territory, right?

P: The main thing is that you would, when you watch it digital, the digital carry or the DVD, you should keep in mind that you don't see the real thing. When you watch it on Youtube, you don't see the real thing, and the problem is that people discuss it on Youtube, leave comments in a way that you know that they think they have seen the real thing. And they did not. As simple as that. And that is another message that I would like to convey: “Yeah, fine, on digital you get an idea”, basically it's like reading an Opera Libreto but it is not the real thing...

B: Like watching Opera on Netflix

P: Yeah (laughs)

B: I think it's the last question. Oh, is it here your Darkroom, your atelier? I really wanted to see.

P: No, it's in the countryside, but I'll send you pictures.

B: 'Cause I read how you do it, with the overlapping and the laserpoint flashlights? I wish I could see it.

P: Yeah, yeah. No it's really simple, I'm going to show you... (Tscherkassky gets up to get the flashlights) it's a laser pointer and you can see if its single frame, you see how tiny the batches are which I can print. This would be approximately 35mm print, as one single frame. And you can see how I can use as a to copy and print really really tiny.

B: It's like pointillism.

P: Yeah, it's like pointillism, and it is painting with light. It's like a brush. And this is a more, soft, genau... soft and bigger, and you can still copy parts of the image here, because you can cover a little bit and use a mask, and...

B: You use the positive copy first as a base, like as a... for example, “The Entity”, you use the positive and then the negative up, and...

P: No, no, it becomes a negative, as of... printed it becomes a negative and that's it. I have a negative.

B: So it's like a bunch of negatives on top of the other?

P: Yeah.

B: So you have to work at least with two copies of the film?

P: No. The positive becomes negative, and the negative is I the end that is printed in negativa, and becomes positive again.

B: Ok, so you have a final copy, a final master, negative?

P: Ok. I create a so-called negative, which is the basis for all copies, all prints, which are all positive again.

B: I thought it was five or six, seven copies on top of each other.

P: Yeah, yeah. Five or six or seven positive copies and it all becomes negative, and it remains negative, and then the negative which I create in the darkroom, is being copied and becomes, through copying, positive again.

B: I think I understand but it would be better to see. But that is it's really nice. And they are three different sizes?

P: Yeah. But this is just an example as I use ten different lenses/flashes lights, you have to... put it here. Ten different light sources this is just an example.

B: Finally, as I'm a female researcher, I couldn't help asking you about it. In 1975 Laura Mulvey published the seminal text for the studies of gender and feminists in cinema - "Narrative Cinema and Visual Pleasure". Based on psychoanalytical readings of Lacan and Freud, Mulvey proposes that the classic Hollywood system of representation is supported by an unconscious patriarchal scopophilic logic: female movie stars are a corporeal spectacle, objectified, something to "be looked at", while the male protagonist is the "bearer of the gaze", in charge of conducting the narrative (what she will call the "male gaze"). Women in classical Hollywood films would be mere passive objects, there to be seen, while men would guard the active role.

Would you say your movies address this male gaze in some way, criticizing it or deconstructing? Or do you think you try to produce a *female gaze* as Erika Balsom writes in her recent article "In Search of the Female Gaze," published in *Cinema Scope* 83. In this text she says that is not guaranteed that film made by women will have a female gaze, and also that men can create films that address and represent this female gaze, is not a gender exclusive tool. In *Outer Space*, it seems to me that the protagonist attacks and takes revenge on this scopophilia and voyeurism regime of classical cinema. And in *Dreamwork* we seem to be inside a woman's erotic dream. But in other films such as *Cadavre Exquis*, *Erotique*, *Tabula Rasa*, and *Urlaubsfilm* this gaze is more identified with the men's, it is not destroyed but more deconstructed as an investigation on the voyeurism of cinema media. Could you comment more about this gender debate of your films?

P: Well, in the case of *Urlaubsfilm*, it's a holiday movie, I would say it starts of with the classical male gaze, the voyeuristic gaze, and that being step by step replaced and destroyed in favor of the material itself. *Tabula Rasa* is a tricky thing, it's out of... we don't distribute it right now, it's on DVD but otherwise it's not being distributed, it's problematic somehow. But all of that is there is based on ideas of Christian Metz based on Jacques Lacan, and so I deliberately used the

naked woman as the object of the classical male gaze and which forms the basis of the idea of Christian Metz.

My film has to be figurative as to fulfill the conditions for Christian Metz's theory to function. As soon as you take away the figurative aspect and replace it with an extract image, it fades. So, *Tabula Rasa* is nothing else but a twenty-minute-long exercise in trying to make that... over, and over, and over again, trying to make that transition from the classical object of the Male Gaze into something of its own. Into pure light, into pure form, and beauty, as I think it is an extremely beautiful film. Forgive me if I call my own work like that (laughs). And of course, I try to problematize, to put into question the male gaze by showing myself with the camera and showing the act of filming and you see, as a certain moment, my hand, the shadow of my hand trying to grasp and to hold on to the object which He sees, but it vanishes. It disappears into abstract forms. And *Tabula Rasa* as at... you have that long opening sequence as way, a kind of a striptease, the formation of pure light into something you can recognize, figurative, and then the long process of falling back into pure light, it starts with darkness as I should say. The two poles of cinema: darkness and light, and in between what can be formed with darkness and light, the figures and then abstract again.

And it was somehow, and and, I thought of it as a sort of counterargument to Christian Metz. Metz never understood or accepted in a way avant-garde or experimental filmmaking, he always rejected it, yeah, "this is nothing" because he needs it for it's theory to work, a regular, classical, industrial cinema. And that's why, maybe on an unconscious level, he rejected avant-garde filmmaking. His theory cannot be applied to experimental filmmaking. Period. And that's what I wanted to show with such film. So, in that sense I had to use the naked woman as the main object for the male gaze and then problematize it.

And *Outer Space*... that's the most important example of it within my Oeuvre, where I try to subvert the original intention of the film to show the woman as a victim. And you remain... Have you seen "The Entity"?

B: Yes, it's a horrible film (laughs).

P: And, when she leaves the house, at the very last shot, and when she comes back after, or, before she leaves, you hear the ghost: "welcome back, cunt". So, somehow, he wins. He stays there and she simply...

B: Yeah, a really misogynist ghost

P: Yeah (laughs), and when you have... speaking Metz, and Jacques Lacan with the Mirror Stage, it's the mirror which she destroys as this was... done on purpose so to speak as... of course I had to have the shot itself which was ideal. And maybe, maybe it was intentional by Sidney J. Furie as the director where she destroys the mirror, even though I doubt it that he was familiar with concepts of Metz/Lacan, but it was ideal for my purpose, that she is destroying the things and then the whole image dissolves and sets her free, and in the end she is the one who has the Gaze and she is looking at us, piercing the fourth wall.

P: And, you have exactly six frames where she is looking through the mirror into the camera, as of the three mirrors. And when I discover “so, six frames”, soon enough, I knew that would be the end of the film. But since with my technique I can repeat those six frames over and over and over again, so in the end she is the one who is looking at us and she is no longer the object of the gaze but she is the subject of the gaze and we are the object.

B: That’s interesting because you said that it ends in pure light, but *L’Arrivée* also begins with pure white and ends with nothing, and also in your other film *Instructions for a Light and Sound Machine* you also appears... and in *Tabula Rasa* it appears your image filming, right? There’s a circular... you being seen by the film and the film looking at us, like, this circular Gaze.

P: Especially in *Dream Work* where you can see my hands moving and darting around the footage, so it’s me as the filmmaker who is behind all of that and she is laughing at me as soon as she wakes up and laughs at me after she has been tortured with the needles and pins, and so... Here, too, she is being put in position where she wakes up and looks up and sees the hands returning, my hands which were film in Super 8 and then was transferred to thirty five millimeter, so I could use it in my darkroom. Again she is being put in that position of subverting her role as a victim.

B: Yeah, I had this impression too... that you were criticizing, yeah, changing roles of classical Hollywood position of the woman.

I jumped a question, sorry, I forgot. It’s about irony in your films. There’s a lot of humor. I give for example a laugh from *Shot counter shot*, for me is a really funny movie. It’s like a gag, it’s a punch line. That has to do with the surrealistic question... I’ll read it:

Another particular point of the surrealists are jokes and word/language games, with alliteration and punches, such as Duchamp's *Rose Sélavy* (Eros C'est La Vie) that was his female pseudonymous. For Jaimie Baron, Experimental Archival Films operate under the trope of critical irony, of self-reference to the historicity of cinema, and use resources such as metalinguistic and *mise-en-abyme*. She identifies two figures of speech present in the editing of most of these films:

1 - A simpler irony, called antiphrasis a more easily recognized and grounded in the unsaid, which asserts the opposite of what was said.

2 - The inclusive irony a more ambiguous and polysomic form where different meanings and interpretations are suspended in an inconclusive tension.

I would say that many of your films have these two forms of irony and iconoclastic sense of humor. *Shot Counter-shot* it a filmic trap where the language and decoupage of cinema, the montage raccord turns against itself, and *Nocturne*, is also a joke about the biography of the Mozart, that was a really kinky guy, with a lot sexual fetiches right. **Could you comment on this sort of ironic sense of humor and irony in your movies?**

P: Yeah, this is my affinity with Marx brothers and Jacques Tati, and Billy Wilder that I like comedies...

(52:46) **B:** He is Austrian, Billy Wilder, right?

P: Yeah, Yeah! He is Austrian. Also, Fritz Lang is Austrian.

(52:54) **B:** Oh, he is Austrian? I thought he was German.

P: Yeah, because of the Germans... this is the typical dispute between Austrians and Germans, he was for a short time a German citizen, his wife wanted him to become German before he became American. Basically, he is an Austrian-German-American filmmaker because he had the three nationalities. But he was born and raised in Austria and his formative years were in Vienna, where he was deeply influenced. He went to Germany because of the film industry was born and more developed in Germany.

(53:40) **B:** And he became American because of National Socialism and Hitler also...

P: Yeah, that came later. Much later. He fled Germany when he was asked by Goebbels if he would like to become the head of film department of the Nazi regime. And he went like "I have to leave", because he couldn't say "no". And he became American. So yeah, but what was the question again?

B: About the high levels of irony in your movies, for example in *L'Arrivée* as well I think there is also a lot of inclusive irony, is a joke for cinephiles right?...

P: Yeah, of course. *L'Arrivée*, you must have read it somewhere before, I see its as the train of the Lumière's that comes and brakes cinema. Cinema brings all this action and violence, which is in the crash of the train, on the footage crashing on itself... as well the laugh and erotism. So, in a nutshell of two minutes, *L'Arrivée* tries to signalize everything that comes with cinema: violence, action, excitement, the erotic and the laugh. So within the blinking of an eye when Deneauve and Sheriff kiss each other at the end.

B: And there's always a kiss on Hollywood films, right? We always expect a kiss moment.

P: Yeah, the happy ending. She's a wife the gets picked up and kissed by her lover. In *Exquisite Corpus* that you, I mean this is somehow I don't know sees the woman sleeping on the beach and dreaming and then waking up and smiling though it was only a dream.

B: It's a good dream...

P: Bad thing happens in the dream, no violent, not bad, violent things happen but it was a dream, and even though she smiles. What else? *Coming Attractions* is full of irony and jokes.

B: You appropriate the *Dadaist* gesture and the avant-garde movement position of criticizing the transparency and the publicity, publicity material that assumedly is not at all avantgarde, right? It's in *Coming Attraction* you appropriate the footage of ads, the advertising to show the *avant garde* "side" hidden in the publicity...

P: Yeah, yeah, yeah, they are rushes from as a not finished advertising... just raw material from commercials but I use no finished commercials. *Manufacture* was based on finished commercials but coming attractions only as... raw footage, so to speak, unedited footage as it came out of the camera.

B: And Kubelkas does a lot of advertising for beer and for... I saw some of his ads and they're really funny.

P: Poetry and Truth is based on commercials that too are not finished commercials *Mosaik im Vertrauen* (1955) in a broader sense which he made as a student was a film made *Adebar* (1957) was made for beer *Arnulf Rainer* (1960) was commissioned by Arnulf Rainer to be a film about Arnulf Rainer (laughs) It end up being something completely different that's why he made *Pause* later on, which was about Arnulf Rainer as well somehow a film which I don't understand, simply said... (laughs) And what else to say and *Unsere Afrikareise* was other film commissioned by these people who were hunting and killing in Africa...

B: And he did a caricature, like... and I think they didn't realized that he was joking and criticizing them...

P: Yeah, yeah. He made totally fun of them. No, no not really. But he told me that they stopped killing animals after the film so made instead. I don't know if that's true...

B: I think that was all my questions, do you want to comment something else?

P: No, no, that's good, thank you very much, it was very interesting.

B: Yeah I really liked it as well, thank you so much!

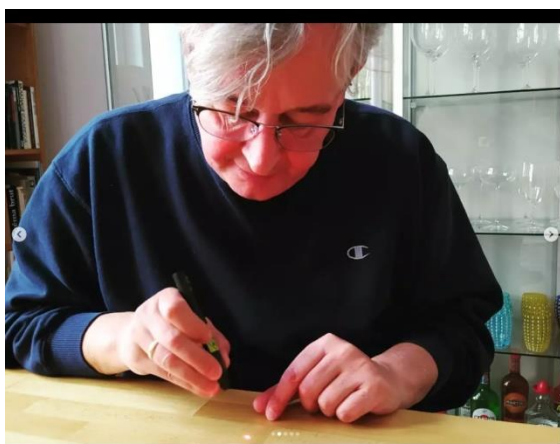


Figura 55 e 56 - Peter Tscherakssky com seus "pincéis" de luz, lanternas laser que usa para realizar seus filmes. Foto de Bárbara Bergamaschi, 2021.

9- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. 1a ed. Autêntica Editora - Belo Horizonte, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko Ed. Argos, Chapecó, SC, 2009.
- _____. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- _____. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo, Boitempo, 2007.
- _____. **Estâncias. A Palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Tradução de Selvino José Assmann - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável: Cinema e Pintura**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- AVELLAR, J. Carlos. **O Chão da Palavra. Cinema e Literatura no Brasil**. Ed. Rocco. 2007.
- ANDERMANN, Jens. **Archive Fever. violence and virality in Albertina Carri's Cuatreceros** (2016) Artigo disponível online no Site do autor.
- ARTAUD, Antonin. **Antonin Artaud 1896-1948: Selected Writings**. Edição e introdução de Susan Sontag. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1976.
- ASSUNÇÃO, Rennó Teodoro. “Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima” , Revista *O eixo e a Roda*: v. 9/10, 2003/2004.
- AVELLAR, J. Carlos. **O Chão da Palavra. Cinema e Literatura no Brasil**. Ed. Rocco. 2007.
- BAECQUE, Antoine. **Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1994-1968**. São Paulo: Cosac Naify, 2010
- BALSOM, Erika. **Exhibiting Cinema in Contemporary Art**, Amsterdam University Press, 2013.
- BALSOM, Erika. **Ten Skies**. Fireflies Press. June 2021
- BALSOM, Erika. **A Cinephilic Avant-Garde: The Films of Martin Arnold, Peter Tscherkassky and Gustav Deutsch in New Austrian Film**. Edited by Robert van Dassanowsky and Oliver Speck New York: Berghahn Press 2011; 263–275
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1984.
- _____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, Roland. **Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- Barthes, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L.P. ' M, 1987.
- _____. **Documents; doctrines, archeologie, beaux-arts, ethnographie**. Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2018.

- _____. **Revista Acéphale**. Publicação em fascículos de 4 volumes. Tradução Fernando Scheibe. Cultura e Bárbarie Editora. Florianópolis/SC. 2013-2014
- BATAILLE, **Experiência Interior**. Tradução Celso Libânio Coutinho. Editora Ática, São Paulo SP. 1982.
- _____. **A literatura e o mal**. Georges Bataille; tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L PM, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política**. Volume 1. Editora Brasiliense, 2014.
- BÜRCH, Noel. **Práxis do Cinema**. Tradução Marcelle Pithon, Regina Machado. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2011.
- BARON, Jaimie. **The Archive Effect: Found Footage And The Audiovisual Experience Of History**. Ed. Routledge, 2013.
- BAZIN, André. **O que é o Cinema**. Editora Cosac & Naify; 1a Edição. 2014.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política**. Volume 1. Editora Brasiliense, 2014.
- _____. **A Origem do Drama Barroco Alemão**. Editora Autêntica. Belo Horizonte. 2016.
- _____. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- BERNARDET, Jean Claude. **Trajetória crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. **Acreditam os Brasileiros em seus Mitos?** O Cinema Brasileiro e suas Origens in: prefeitura do município de São Paulo/SMC/DPH, "O Direito à Memória", São Paulo, 1992, pág.178
- BLOEMHEUVEL, Marente; FOSSATI, Giovanna; GULDEMON Jaap (org.) - Found Footage Cinema Exposed. Eye Film Museum. Catálogo da Exposição. Amsterdam University Press. 2012.
- BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Trad. Pedro Tamen, Lisboa; Rio de Janeiro: Moraes, 1969.
- _____. **Nadja**. Tradutor Ernesto Sampaio. Editorial Estampa. Lisboa. 1972.86
- BRENEZ, Nicole; CHODOROV, Pip. **Cartography of found footage. Ken Jacobs – Tom Tom the Piper's Son**. Paris: Re:Vair, 2000.
- BRENEZ, Nicole. **O Homem Dotado De Imagem: Reempregos Críticos Segundo Peter Tscherkassky, Jean-Luc Godard, Andrei Ujică E Marylène Negro** Revista Laika v. 4 n. 7 (2021): Dossiê "Found Footage III"
- BRITO, Ronaldo. **A Experiência Crítica**. Cosac Naify. São Paulo. 2005.
- BEAUVAIS, Yann. **Found Footage / Objetos Perdidos**[Found footage / objets perdus] Yann Beauvais. Revista LAICA-USP - Volume 3, Número 5, junho de 2014. USP, São Paulo.
- BELLOUR, Raymond. **De um outro Cinema, Transcinemas (org. Kátia Maciel)** Rio de Janeiro, Contracapa, 2009.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-Imagens: Foto, Cinema, Vídeo. Campo imagético**. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- BIRMAN, Joel. **Arquivo e Mal de Arquivo: Uma leitura de Derrida sobre Freud**. em Revista Natureza Humana 10(1): 105-128, jan.-jun. 2008
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução: Denise Batman. São Paulo: Martins, 2009
- BÜRCH, Noel. **Práxis do Cinema**. Tradução Marcelle Pithon, Regina Machado. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2011.

- CALLOU, H. A. . **Um cinema concreto: os filmes do Fluxus**. ARS (SÃO PAULO) , v. 19, p. 22, 2021.
- CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V.; **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. Cosac Naify, 2a Ed. São Paulo, 2004.
- CLARK, George. **Arnold, Brehm, Deutsch and Tscherkassky: Four Contemporary Austrian Avant-garde Filmmakers** . Disponível em: https://www.sensesofcinema.com/2003/peter-tscherkassky-the-austrian-avant-garde/4_austrian_avant_garde/ Publicado em Outubro de 2003
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro. Contraponto, 2012.
- COHEN, Renato **A Performance como Linguagem**. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2013.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema – Espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- COSTA, Alexandre R., RODRIGUES., Anna C.C, **O Instante Perpétuo: Uma Análise do filme Instructions for Light and Sound Machine de Peter Tscherkassky**. Revista Livre de Cinema v. 4, n. 2, p. 123-138 mai-ago, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves São Paulo: Editora 34. 2010.
- _____. **Diante do Tempo: História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- _____. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. 1. Ed. Rio de Janeiro. Contraponto, 2015.
- DESNOS, Robert. **Poemas**. Elefante Editora, 2019.
- DELEUZE, G' GUATARRI, F. **Mil Platos vol. 3 e vol.2** - Editora 34, 1a reimpressão 2015/2010
- DELEUZE, G. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007
- DELEUZE, Gilles. **O que é um dispositivo in O mistério de Ariana**. Ed. Vega – Passagens. Lisboa, 1996. Tradução e prefácio de Edmundo Cordeiro.
- _____. **A imagem-movimento – cinema 1**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **A imagem-tempo – cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DUARTE, Pedro. **Estio do Tempo. Romantismo e estética moderna**. Ed. Zahar, Rio de Janeiro. 2011.
- EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro. Ed. Zahar. 2002.
- _____. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro. Ed. Zahar. 1990.
- ELSAESSER, Thomas. **O Cinema como Arqueologia das Mídias**. Editora SESC- São Paulo. 2018.
- ELSAESSER, Thomas. 1996. “Dada/Cinema.” In **Dada and Surrealist Film**, ed. Rudolf E. Kuenzli, 13–27. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- ELSAESSER, Thomas. **The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet**. Keynote proferida no Cinema Symposium DOKU.ARTS 2014 em Berlim. Disponível no link: <http://2014.doku-arts.de/en/>
- FISHER, Mark. **Fantasmas da Minha Vida - Escritos sobre depressão, Hantologia e Futuros Perdidos**. Editora VS, Lisboa, 2021
- FISHER, Mark. **What Is Hauntology?** Film Quarterly VOL . 66 , No. 1 (Fall 2012) p. 16-24.

- FLATLEY, Jonathan. – **Like Andy Warhol**. University of Chicago Press, Chicago, 2017.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta - Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. Edições Sinergia - Relume Dumará, 2009.
- FRIQUES, Manoel Silvestre. **O Informe de Rosalind Krauss** in Anais do XXXVIII Congresso do CBHA.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta - Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. Edições Sinergia - Relume Dumará, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. “Nietzsche, a genealogia e a história”; Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. **“O Enunciado e o Arquivo”** in: **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- FOUCAULT, Michel. **Prefácio à Transgressão** [1963]. In: FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos. v. III)**. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 28-46.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naif, 2014.
- _____. **An Archival Impulse** in: October. Volume 110, 2004. (p.3-22).
- _____. **Archives of Modern art in Design and Crime, London and New York**: Verso, 2002 traduzido e publicado na revista Concinnitas.
- GARCIA, Luiz. **Com pedaços de cinema: laboratórios, práticas e modos de engajamento no reemprego de imagens**. Tese de Doutorado. UFF/ RJ. 2016.
- GIL, Inês. **A atmosfera no cinema**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2005.
- GRAHAM, RHYS. **Outer Space: The Manufactured Film of Peter Tscherkassky**. Senses Of Cinema. FEB. 2001.
- GONÇALVES, Osmar (org.). **Narrativas Sensoriais** 1a ed. - Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014
- GUASCH, Anna Maria. **Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar**. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 3, n. 5, ano 3, julho de 2013
- GUMBRECHT, Hans U. **Produção de Presença**. Rio de Janeiro. Editora Contraponto. 1a Edição 2010.
- _____. **Atmosfera Ambiência Stimmung - Sobre um Potencial oculto na Literatura**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto/ Editora PUC-Rio, 2014.
- _____. **Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea**. São Paulo 1ª Edição Ed. Unesp, 2015.
- GUNNING, Tom. **Qual a questão do índice?** Tradução: Matheus Araujo dos Santos e Pablo Gonçalo. Revista Eco-Pós (v.15, n.1) Rio de Janeiro, 2012.
- _____. **An Esthetic of Astonishment**, Art & Text 34, Spring 1989, pág.31.
- _____. **Finding The Way - Films Found on a Scrap Heap. in Found Footage Cinema Exposed**. Eye Film Museum Catalogue. 2012.
- _____. **Weaving a Narrative: Style and Economic Background in Griffith's Biograph Films**. Quarterly Review of Film Studies 1981.
- _____. **The Cinema of Attractions. Early Film, the Spectator and the Avant-Garde**. In ELSAESSER, Thomas (ed). **Early Cinema: Space Frame Narrative**. Londres: BFI, 1990.
- _____. **“Peter Tscherkassky manufatura dos minutos de cine im(puro)/Peter Tscherkassky Manufactures Two Minutes of (Im)Pure Cinema”** [Spanish/English], both in Desde el cuarto oscuro. El cine manufacturado de Peter

Tscherkassky/From a Dark Room. The Manufactured Cinema of Peter Tscherkassky [Spanish/English], eds. Maximiliano Cruz and Sandra Gómez (Mexico City: Interior 13/UNAM International Film Festival – FICUNAM, 2012), pp. 61–79 and pp. 130–139.

_____. *Phantom images Modern Manifestations: Spirit Photography, magic, Theater, Trick Films and Photography's Unanny. in Cinematic Ghosts Haunting and Spectrality from silent Cinema to the Digital Era*, Ed. Bloomsbury Academic, 2015

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos e mídia**. Rio de Janeiro. 116p. Coleção Agenda do Milênio. Editora UCAM, Aeroplano, 2000.

_____. **Culturas do Passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. RJ: Contraponto, 2014.

JUTZ, Gabriele. **Sticking to the "Factual." Man, Ray's Le Retour à la raison (1923), Marcel Duchamp's Anémic cinéma (1924–26) and Peter Tscherkassky's Dream Work (2001)**. ANIKI. Portuguese Journal of the Moving Image, vol. 1, n° 2 (2014), 314–327.

_____. **Viena Actionism and Film**. In **Vienna Actionism. Art and Upheaval in 1960s' Vienna**, edited by Eva Badura-Triska and Hubert Klocker, 158–161. Cologne: Walther König, 2012

_____. **Striking Textures, Sensuous Surfaces in Photography and Film** -Open Arts Journal, n° 7, special issue: "Between Sensuous and Making-Sense-Of" pages 11–25. London, England, 2019.

_____. JUKIC, Nina; LISSEL, Edgar. **Reset the Apparatus! - Reconfiguring the Photographic and the Cinematic**. International Magazine for Photography and Media Art, volume/issue 97, pages 45–56, 2017.

KIFFER, Ana (org.) **A Perda de Si. Cartas de Antonin Artaud**. 1a ed, Rocco, Ro de janeiro, RJ. 2017.

Knowles, Kim. **Experimental Film and Photochemical Practices**. Palgrave Macmillan Cham, 2020.

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Editora Gustavo Gili; 1ª edição (1 abril 2012)

_____. ALAIN-BOIS, Yves (org), **"The Destiny of the Informe" in. Formless: A User's Guide**. New York: Zone Books, 1996.

_____. **"The Politics of the Signifier II: A Conversation on the 'Informe' and the Abject"**. Revista October, 1994.

_____. **"Informe" without Conclusion** October, Vol. 78, (Autumn, 1996), pp. 89-105.

_____. ALAIN-BOIS, Yves . **A User's Guide to Entropy**. October, Vol. 78 (Autumn, 1996), pp. 38-88 Published by: The MIT Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/778906> .

LISSOVSKY, Maurício. **A memória e as condições poéticas do acontecimento**. Ed. Contracapa, 2005.

LOPES, Denilson. **Nós e os mortos: melancolia e neo-barroco**. Sete Letras, Rio de Janeiro, 1999.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. 6a ed. Campinas, Sp. Papirus. 2011

MALRAUX, André. **O Museu Imaginário**. Edições 70, Lisboa, Portugal, 2013.

MARTELO, Rosa Maria. **O Cinema da Poesia**. Sistema Solar CRL (Documenta) 2a impressão. Lisboa Portugal. 2016.

MARKS, Laura. **The skin of the Film**. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses. Duke University Press. Durham and London. 2000.

- Mbembe, Achille. **Necropolítica**. 3ª. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MITCHELL, W.T.J.: “**Realism and the Digital Image**,” in *Critical Realism and Photography*, ed. Jan Baetens and Hilde van Gelder, Leuven: Leuven University Press, 2010.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme: por uma teoria expandida do Cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014
- MORAES, Eliane Robert. **O Corpo Impossível. A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille**. Ed. Iluminuras, São Paulo, 2002.
- MARIE, Michel. **A Nouvelle vague e Godard**. Campinas: Papirus, 2011
- MONDZAIN, Jose Marie. **Imagem, Ícone, Economia - as Fontes Bizantinas do Imaginário Contemporâneo** - Col. Arte Físsil – Ed. Contraponto. 2013.
- NGAI, Sianne. **Our Aesthetic Categories**. Harvard University Press, Massachusetts, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral** (Tradução de Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998)
- _____. **Além do bem e do mal. Prelúdio a uma filosofia do Futuro**. Tradução de Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006
- OSÓRIO, Luiz Camillo. **Razões da Crítica**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 2005.
- _____. **Olhar à margem: Caminhos da arte brasileira**. SESI-Sp. Cosac naify. 2016.
- RANCIÈRE, Jacques **A Partilha do Sensível, estética e política**. 2a Ed. São Paulo. EXO experimental org.; Editora 34, 2009.
- _____. **Espectador Emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. 2a Ed. São Paulo. Martins Fontes, 2014
- _____. **The Aesthetic Revolution and Its Outcome**, NLR 14, Mar/Apr 2002.
- _____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012
- _____. **A fábula Cinematográfica**. Tradução Christian Pierre Kasper - Campinas Sp: papirus, 2013.
- SITNEY, Paul A. **Film Visionary The American Avant-Garde 1943–2000**, Third Edition Published by Oxford University Press, New York, New York, 2002.
- SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. **O império do Grotesco**. Editora Mauad X; 2ª edição (24 julho 2014)
- Stoichita, Victor. **Breve História da Sombra**. Kkym, 1ª Ed. Lisboa, 2016.
- SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de Letras: Literatura, técnica e modernização no Brasil**. Companhia das Letras São Paulo. 1987.
- STAM, Robert. **Introdução a Teoria do Cinema**. Editora Papirus. Campinas, SP. 2009
- TOMIKSON, Michel. **Dream Work – The blur and the esthetic of genesis, retirado do site oficial de Peter Tscherkassky**. Originalmente publicado no encarte de VHS « The CinemaScope Trilogy », publicado pela re:voir, Paris 2004. <http://www.re-voir.com>. Link para o texto pode ser acessado em: http://www.tscherkassky.at/content/text_ue/07_thomk.html
- TSCHERKASSKY, Peter. “**Epilog, prolog**” in **Peter Tscherkassky** Catálogo editado por Alexandre Horwath, Michal Lobenstein e publicado pelo selo do Filmmuseum de Viena, dentro da coleção SYNEMA., 2005.
- TSCHERKASSKY, Peter. **There Must Be Something in the Water** in *Film Unframed A history of Austrian Avant-Garde Cinema*. FilmmuseumSynemaPublikatione - Six Pack Films, 2012.

TSCHERKASSKY, Peter. **Lord of the Frames: Kurt Kren** Translation: Elisabeth Frank-Großebner reprinted from exhibition catalog, Kurt Kren at Wiener Secession, 1996
 TSCHERKASSKY, Peter. **The Framework to Modernity**.in Film Unframed A history of Austrian Avant-Garde Cinema. FilmmuseumSynemaPublikatione - Six Pack Films, 2012.

TSCHERKASSKY, Peter. **Ground Survey. An initial Mapping on an Expanding Territory**.in Film Unframed A history of Austrian Avant-Garde Cinema. FilmmuseumSynemaPublikatione - Six Pack Films, 2012.

TSCHERKASSKY, Peter. **Peter Kubelka. The World According to Kubelka**.in Film Unframed A history of Austrian Avant-Garde Cinema. FilmmuseumSynemaPublikatione - Sixpackfilms, 2012.

TSCHERKASSKY, Peter. **Como E Por Quê? Alguns Comentários Sobre As Técnicas De Produção Empregadas Na Realização Da Trilogia Cinemascope**", Revista LAICA-USP - Volume 3, Número 5, junho de 2014. USP, São Paulo.

TSCHERKASSKY, Peter. **Trilogia Cinemascope - L'arrivée, Outer Space e Dream Work, De Peter Tscherkassky**- Tradução por Ruy Gardnier da versão francesa do texto, Publicada Na Revista Trafic 44, Inverno 2002 .

TSCHERKASSKY, Peter. **Entrevista. Catálogo Pure Cinema- Curta Vila Do Conde 20 Anos Depois**. P. 68 a 75. 2012.

TURIM, Maureen. **Tscherkassky: Works of Dreams and Shadows**, in Film Unframed. **A History of Austrian Avant-Garde Cinema**, ed. Peter Tscherkassky (Vienna: FilmmuseumSynemaPublikationen, 2012), pp. 206–221.

VALLES, Rafael. **Stan Brakhage, Maya Deren e Jonas Mekas: por uma poética do amateur** Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n. 48, p. 176-193, jan./abr. 2020.

XAVIER, Ismail (ORG) **A Experiência do cinema: Antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico - Opacidade e a Transparência**. 2a Ed. São Paulo Paz e Terra, 2008, 2a reimpressão 2012.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. Ed.Cosac Naif. São Paulo. 2014.

YOUNGBLOOD Gene; **Expanded Cinema**. A Dutton Paperback. P. Dutton ' Co., Inc., New York, 1970.

WEES, William C. **Recycled Images - The Art And Politics Of Found Footage Films**. Anthology, Film Archives, 1993