



# POR UMA META-HISTÓRIA DO FILME: notas e hipóteses de um lugar-comum<sup>1</sup>

Hollis Frampton

*O cinematógrafo é uma  
invenção sem futuro.*  
Louis Lumière

*Por uma meta-história do filme não é apenas a construção de uma ficção poética como quadro para uma articulação teórica; é também a elaboração das possibilidades do que Hollis Frampton chamou de cinema infinito. Ao meta-historiador do filme caberia a tarefa radical e utópica de estabelecer a conjugação sinóptica de toda uma tradição a ser inventada. O projeto desemboca em Magellan. Fernão de Magalhães, o primeiro homem a fazer a circunavegação da Terra é a referência metafórica que inspira a realização de um ciclo-calendário, filmes específicos com durações variáveis entre um minuto e mais de uma hora para serem mostrados a cada dia do ano. A prova de que a Terra é redonda não erradica as bifurcações que habitam o maior loop de filme já proposto. Assim como Magalhães completa a volta morto, Magellan permanece necessariamente inacabado.*

Antigamente, segundo fontes seguras, a história tinha sua própria musa, cujo nome era Clio. Ela presidia à fatura de uma categoria de artefatos verbais que se estendia desde a penumbra das lendas escritas até, talvez, Gibbon.

Esses artefatos compartilhavam entre si o pressuposto de que os eventos são numerosos e de uma plenitude que ultrapassa a apreensão da inteligência singular. Eles propunham não um substituto sistemático compacto para um mundo em que tudo se

FOR A METAHISTORY OF FILM: NOTES AND HYPOTHESES OF COMMON-PLACE | For a Metahistory of Film *is not only the construction of poetic fiction but also a frame for theoretical articulation; it also elaborates on the possibilities that Hollis Frampton called infinite cinema. The metahistorian of film would have the radical and utopian task of establishing the synoptic conjugation of a whole tradition to be invented. The project leads to Magellan. Ferdinand Magellan, the first man to circumnavigate the world, is the metaphoric benchmark that inspired the making of a calendrical cycle, specific films lasting for one minute or more than an hour to be shown every day of the year. Evidence that the Earth is round does not eradicate the bifurcations inhabiting the largest loop of film ever proposed. Just as Magellan was dead before the end of his voyage, Magellan continues necessarily incomplete.* | History, film, infinite cinema.

história

cinema

filme infinito

Hollis Frampton  
Nostalgia, 1971 (stills)

concatenava; constituíam, antes, um conjunto aberto de ficções racionais no seio desse mundo.

Fortes em sua imanência, essas ficções nutriam tanto nossa energia contemplativa quanto qualquer outro tipo de fabricação humana. Afinal, elas versam sobre algo que se parece com uma reflexão consciente sobre as qualidades da experiência da época que interpretam.

Para dar uma ideia da significação formal de seu pretexto (isto é, “história real”), essas ficções utilizam duas táticas. Primeiro, aniquilam as intuições ingênuas de causalidade, ignorando deliberadamente a mera temporalidade de uma cronologia. Em seguida, para espanto de nossa cultura, elas dispensam em larga medida essas invenções bastante recentes que chamamos de fatos.

Essas ficções são o que se poderia chamar de meta-histórias do acontecimento. Elas constituem eventos em si mesmas.

\* \* \*

É razoável afirmar que foi o decano Swift, em seu furioso desejo de confundir o Ocidente, quem inventou o fato.

Um fato é o módulo indivisível a partir do qual se constroem substitutos sistemáticos da experiência. Em *The Counterfeiters* (Os falsificadores), Hugh Kenner cita uma anedota lapidar que remonta à época germinal do fato. Sábios contemporâneos de Swift fizeram um cachorro engolir dados. Os dados saíram do cachorro aparentemente intactos; seu peso, no entanto, se tinha reduzido à metade. Um cachorro, portanto, deveria ser definido a partir de então como mecanismo que serve, entre outras coisas, para fazer o peso dos dados diminuir pela metade.

O mundo apenas continha uma lista de coisas enumeráveis. Cada coisa podia ser considerada simplesmente como a interseção de um número

finito de fatos. O conhecimento era então a soma de todos os fatos passíveis de serem descobertos.

Evidentemente, era necessário um bocado de borrões factuais para se conseguir pintar uma imagem verdadeira do mundo; mas a invenção do fato representou, do nascente ponto de vista mecanicista, gratificante diminuição da potência requerida a uma época em que o saber era o produto fatorial de todos os contextos concebíveis. É essa mudança de definição do saber que Swift satiriza em *As viagens de Gulliver* e que Pope lamenta em *Dunciad*.

Ao longo de gerações, essa nova visão nunca foi posta em questão. E ainda persiste na maior parte dos casos: daí ficar claro que não vivemos todos no mesmo tempo.

\* \* \*

Quem primeiro avançou sobre a traqueia de Clio, cada um pode fazer sua aposta, mas, de minha parte, sou tentado a acusar Gotthold Lessing. Sua descendência belicosa, os estranhamente desinteressados historiadores de arte do século 19, deram-lhe uma mãozinha para acabar de vez com Clio. Eles tinham a Ciência a seu lado. A Ciência favorecia o fato porque o fato parecia favorecer a previsibilidade. Contando incorporar o comércio da profecia a seu império, os historiadores do século 19 arriscaram tudo pelo fato, mergulhando de ponta-cabeça naquilo que James Joyce mais tarde chamaria de o “pesadelo” da história.

Havia, simplesmente, fatos em demasia.

Eles adotaram o estratagema, em si contraditório, de “selecionar” amostras quintessenciais e fabricar, a partir daí, teorias tentaculares sobre quase tudo. Eles próprios caíram na armadilha da discriminação, e não seria Werner Heisenberg quem os tiraria dali: a época era de extrema certeza.

\* \* \*

Isaac Newton passou a última parte de sua vida escrevendo uma vintena de volumes em latim sobre religião: ele se punha ao abrigo da nascente atomização do conhecimento, o vento violento que soprava naquela época. Jovens físicos, Leibniz e ele próprio tinham herdado a geometria analítica de Descartes e de sua utilização triunfal por Kepler para prever o movimento dos planetas. As equações algébricas davam conta, bastante bem, das seções cônicas, mas Newton se apaixonara pelo movimento dos corpos, que toma caminhos mais complicados.

A complexidade do movimento no espaço e no tempo era difícil de transpor em números. O número ‘um’ era grande demais; o fato matemático deveria ser bem menor. Mesmo a unidade aritmética era uma imensa estrutura constituída por minúsculas pedras; cálculos infinitesimais, diferenciais indivisíveis.

Dali em diante, faltava apenas um pequeno passo para afirmar que o movimento consiste em uma sucessão infinita de instantes breves durante os quais só há imobilidade. O movimento podia assim ser definido de forma prática como um conjunto de variações no interior de uma série de posições estáticas.

Eis que Zenão, com seus paradoxos, voltara para vingar-se por intermédio do impassível Cavaleiro da Física.

\* \* \*

Na década de 1830, Georg Büchner escreveu *Woyzeck*. Vítima de um assassinato político, Évariste Galois morreu deixando a um amigo uma última carta, que contém as fundações da teoria dos conjuntos, ou a meta-história das matemáticas. Talbot e Niepce inventaram a fotografia. O físico belga Plateau inventou o fenakistiscópio, o primeiro cinema verdadeiro.

Para a história do cinema, esses quatro fatos provavelmente não têm qualquer relação; no interior da meta-história do cinema, entretanto, eles têm uma relação fundamental.

Talbot e Niepce inventaram a fotografia porque nem um nem outro sabia desenhar, realização sofisticada, comparável ao domínio do tango, em algum outro tempo e lugar.

Plateau se alimentara de cálculo já no leite materno, de modo que os postulados matemáticos eram para ele mero ato reflexo. Interessando-se pela percepção sensorial, ele descobriu, fixando o sol durante 20 minutos, uma de nossas deficiências mais estranhas que, por eufemismo, chamamos de “persistência da visão”.

Pela hibridação que ele fez desse defeito sensorial com o cálculo infinitesimal de Newton começava a fechar-se vigorosamente uma curvatura cujas bordas se vinham alargando desde a invenção do alfabeto.

O pequeno aparelho de Plateau começou a juntar os pedaços de corpo de Humpty Dumpty. Como dezenas de outras maravilhas sem futuro, tornou-se um brinquedo comercializável, sucedido por outras novidades do gênero: zootropo, praxinoscópio, zoopraxiscópio.

Imitando inconscientemente o processo intelectual que implementavam, todos esses mecanismos tomavam a forma de *loops* sem emenda: uma eternidade de cavalos saltando obstáculos e de bolas quicando.

Tudo era desenhado à mão. Sobre o terreno rarefeito do paleocinema, não há traço da fotografia até a aparição do primeiro fenakistiscópio fotográfico, três décadas depois.

\* \* \*

A união do cinema com o efeito fotográfico deu-se após uma fase de mútua e desajeitada sedução

que durou uns 60 anos. Faltava muito pouco para o encontro galante na vasta obra de Eadweard Muybridge; diante de sua bateria de câmeras fabricantes de fatos, milhares de pessoas desfilavam seus corpos curiosamente obsoletos.

Numa sequência que insinua de forma penetrante as complexidades vindouras, o mágico em pessoa, um velho corpulento e nu, introduzia uma cadeira no enquadramento, sentava-se e encarava suas câmeras com um olhar feroz.

As séries, contudo, só sugeriram a Muybridge analogias óbvias com o espaço do livro: contínuo, de acesso aleatório, anisotrópico em sua relação com o tempo. Consequentemente, ele as publicou na forma de edição de chapas fotográficas.

O *rendez-vous* crucial foi adiado para aguardar a proteção de dois irmãos com o nome singularmente apropriado de Lumière.

\* \* \*

A relação entre o cinema e a fotografia fixa é, supostamente, uma questão controversa. Tudo o que já ouvimos dizer sobre esse tema é do gênero o ovo ou a galinha: por alguma razão o cinema “acelera” as fotografias fixas e as coloca em movimento.

Postula-se implicitamente que o cinema é um caso particular dentro do universo da fotografia fixa. Dado que na lógica visual das fotografias fixas não se consegue descobrir nenhuma necessidade para uma tal “aceleração”, é difícil entender como isso se daria.

É lugar-comum histórico dizer que a descoberta de casos particulares precede no tempo a extrapolação de leis gerais. Por exemplo, o triângulo reto e seus lados racionais medindo três, quatro e cinco unidades existia antes de Pitágoras. A fotografia pré-data o cinema fotográfico.

Eu proponho então fazer o cinema sair desse círculo vicioso superpondo-lhe um segundo labirinto (com saída) – postulando algo cuja atualidade começa nesse meio tempo a se concretizar: poderíamos decidir dar-lhe o nome de cinema infinito.

Uma câmera polimorfa roda e rodará sempre, a objetiva fixada sobre todas as aparências do mundo. Antes da invenção da fotografia fixa, os fotogramas do cinema infinito eram guias vazias, negras; em seguida começaram a aparecer imagens sobre a fita infinita do filme. Desde o nascimento do cinema fotográfico, todos os fotogramas se encheram de imagens.



Hollis Frampton  
Special effects, 1972, still

Não há nada, na lógica estrutural do filme cinematográfico, que impeça a seleção de uma única imagem. Uma fotografia fixa é simplesmente um fotograma isolado que fizemos “sair” do cinema infinito.

\* \* \*

A história considera ‘de conveniência’ o casamento do cinema com a fotografia; a meta-história se obriga a considerá-lo uma necessidade.

A câmera lida, de uma forma ou de outra, com toda partícula de informação presente no campo da visão; ela não faz nenhuma distinção. As fotografias, para júbilo ou infelicidade dos que as fazem, invariavelmente nos dizem mais do que queremos saber.

A estrutura definitiva de uma imagem fotográfica parece nos escapar tanto quanto a estrutura de qualquer outro objeto natural. Ao contrário das imagens gráficas que, se examinadas de perto, se dissolvem em padrões objetivos de pontos e linhas, a fotografia parece ser um *continuum* virtualmente perfeito. Daí o aspecto pungente da ilusão que provoca: imediatamente sua plenitude fez da fotografia – no próprio âmago do mecanismo – o instrumento de restauração subversiva do saber contextual, aparentemente coextensivo à totalidade do mundo sensível.

O cinema já podia reivindicar – a partir dessa lógica – uma proeza complementar: a ressurreição dos corpos no espaço retornando de suas trajetórias desmembradas.

A consumação esperada finalmente aconteceu numa usina francesa, numa tarde ensolarada de final do século, em meio a sorrisos e alegres acenos das moças. O resultado imediato foi o nascimento de uma máquina excepcional.

\* \* \*

Em geral, a única coisa que sobrevive intacta a uma era é a forma de arte que ela inventa para si. Dos

tempos neolíticos restam fragmentos de cerâmica e montes de entulho, mas a prática da pintura continua ininterrupta desde Lascaux até nossos dias. Podemos supor que a música nos vem de uma idade ainda mais remota, em que as primeiras cordas eram extraídas do sistema nervoso dos vertebrados.

Originalmente essas invenções tinham por objetivo a pura sobrevivência. O rouxinol canta para seduzir as damas. As pinturas rupestres presumivelmente ajudavam na caça; poemas, diz Confúcio em *Analectos*, ensinam o nome dos animais e das plantas. Para a nossa espécie a sobrevivência depende disto: ter a informação precisa na hora certa.

Quando uma era se dissolve lentamente na seguinte, alguns indivíduos metabolizam os antigos meios de sobrevivência física transformando-os em novos meios para sobrevivência psíquica. Estes últimos são o que nós chamamos de arte. Eles promovem a vida da consciência humana alimentando nossas afeições, reencarnando nossa essência perceptiva, afirmando, imitando, reificando o próprio processo da consciência.

O que estou sugerindo, em termos muito simples, é que nenhuma atividade se transforma em arte antes que sua época tenha terminado e que, enquanto forma de auxílio à simples sobrevivência, tenha caído em total obsolescência.

\* \* \*

Nasci durante a Idade das Máquinas.

Máquina era uma coisa feita de “partes” distintas, organizadas de forma a imitar algumas funções do corpo humano. Dizia-se que as máquinas “trabalhavam”. Para um perito, a forma como uma máquina “trabalhava” tornava-se imediatamente evidente pela inspeção da configuração de suas “partes”. Os princípios físicos por meio dos quais as máquinas “trabalhavam” podiam ser verificados intuitivamente.



Hollis Frampton. Zorns Lemma, 1970, fotogramas

O cinema foi a forma de sobrevivência característica da Idade das Máquinas. Junto com o subconjunto das fotografias fixas, ele preenchia funções preciosas; ele nos ensinava e nos lembrava (após demora que parecia então tolerável) a aparência das coisas, seu funcionamento, como fazê-las... e, é claro, por exemplo, como sentir e pensar.

Acreditávamos que isso continuaria eternamente, mas quando eu ainda era um garotinho a Idade das Máquinas acabou. Não nos deveríamos deixar enganar pelo abridor de latas elétrico; pequenas máquinas proliferam agora como se fossem passar de moda porque é exatamente isso o que está acontecendo.

O cinema é a Última Máquina. É provavelmente a última arte que vai atingir o intelecto através dos sentidos.

Costuma-se assinalar o fim da Idade das Máquinas com o advento do vídeo. É uma referência temporal imprecisa: eu prefiro o radar, que substituiu o reconhecimento aéreo mecânico por uma caixa negra estática e anônima. Sua introdução coincide quase completamente com a realização de *Meshes of the Afternoon*, de Maya Deren, e de *Geography of the Body*, de Willard Maas.

A ideia de que teria havido um exato momento em que a mesa virou e o cinema se tornou obsoleto, transformando-se então em arte, é ficção tocante que impõe uma tarefa especial para o meta-historiador do cinema.

\* \* \*

O historiador do cinema se depara com um problema terrível. Em busca de algum princípio de inteligibilidade para seu objeto, ele é obrigado a se tornar responsável por todos os fotogramas de filme existentes, pois a história do cinema consiste precisamente de cada filme já feito, não importa com que objetivo.

Em relação ao conjunto do *corpus*, aqueles que se parecem com *Encouraçado Potemkins* são uma ínfima minoria. O balanço inclui filmes pedagógicos, filmes de amadores, cinematografia endoscópica e mais, muito mais. O historiador não ousa selecionar nem ignorar, pois, se assim o fizer, o tesouro periga escapar-lhe.

O meta-historiador do cinema, por outro lado, está ocupado em inventar uma tradição, isto é, um conjunto manejável e coerente de monumentos distintos, destinados a implantar uma consistência vibrante no corpo em expansão de sua arte.

Tais obras podem não existir, então é seu dever fazê-las. Ou elas podem já existir em algum lugar fora dos domínios da arte, por exemplo, na pré-história da arte cinematográfica, antes de 1943. Ele precisa então refazê-las.

\* \* \*

Na lógica estrutural da fita de cinema, não há nenhuma evidência que permita distinguir o “material rodado” (*footage*) da obra “acabada”.

Assim, qualquer parte do filme pode ser considerada “material rodado” e ser utilizada de todas as maneiras imagináveis para construir ou reconstruir outra obra.

Por conseguinte, o meta-historiador deve poder tratar obras antigas como “material rodado” para construir, a partir daí, obra idêntica, necessária à tradição.

Quando isso é impossível, por perda ou dano, é preciso constituir um novo material. O resultado corresponderá perfeitamente à obra precedente, mas de forma “quase infinitamente mais rica”.

\* \* \*

Cinema é palavra grega que significa “movimento” (*movie*). A ilusão de movimento é certamente um complemento habitual da imagem fílmica, mas

essa ilusão repousa sobre a hipótese de que a taxa de variação entre fotogramas sucessivos só pode se situar em limites bastante estreitos. Na lógica estrutural da fita de filme, não há nada que justifique tal hipótese. Por consequência, nós a rejeitamos. A partir de agora, vamos chamar nossa arte simplesmente de filme.

O filme infinito contém uma infinidade de passagens infindáveis nas quais um fotograma não se parece minimamente com nenhum outro, e outra infinidade de passagens em que os fotogramas sucessivos são quase tão idênticos quanto o intelecto permite concebê-los.

\* \* \*

Eu chamei o filme de Última Máquina.

Como ainda podemos lembrar, *grosso modo*, as máquinas correspondiam em tamanho aos mamíferos. A máquina chamada filme é uma exceção.

Temos o hábito de tratar a câmera e os projetores como máquinas, mas elas não são. São “partes”. A fita flexível de filme faz “parte” da máquina filme, tanto quanto o projétil faz parte da arma de fogo. As bobinas de filme que restam ultrapassam em muitos graus de magnitude as outras partes da máquina.

Já que todas as “partes” se ajustam, a soma de todos os filmes, de todos os projetores e de todas as câmeras do mundo constitui uma máquina, de longe o maior e mais ambicioso artefato jamais concebido e fabricado pelo homem – à exceção da própria espécie humana. A máquina se acresce de milhões de pés de película por dia.

Não surpreende que uma coisa assim tão grande tenha terminado por engolir e digerir toda a substância da Idade das Máquinas (as máquinas e tudo mais) para finalmente suplantar o todo com sua carne ilusória. Tendo devorado todo o resto, a máquina-filme é a única sobrevivente.

Se efetivamente estamos condenados à tarefa comicamente convergente de dismantelar o universo para fabricar, a partir de sua matéria, um objeto chamado *o universo*, é razoável supor que um tal objeto se parecerá com as abóbadas dos arquivos sem fim do filme, construídas para abrigar, no frio de um eterno entreposto, o filme infinito.

\* \* \*

Se a fita de filme e o projetor fazem parte da mesma máquina, então um “filme” pode ser operacionalmente definido como “tudo o que pode passar por um projetor”. A mais ínfima coisa que fizer isso não é nada. Um tal filme existe. É o único filme absolutamente singular no mundo.

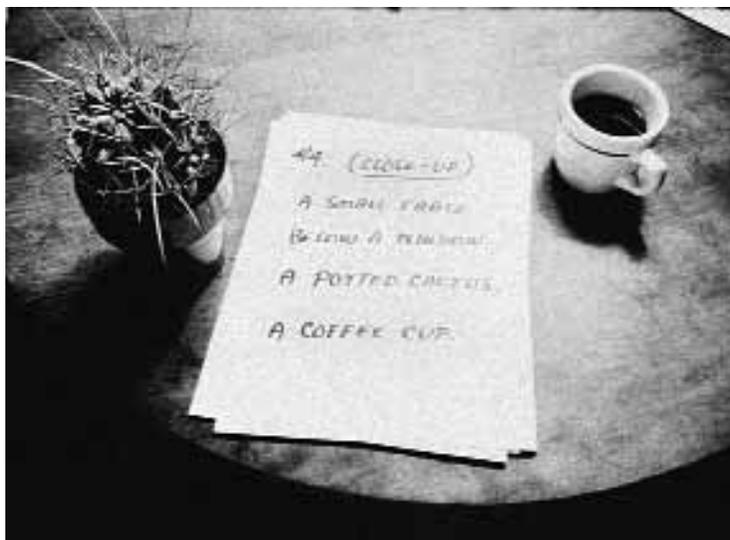
\* \* \*

Há uns 20 anos, tomado pela necessidade adolescente de me “modernizar”, fiquei extasiado com a observação de Walter Pater segundo a qual “todas as artes aspiram à condição da música”, o que então entendi como aprovação da liberdade da música com relação a acontecimentos a ela externos.

Agora, analiso e procuro praticar uma arte que se nutre de ilusões e de referências que as outras artes desdenham e rejeitam. Ocorre-me, porém, que o filme preenche o que talvez seja, afinal de contas, a condição primordial da música: ele não produz objeto.

O músico ocidental geralmente não faz música; sua notação codifica um conjunto de instruções destinadas àqueles que a fazem. Uma partitura parece tanto com uma música quanto a hélice genética se parece com um organismo vivo. Para existir, a música deve ser tocada, dificuldade que John Cage renega no prefácio de *A Year from Monday*, no qual observa que fazer música consistiu, até este momento, principalmente em dizer aos outros o que eles deveriam fazer.

O ato de fazer um filme, a montagem física da fita de filme dá um pouco a impressão de que se fabrica um objeto: o fato de que os artistas do filme tenham compreendido a materialidade do filme é de inestimável importância – e o filme certamente convida a um exame nesse nível. Mas, assim que o filme está terminado, o “objeto” desaparece. A fita de filme é um sistema elegante que permite mo-



Hollis Frampton  
*Poetic Justice, 1972 (still)*

dular feixes de energia estandardizados. E esse trabalho fantasma aparece na tela à medida que a noção vai sendo executada por um virtuoso *performer* mecânico, o projetor.

\* \* \*

O meta-historiador do filme cria para si o problema de extrair toda uma tradição de nada mais nada menos do que os mais óbvios limites materiais da máquina filme total. Devemos poder passar, especula ele, de *The Flicker a Unsere Afrikareise a Tom, Tom, the Piper's Son* ou *Région Centrale* e assim por diante, fechando etapas (cada filme, uma etapa), escolhendo a cada movimento apenas uma única opção – perfeitamente racional. O problema é análogo ao do Percurso do Cavalo no jogo de xadrez.

Compreendido literalmente, é um problema insolúvel e, como tal, sem esperança. As vias abertas pelo Cavalo bifurcam frequentemente (para re-convergir ninguém sabe onde). O tabuleiro é matriz de linhas e colunas que excede qualquer possibilidade de cálculo, em que nenhum ponto de partida escolhido pode ser, de antemão, defendido com convicção.

Entrevejo, entretanto, a possibilidade de construir um filme que seria como a conjugação sinóptica de tal percurso – um Percurso dos Percursos, por assim dizer, do filme infinito ou do conjunto do saber, o que dá no mesmo. Ou, melhor, tal possibilidade se apresenta com insistência em minha imaginação como o germe de um plano de execução.

\* \* \*

O filme finalmente atraiu sua própria musa. Seu nome é Insônia.

Eaton, New York, junho 1971.

Tradução Livia Flores

Revisão técnica Elisa Magalhães



#### NOTA

1 For a metahistory of film: commonplace notes and hypotheses foi publicado originalmente em *Artforum* v.10, n.1 (setembro de 1971) e republicado em *Circles of Confusion: Film, Photography, Video: Texts 1968-1980*, Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1983.

Hollis Frampton  
Autorretrato, 1975

**Hollis Frampton** (1936-1984), fotógrafo e cineasta experimental, trabalhou para suspender a disjunção entre teoria e prática, assim como Morris, Smithson, Judd e Andre também o fizeram. Considerado o cineasta mais teórico de uma geração da qual fazem parte Snow, Brackage, Kubelka e Mekas, descobre-se não poeta apesar de sua participação no círculo próximo a Ezra Pound, mas mantém em sua obra ressonância polifônica e multifacetada também alimentada por seu interesse pela matemática, entre outros campos do conhecimento. Nostalgia, Zorns Lemma, Ordinary Matter, Poetic Justice, Sollarium Magellani, entre outros, são filmes que integram ciclos maiores como Hapax Legomena e Magellan.