



HISTÓRIA E AMBIVALÊNCIA NO *MAGELLAN* DE HOLLIS FRAMPTON¹

Michael Zryd²

Resumo: *Magellan* é o projeto de filme que consumiu a última década da carreira de Hollis Frampton, mas ainda assim permanece em grande parte não investigado. Frampton declarou uma vez que “toda a história da arte é nada mais que uma imensa nota de rodapé para a história do cinema”, e *Magellan* é uma tentativa incrivelmente ambiciosa de construir essa história. É uma *metahistória* do cinema e da tradição da história da arte que incorpora múltiplas mídias (filme, fotografia, pintura, escultura, animação, som, vídeo, linguagem escrita e falada) e antecipa desenvolvimentos em novas mídias geradas por computador.

Palavras-chave: *found footage*, Hollis Frampton, *Magellan*

Abstract: *Magellan* is the film project that consumed the last decade of Hollis Frampton’s career, yet it remains largely unexamined. Frampton once declared that “the whole history of art is no more than a massive footnote to the history of film”, and *Magellan* is a hugely ambitious attempt to construct that history. It is a *metahistory* of film and the art historical tradition, which incorporates multiple media (film, photography, painting, sculpture, animation, sound, video, spoken and written language) and anticipates developments in computer-generated new media.

Keywords: *found footage*, Hollis Frampton, *Magellan*

¹ Publicado originalmente em *October*, verão de 2004, n. 109, p. 119-142.

² Sou grato aos seguintes colegas que apoiaram a escrita e revisão deste ensaio: Kenneth Eisenstein, Tom Gunning, Annette Michelson, Keith Sanborn, Tess Takahashi, Bart Testa e Malcolm Turvey. Acesso de pesquisa inestimável aos recursos do Anthology Film Archives foi fornecido por Robert Haller.



Magellan é o projeto de filme que consumiu a última década da carreira de Hollis Frampton, mas ainda assim permanece em grande parte não investigado. Frampton declarou uma vez que “toda a história da arte é nada mais que uma imensa nota de rodapé para a história do cinema”,³ e *Magellan* é uma tentativa incrivelmente ambiciosa de construir essa história. É uma *metahistória* do cinema e da tradição da história da arte que incorpora múltiplas mídias (filme,⁴ fotografia, pintura, escultura, animação, som, vídeo, linguagem escrita e falada) e antecipa desenvolvimentos em novas mídias geradas por computador.⁵ Em parte devido ao seu escopo e ambição, Frampton concebeu *Magellan* como uma obra de arte utópica na tradição de Joyce, Pound, Tatlin e Eisenstein, todos artistas, nas palavras de Frampton, “de inclinação modernista”.⁶ E como muitas obras de arte utópicas modernistas, é inacabada e imensa. (Em seu último rascunho, deveria se estender por 36 horas de filme).⁷ Ao examinar mudanças no projeto de 1971 a 80, enquanto Frampton lida com a aspiração metahistórica de *Magellan*, observamos mudanças substanciais em sua visão do modernismo.

Após uma expansiva fase inicial no início dos anos 1970, influenciada pelo que ele chamou de “o legado dos Lumières”, Frampton batalhou com estratégias de ordem que seriam capazes de dar “alguma ideia de coerência” para *Magellan*, finalmente desenvolvendo o Calendário *Magellan* entre 1974–78, o que forneceu um mapa temporal para cada filme individual no ciclo.⁸ Mas durante 1978–80, um período extraordinariamente fértil para Frampton, o cineasta se voltou a um modernismo mais lúdico para resgatar *Magellan* da lógica redutiva e da sistematicidade árida, as quais ele veio a pensar como sendo “defeitos modernistas”. Em 1977-78, o ensaio de Frampton “Impromptus on Edward Weston” critica os “rabugentos” mestres modernistas (Pound,

³ FRAMPTON, Hollis. “Notes on Composing in Film” (1976), *Circles of Confusion: Film, Photography, Video, Texts 1968–1980*. Rochester, N.Y.: Visual Studies Workshop Press, 1983, p. 123.

⁴ Zryd se refere ao cinema como “film”, fazendo eco à postura de Frampton, que em grande parte dos textos citados iguala a arte cinematográfica ao nome de seu material, numa clara demonstração de sua filiação ao modernismo. Para evitar confusões na tradução, foi preferido utilizar “cinema” nos trechos relativos à “arte do cinema”, e “filme” apenas quando o material fílmico é colocado em destaque. (N.T.)

⁵ O capítulo de Peter Lunefeld sobre Frampton, “The Perfect Machine”, em *Snap to Grid* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000), aponta ressonâncias entre *Magellan* e novas mídias.

⁶ FRAMPTON, “Notes on Composing”, p. 119.

⁷ A incompletude de *Magellan* é ainda mais comovente dada a precoce morte de Frampton por câncer aos 49 anos em 1984.

⁸ Ver FRAMPTON, Hollis. “<CLNDR>: AN ANNOTATED CALENDAR FOR MAGELLAN / VERSION 1.2.0=DEC 1978”, notas não publicadas, arquivos do Anthology Film Archives (AFA). Uma ressalva foi acrescentada ao título: “(SUBJECT TO CHANGE WITHOUT NOTICE)”.

Weston); e em um ensaio publicado em 1980, “Inconclusions for Patrick Clancy”, Frampton se alia àqueles que ele chamou de “heresiarcas” modernistas (em cujas fileiras ele inclui Joyce, Duchamp e Cage), e a “herança especial” que eles transmitem:

Impossivelmente, no meio de um esforço duplo (reparar os defeitos do modernismo, retomar o peso de seu emblema), deve-se ser eficaz, e sustentar aquela coisa, renunciada dogmaticamente pelo modernismo visual em seus últimos dias, que atende pelo antigo nome de sagacidade.⁹

Frampton busca resgatar o modernismo de seus defeitos combatendo o que ele percebeu como sendo sua fuga dogmática da “sagacidade”, compreendida aqui em seu sentido mais amplo.¹⁰ A adoção da sagacidade por Frampton é evidente no decorrer de sua carreira. Mas eu argumento que sua crítica do *sistema* se torna mais e mais aguda no curso do projeto *Magellan*, e mais discernível no final dos anos 1970 quando ele encontra Michel Foucault (e sua crítica de Jeremy Bentham), e confronta a lógica totalizadora implícita na ambição original “racionalizada” e “totalmente inclusiva” de *Magellan*, abarcando, em vez disso, uma forma auto-irônica de modernismo.¹¹

No que se segue, mostrarei como a concepção de metahistória de Frampton inicialmente sobrecarrega e então finalmente permite o projeto *Magellan*. Sua autocrítica do final dos anos 1970 dos objetivos modernistas totalizadores de *Magellan* leva Frampton a recorrer a um modernismo lúdico informado pela ironia, facilitando uma conceitualização de *Magellan* em que princípios aleatórios e estruturais são equilibrados através de um engajamento com a história do primeiro cinema. Eu concluo o ensaio com análises de dois filmes do final dos anos 1970 que usam material do cinema das origens, *Gloria!* (1979) e *Cadenza I* (1977–80), que amparam o Calendário *Magellan*, e que retornam à história do cinema como metáforas concretas de obras-primas modernistas na *arcana* dos primeiros filmes narrativos. Em *Gloria!*, dois curtas sobre o mito de Tim Finnegan representam o *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce. Em *Cadenza I*, um curta

⁹ FRAMPTON, Hollis. “Inconclusions for Patrick Clancy”. In: *Marginal works: Atopia – No Man’s Land*. Utica, N.Y.: Utica College of Syracuse University, 1980 (Catálogo para uma exibição de fotografias de Patrick Clancy, 27 de março – 11 de abril, 1980.) Frampton usou a palavra “pós modernismo” apenas uma vez em seus escritos publicados, em “Inconclusions”, e a entendia como envolvendo uma crítica interna do modernismo.

¹⁰ De acordo com o *Oxford English Dictionary*, “sagacidade” se refere primeiramente à faculdade da “consciência ou do pensamento”, englobando razão, experiência, percepção e conhecimento, e mais tarde adquiriu seu sentido coloquial de “inteligência”, baseado em “habilidade intelectual; gênio, talento, sagacidade; rapidez ou agudeza mental”.

¹¹ Termos utilizados na proposta de subsídio do *Magellan* de Frampton, aprox. 1971.

da Biograph, *A Little Piece of String*, é um duplo da *Noiva Despida Pelos Seus Celibatários, Mesmo (O Grande Vidro)* (1915–23), de Duchamp. Esses dois filmes-moldura sinalizam uma relação irônica com a tradição da história da arte, enquanto filmes antigos são integrados a *Magellan* como precursores ingênuos dos clássicos modernistas.

Metahistória e Tradição

Em uma proposta de subsídio para *Magellan*, Frampton viu o novo projeto em continuidade com as preocupações de sua obra pregressa (tempo, estrutura, linguagem), enquanto se engajava com novos parâmetros estéticos (animação, som), todos “absorvidos no funcionamento sinóptico de uma única metáfora... a viagem de Fernão de Magalhães, o primeiro circum-navegador do mundo.” Os dois maiores objetivos conceituais são, primeiro, a “racionalização da história da arte. ‘Fazer o cinema de novo como deveria ter sido’”, e segundo, articular “a noção de uma obra de arte fílmica hipotética e totalmente inclusiva como modelo epistemológico para o universo consciente humano.”¹² Frampton reconheceu a “ambição desesperançosa” do escopo de *Magellan* como uma metahistória do cinema, abarcando não apenas seu passado mas sua forma ideal (o “cinema como deveria ter sido”), e modelando a própria consciência.

Frampton encara duas tensões centrais em relação às possibilidades que competem ao artista modernista metahistórico em um projeto deste escopo: a primeira, formal, equilibrando ordem e contingência; a segunda, histórica, equilibrando a “imaturidade” do cinema com a tradição.¹³ A primeira tensão deriva do que Frampton identifica como a “axiomática” do meio específico do cinema. Muitos desses axiomas são encontrados nos poderes de controle e articulação que o enquadramento, a narrativa (para Frampton, algo mais próximo da noção de sequenciamento do que de história) e a montagem permitem ao artista fílmico.¹⁴ Equilibrando estes poderes está o ilusionismo fotográfico, um axioma que ameaça escapar de qualquer articulação pela plenitude e contingência da imagem fotográfica, e os “universos afetivos” que ela contém. Frampton, conquistado desde cedo pelas *actualités* em longos planos dos Lumières, se vê arrebatado

¹² *Ibid.*, p. 5.

¹³ FRAMPTON, Hollis. “For a Metahistory of Film: Commonplace Notes and Hypotheses”. In: *Circles of Confusion*. *Op. cit.*, p. 113.

¹⁴ A própria virada de Frampton à animação, imagem e som computadorizados, nos últimos anos de *Magellan*, sugerem áreas ainda mais distantes de investigação.

pelo puro excesso gerado pela imagem “primária”, em que simplesmente “coloca-se o quadro [e] vê-se o que irá transpirar”.¹⁵ Em tensão com esta plenitude, Frampton arrisca uma série de estratégias ordenadoras, incluindo modelos matemáticos, calendáricos e enciclopédicos, para *Magellan* como um todo e para filmes individuais do ciclo. No fim das contas, tanto a ilusão como a articulação ameaçam ser inadequadas à ambição do citado escopo do projeto, que se propõe dar conta tanto da riqueza axiomática como histórica da arte.

A segunda responsabilidade que o artista modernista no cinema enfrenta é a história do cinema, uma história que, como Frampton a entende, é imatura e mal desenvolvida: “Em todo o corpus, coisas como *Potemkin* compõem uma fração incrivelmente pequena.”¹⁶ A proeminência do primeiro cinema em *Magellan* sugere que este aplica um antídoto parcial a essas ansiedades, primeiro na promessa de que o cinema pode ter uma história potente para metahistoricizar, e segundo, dando material bruto para apropriações irônicas e recomposições de obras-primas modernistas.

Noël Carroll nos lembra que a metahistória de Frampton é primeiramente, e acima de tudo, importante pelo fato de que é “artisticamente geradora”.¹⁷ Carroll sugere que Frampton desenvolveu a noção de metahistória para reconciliar produtivamente duas abordagens opostas de teoria do cinema e crítica de arte dos anos 1960, 1970 e 1980 que foram centrais para o pensamento de Frampton: “a abordagem essencialista e a abordagem histórica”.¹⁸ Encontramos a concatenação dessas duas abordagens na proclamação de Frampton que conclui “For a Metahistory of Film”: “O metahistoriador do cinema cria para si mesmo o problema de derivar uma tradição completa de nada mais que os mais óbvios limites materiais da máquina de filme total.”¹⁹ “Óbvios limites materiais” se adéquam a qualidades “essenciais”, específicas do meio. “Tradição”, entretanto, introduz uma dimensão histórica, situando o trabalho do metahistoriador em relação a uma sequência de artefatos passados.

¹⁵ FIELD, Simon; SAINSBURY, Peter. “Zorns Lemma e Hapax Legomena: Interview with Hollis Frampton”, in *Afterimage*, n. 4, 1972, p. 63.

¹⁶ FRAMPTON, “Metahistory”, p. 113.

¹⁷ CARROLL, Noël. “A Brief Comment on Frampton’s Notion of Metahistory”, in *Millennium Film Journal*, n. 16/17/18, outono-inverno 1986–87, p. 205.

¹⁸ *Ibid.*, p. 200.

¹⁹ FRAMPTON, “Metahistory”, p. 115. O próprio Frampton depois declarou, “Aquele artigo, que já tem nove anos, foi, para mim, abertamente um manifesto para uma obra que naquele momento eu estava pensando seriamente sobre como realizar, a saber, o projeto *Magellan*”. Cf. SIMON, Bill. “Talking about *Magellan*: An Interview with Hollis Frampton”, in *Millennium Film Journal*, n. 7/8/9, outono-inverno 1980–81, p. 15.



Carroll nota uma opção para reconciliar essas duas abordagens: “Agora o essencialista posterior a Hegel tem recursos à mão para acomodar um compromisso com as essências a um compromisso com a história, [isto é] o postulado de que a história se desenrola... de acordo com um plano essencial.”²⁰ O problema com esta opção, segundo Carroll, é que postula uma teleologia que ameaça a atividade do artista na criação artística; o novo seria, por definição, impossível: “A reconciliação teleológica da essência com a história implica que, uma vez que o destino essencial de uma forma artística seja alcançado, a forma efetivamente morre... dificilmente um *modus operandi* viável para o vanguardista ativo.”²¹ Em vez disso, Carroll sugere que Frampton se volta a uma teleologia invertida que faz do artista um metahistoriador ativo:

O metahistoriador do cinema, ainda que aberto à história do cinema, não vê a história do cinema como convergindo para o presente. A história do cinema de fato é híbrida; não há um destino inscrito nela. Em vez disso, agora, no presente, o metahistoriador dá conta da desordem da história do cinema e almeja certas condições do meio, que lhe parecem representar sua quintessência. Para Frampton, essas condições parecem compreender: o enquadramento, o ilusionismo fotográfico, e a narrativa.²²

Como Carroll argumenta, estas três condições são enumeradas no ensaio de 1972 de Frampton, “A Pentagonam for Conjuring the Narrative”.²³ Carroll continua:

Agora na história do cinema propriamente dita – o acúmulo de material desde Edison – tais condições não foram de fato explorados rigorosa e autoconscientemente. Torna-se a tarefa do metahistoriador compensar esta falha, para, em efeito, visualizar a história do cinema como teria sido caso tivesse sido rigorosamente autoconsciente e reconstruí-la “axiomaticamente”. O cineasta metahistoriador imagina o que a história do cinema *deveria* ter sido (de acordo com seus critérios) e então segue adiante para realizá-la.²⁴

Como Carroll conclui, “a consequência crucial desta manobra é que coloca nossa tradição fílmica... no futuro”; ela “espera a invenção”.²⁵ Ao artista vanguardista é assim dada agência na história.

²⁰ CARROLL, “A Brief Comment”, p. 203.

²¹ *Ibid.*, p. 204.

²² *Ibid.*

²³ FRAMPTON, Hollis. “A Pentagonam for Conjuring the Narrative” (1972). In: *Circles of Confusion*. *Op. cit.*, p. 59-68.

²⁴ CARROLL, “A Brief Comment”, p. 204. Itálico no original.

²⁵ *Ibid.*



O relato de Carroll elucida os aspectos geradores de tal lance metahistórico: o artista é livre para escolher os critérios sobre os quais a sistemática “feitura do cinema como deveria ter sido” será baseada.²⁶ Mas o breve ensaio de Carroll apenas oferece duas opções, i.e., que a história se conforma à versão de um destino hegeliano – que Carroll prontamente diz que Frampton rejeita – ou de que a história é híbrida, uma formulação da história que eu diria inaceitável para a noção de tradição de Frampton. Carroll admite que esteja menos preocupado se a noção de metahistória de Frampton é “teoricamente coerente” do que em reconhecer “que este gesto teórico foi artisticamente gerador”.²⁷ Mas está claro para mim que este “lance teórico” foi alimentado por ansiedades e restrições que surgiram precisamente das tensões que Frampton observara na relação da arte com a tradição. Para Carroll, “o metahistoriador do cinema se propõe criar uma tradição ficcional no futuro, independente do quão oximorônico isto possa soar”.²⁸ Mas a tradição de Frampton não é simplesmente uma ficção inventada livremente; ela presume um passado complexo como base para um futuro rico.

O ensaio de T.S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent” (1920), um ensaio ao qual Frampton se refere frequentemente, remodela de maneira útil os termos de Carroll. Eliot fala da “relação do poeta com seu passado”: “ele não pode considerar o passado como uma massa, um bolo indiscriminado, nem formar a si mesmo inteiramente sobre uma ou duas admirações privadas, ou formar a si mesmo inteiramente sobre um período preferido... O poeta deve ser altamente consciente da corrente atual.”²⁹ Para Eliot, a história não pode ser inteiramente híbrida. Nem pode o artista escolher arbitrariamente ou subjetivamente os critérios pelos quais ele ou ela irá abordar a história; a axiomática de Frampton não pode meramente ser “uma ou duas admirações privadas”. Em vez disso, o artista deve se curvar às demandas da corrente atual, i.e., a tradição, e a tradição “compele” o artista a ter consciência histórica:

[A tradição] envolve, em primeiro lugar, a noção histórica [que] envolve uma percepção, não apenas do passado como passado, mas de sua presença. A noção histórica compele um homem a escrever não apenas com sua própria geração em seus ossos, mas com o sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero, e dentro desta a literatura de seu próprio país, possui uma existência simultânea e compele uma ordem

²⁶ FRAMPTON, Hollis. Proposta de subsídio para *Magellan*, p. 5.

²⁷ CARROLL, “A Brief Comment”, pp. 204–5.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ ELIOT, T.S. “Tradition and the Individual Talent”. In: *20th Century Poetry and Poetics*, ed. Gary Geddes. Toronto: Oxford University Press, 1969, p. 441-42.



simultânea. Esta noção histórica, que é uma noção do atemporal assim como do temporal e do temporal e do atemporal juntos, é o que torna um escritor tradicional. E é ao mesmo tempo o que torna um escritor mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua contemporaneidade.³⁰

Eliot, como Carroll, propõe uma solução às demandas conflituosas da essência (o atemporal) e da história (o temporal), uma solução que também contém um paradoxo – e um preço:

Os monumentos existentes formam entre si uma ordem ideal que é modificada com a introdução de uma nova (realmente nova) obra de arte entre eles. A ordem existente está completa antes do surgimento da nova obra; para que continue após o surgimento da novidade, toda a ordem existente deve, ainda que minimamente, ser alterada; e então as relações, proporções e valores de cada obra de arte em relação ao *todo* são reajustados; e isto é a conformidade entre o antigo e o novo. Quem quer que seja que aprove esta ideia de ordem, na forma da literatura europeia, inglesa, não achará absurdo que o passado deva ser alterado pelo presente tanto quanto o presente é dirigido pelo passado. E o poeta que tem consciência disto terá consciência de grandes dificuldades e responsabilidades.³¹

A fórmula de Eliot proporciona uma sinopse concisa do projeto metahistórico de Frampton. A tradição existe como um conjunto ideal mas não inflexível de padrões; ela se adapta à mudança, existindo, como diz Carroll, no futuro, à espera da invenção por obras “realmente novas”. Mas quais são estas “grandes dificuldades e responsabilidades”? Elas não são o que Carroll vê como a ameaça da opção hegeliana, a abnegação da invenção artística e do novo, ambos os quais possuem um lugar na história de Eliot. Em vez disso, é o fato de que a própria agência dada ao artista do realmente novo para mudar a tradição carrega o fardo da responsabilidade: o artista modernista, ao tentar refazer sua arte, deve acertar.

Eliot fornece termos que facilitam uma combinação de apropriação como estratégia estética (i.e., a reelaboração autoconsciente de material em obras de arte) com

³⁰ *Ibid.*, p. 440.

³¹ *Ibid.*, p. 441. Itálico no original. Frampton oferece um sumário tipicamente compacto e irônico do argumento de Eliot em uma entrevista de 1972, quando cataloga diferentes concepções de tempo: “Ou: existe o tempo como um fluido elástico. O sapo Tennyson pula no fluido elástico e cria ondas, que eventualmente balançam a rolha Eliot. Ou, na visão de Eliot, a elasticidade funciona em ambas as direções; tradição e talento individual. Eliot, claro, diz que Eliot alterou Tennyson, e isso é claramente verdade”. In GIDAL, Peter. “Interview with Hollis Frampton [1972]”, in *October*, n. 32, primavera 1985, p. 100.



um entendimento da natureza histórica do material. Eliot insiste, em certa medida, em uma teoria não-valorativa e não-progressiva da história da arte, uma que rejeite o desrespeito a formas de arte anteriores como primitivas, mas que ainda assim valorize a intencionalidade e autoconsciência do artista em relação a seu passado:

[O artista] deve ser consciente do fato óbvio de que a arte nunca melhora, mas que o material da arte nunca é exatamente o mesmo. Ele deve ser consciente que a mente da Europa... é uma mente que muda, e que esta mudança é um desenvolvimento que não abandona nada em seu trajeto, que não aposenta Shakespeare ou Homero, ou os desenhos rupestres dos artistas magdalenianos. Que este desenvolvimento, talvez refinamento, certamente complicação, não é, do ponto de vista do artista, um aperfeiçoamento. Alguém disse: “Os autores mortos estão distantes de nós porque nós *sabemos* muito mais do que eles.” Precisamente, e eles são aquilo que nós sabemos.³²

Frampton, através de Eliot, escapa de um destino teleológico da arte – a arte não se “aperfeiçoa” – mas ele retém a noção de autoconsciência como uma consequência do acúmulo de memória através da história. A autoconsciência captura tanto uma resolução da demanda pelas abordagens essencialista e histórica de Carroll quanto a ambivalência que surge com o paradoxo de entender a si mesmo como sujeito histórico. A autoconsciência permite ao artista fazer certas declarações essenciais em relação à sua investigação da tradição artística, fornecendo a ele uma posição de sujeito com a qual ele pode buscar origens e tentar descobrir o que Frampton chamou de “as condições realmente obrigatórias da arte”.³³ O método dessa investigação, entretanto, requer um entendimento autoconsciente da contingência dessa busca por origens. Origens históricas existem, mas Frampton só pode começar a explorá-las considerando a si mesmo como sujeito histórico contingente. Frampton *precisa* da história para sustentar sua busca e reforçar sua contingência.

Mas o artista deve possuir uma tradição suficientemente “ordenada” para modificar. No decorrer dos anos 1970, Frampton frequentemente expressou uma ansiedade sobre sua obrigação de completar *Magellan*, dado que “precisava estabelecer seu próprio contexto [histórico]”. Em uma discussão em São Francisco, em 1977, ele se preocupa com o problema de fazer uma obra imensa como *Magellan*:

³² ELIOT, “Tradition and the Individual Talent”, p. 442. Itálico no original.

³³ FIELD; SAINSBURY, “Interview with Hollis Frampton”, p. 73.



Ok, *Finnegans Wake*, uma obra volumosa, supõe a existência da literatura. Eu não posso da mesma maneira supor a existência do cinema... o cinema não alcançou até agora níveis de organização que sejam de qualquer maneira comparáveis aos da literatura, e especialmente, eu acho que não se constituiu como um meio de produção de um lado e um campo de potencialidades culturais de outro, de modo que possa conter uma obra volumosa. Isto é cinema fora do cinema, em grande parte. De modo que eu não estou interessado tanto em realizar uma tarefa especial dentro do cinema como estou, não buscando, mas redefinindo as fronteiras do discurso fílmico. De modo que minhas preocupações não são as mesmas que seriam caso eu estivesse, por exemplo, escrevendo um romance de 1000 páginas. Eu me preocupo com outras coisas como, por exemplo, eu estou completamente maluco? É sério. Eu irei terminar a maldita coisa? Veja como este é um problema sério. Você não terminar um poema épico é algo como uma ruína magnífica. *Os Contos da Cantuária... Os Cantos...* Isto eu provavelmente terei que terminar ou terei estragado a coisa toda, na minha cabeça, já que ela possui o problema de estabelecer seu próprio contexto.³⁴

Frampton se preocupa com o fato de o cinema ter uma história insuficiente, como uma forma artística aliada e adequada a outros projetos modernistas, para conter uma metahistória como *Magellan*. O problema de estabelecer contexto, então, cai diretamente sobre seus ombros.

Frampton busca o primeiro cinema para este contexto. Em sua palestra sobre o primeiro cinema, em 1979 no Whitney Museum, Frampton, como Eliot no início de "Tradition and the Individual Talent", se refere àqueles que defenderiam a novidade de uma arte sem compreender sua história. Ele conclui sua palestra com um pedido por pesquisa histórica.

Então, finalmente, há algo que deveríamos parar de fazer. Deveríamos parar de nos considerar novos. Nós não somos. Eles foram novos. Nós somos velhos, e não necessariamente envelhecemos tão bem como deveríamos. Para citar Eliot novamente, ele responde alguém que renegou, imagino, Shakespeare, Dante e Homero com base na noção de que nós sabemos mais do que eles, dizendo "sim, nós sabemos, e eles são precisamente o que sabemos". Nós também sabemos mais do que o primeiro cinema. Infelizmente, eles não são tudo o que sabemos. Nós estamos apenas começando a penetrar o fantasma, a ficção do volumoso e prontamente disponível, a fuçar em porões empoeirados, no tipo de mausoléus garantidos por um sistema predatório de direitos autorais, por exemplo, e a recuperar Deus sabe o quê – provavelmente não Shakespeare, Dante e Homero – seria interessante saber quem será eventualmente

³⁴ HILLS, Henry; GERSTEIN, David. "St. Hollis (part 2)", transcrição de discussão pós-exibição, in *Cinemanews*, n. 3/4, setembro de 1978, p. 15.



percebido como o Homero do cinema, aliás, quem dirá o Dante – mas ao menos algo do contexto desses textos, se eles de fato forem exumados, serão percebidos.³⁵

O contexto fornecido pela história do cinema dará a base para sua metahistória. E se a história como contexto é formada de fato por textos, então Frampton pode formular uma estratégia concreta para resolver o paradoxo de uma tradição no futuro: textos do primeiro cinema fazem parte da mesma tradição que o projeto metahistórico de Frampton está formando – mas eles não entram nesta tradição até que sejam exumados. Em outras palavras, a construção da tradição dinâmica de Frampton através da investigação e recontextualização de textos históricos é facilitada tanto pelo trabalho do artista como do arquivista, condensados na figura do metahistoriador. O primeiro cinema é simultaneamente o lixo da história e os monumentos de sua tradição como encontrados e retrabalhados pelo metahistoriador. Assim, Frampton articula o raciocínio e o método de apropriação de textos fílmicos:

Não há evidência na lógica estrutural da tira de filme que diferencie “material bruto” de obra “acabada”. Logo, qualquer pedaço de filme pode ser considerado “material” a ser utilizado de qualquer modo concebível para construir ou reconstruir uma nova obra. Consequentemente, torna-se possível para um metahistoriador pegar uma obra antiga como “material bruto” e construir dela uma obra nova idêntica e necessária a uma tradição.³⁶

A história do cinema é facilitada pelo trabalho do artista metahistoriador. O valor desta apropriação é gerado pelo artista através do escopo e da intensidade de sua devoção, aqui “dever”, à tradição:

[O metahistoriador] se ocupa com a invenção de uma tradição, isto é, um conjunto coerente e manejável de monumentos discretos, a fim de inseminar consistência ressonante no corpo crescente de sua arte. Tais obras podem não existir, e então é seu dever fazê-las. Ou elas podem já existir, em algum lugar fora do perímetro intencional da arte (por exemplo,

³⁵ FRAMPTON, Hollis. “The Invention Without a Future”, palestra apresentada no Whitney Museum of American Art, em Nova York, 17 de novembro de 1979, como parte da série de palestras “Researches and Investigations into Film: Its Origins and the Avant-Garde”. Transcrição nos arquivos AFA, p. 17-18. Reimpressos nesta edição, p. 65-75 [Zryd se refere à revista *October*, n. 109, verão de 2004, onde o texto foi publicado originalmente (N.T.)]

³⁶ FRAMPTON, “Metahistory”, p. 114.



na pré-história da arte cinemática, antes de 1943).³⁷ E então ele deve refazê-las.³⁸

O fardo deste dever é tanto que Frampton nomeia a “Insônia”, uma figura de exaustão e inquietação, como a musa de *Magellan*.

No fim das contas, Frampton reformula o ensaio de Eliot através da singular e apropriada figura de Louis Lumière, enfatizando o papel crucial do primeiro cinema e da busca pela história no projeto de Frampton. Frampton se refere no título de sua palestra ao famoso aforismo de Lumière, “O cinema é uma invenção sem futuro” (que também serve como epígrafe para o ensaio sobre a “Metahistória”) e sugere que Lumière foi

tocado em certo momento por um insight, implicado de maneira nova, se não original, sobre a história. Por determinado ponto de vista era impossível no início, enquanto Lumière disse “haja luz”, que o cinematógrafo tivesse um futuro, pois não tinha um passado. Agora o futuro é, afinal, algo que nós construímos. Podemos ser determinados e perversos, se quisermos, mas ainda assim, mesmo a nossa determinação, mesmo nossa perversão, é ordinariamente compreendida como incluída por uma máquina temporal contendo e originada e guiada por seres humanos chamados processos históricos. Até o momento em que houver um passado de algum tipo, uma história, além do mais, de algum tipo, isto é, um passado que foi examinado, foi submetido a uma crítica, uma análise teórica, não pode haver futuro porque não há aparato para previsão e para extrapolação. Eu não quero dizer, é claro, que a história em qualquer sentido exato é algo garantido pela posse do passado. Apenas que sua possibilidade é garantida... De modo que é apenas agora, eu acho, que começa a ser possível imaginar um futuro, a construir, a prever um futuro para o cinema, ou para o que nós genericamente concordamos em chamar de cinema e seus sucessores, porque é apenas agora que podemos começar a construir uma história, e, dentro dessa história, um conjunto finito e ordenado de monumentos, se desejamos usar os termos de T.S. Eliot, que constituem uma tradição.³⁹

Toda a determinação e perversão do artista, sua capacidade criativa para invenção, é incluída no processo histórico. Esse processo requer sujeitos históricos para descobrir e analisar o passado como um pré-requisito para construir uma tradição no futuro. Esta análise, fundamentalmente, requer e valoriza a autoconsciência do sujeito histórico. Finalmente, a criação de uma tradição histórica é sempre contingente, não garantida – mas

³⁷ A referência irônica a 1943 deve-se ao livro *Visionary Film*, de P. Adams Sitney, amplamente considerado o relato canônico da vanguarda americana, da qual Frampton foi um expoente. Sitney considera *Meshes of the Afternoon* (1943), de Maya Deren, o ponto de partida dessa tradição. (N.T.)

³⁸ *Ibid.*, p. 113.

³⁹ FRAMPTON, “Invention”, p. 16–17.



é ao menos possível. É neste limiar de possibilidade teórica que *Magellan*, como projeto metahistórico, decola – e mergulha de cabeça no arquivo.

Foucault e Frampton

Uma figura útil para considerar em relação à noção mutável de história de Frampton no curso da produção de *Magellan* é Michel Foucault, a quem Frampton cita em um ensaio de 1978:⁴⁰

Ordem é, de uma só vez, o que é dado nas coisas como sua lei interna, a rede escondida que determina o modo como elas confrontam umas às outras, e também o que não possui existência exceto em uma grade criada por um olhar, um exame, uma linguagem; e é apenas nos espaços em branco desta grade que a ordem se manifesta em profundidade como se já estivesse lá, esperando silenciosamente pelo momento de sua expressão.⁴¹

Esta citação pode ser lida como uma destilação do projeto *Magellan*. A axiomática do cinema que Frampton busca sistematicamente diagramar compreende a “ordem”, a “lei interna”, da rede escondida dentro do lixo da história cinemática, essa massa de “coisas” a ser expressa em linguagem. Essa “rede escondida” é menos exposta do que posta em existência através da “grade” da investigação de Frampton (mais explícita e esquematicamente colocada no Calendário *Magellan*), gerada através do “olhar” de Frampton, seu trabalho autoconsciente que busca manifestar uma linguagem cinemática, que até agora tem esperado “silenciosamente pelo momento de sua expressão” – o cinema como deveria ter sido.

A afinidade de Frampton com o Foucault de *As Palavras e as Coisas* (1973) – outra metahistória de grandes proporções – é evidente na ressonância contundente entre a crítica lúdica ao Iluminismo delineada nas seções iniciais do ensaio da “Metahistória” de

⁴⁰ Não estou certo sobre quando Frampton encontrou pela primeira vez a obra de Foucault. Notavelmente, Foucault palestrou na SUNY Buffalo em 1970 e 1972 (onde Frampton lecionou do outono de 1973 até fevereiro de 1984), e em Nova York em 1973. Ver Didier Eribon, *Michel Foucault*, trad. Betsy Wing (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991), p. 311. Tanto Frampton como Foucault publicaram ensaios na primeira edição de *October* em 1976. Sou grato a Bart Testa por apontar o primeiro cinema e Foucault como caminhos de pesquisa relativos à obra tardia de Frampton. Ver Bart Testa, *Back and Forth: Early Film and the Avant-Garde* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1992).

⁴¹ Apud FRAMPTON, Hollis. “Impromptus on Edward Weston: Everything in Its Place” (1978). In: *Circles of Confusion. Op. cit.*, p. 159.

Frampton e o rascunho de Foucault para a episteme clássica em *As Palavras e as Coisas*. Foucault descreve as modificações da consciência que participam de uma mudança da episteme clássica para a episteme renascentista:

Uma enumeração completa agora será impossível... A comparação... pode levar à perfeita certeza... A enumeração completa, e a possibilidade de organizar a cada ponto a conexão necessária com o próximo, permitem um conhecimento absolutamente certo das identidades e diferenças: “Apenas a enumeração, contudo, independente da questão à qual estejamos nos aplicando, nos permite sempre fornecer um julgamento certo e verdadeiro.”⁴²

Frampton também descreve uma mudança histórica para “um tempo de certeza absoluta”,⁴³ um tempo baseado em suposições sobre a possibilidade de enumeração completa e impecável comparação de “fatos”:

O mundo continha apenas uma lista enumerável de coisas. Tudo podia ser considerado simplesmente como uma interseção de um número finito de fatos. O conhecimento, então, era a soma dos fatos encontráveis. Muitos borrões factuais eram necessários, é claro, para pintar uma imagem verdadeira do mundo; mas a invenção do fato representou, pelo ponto de vista mecanicista em ascensão, uma diminuição gratificante da potência exigida de um tempo em que o conhecimento tinha sido o fatorial de todos os contextos concebíveis.⁴⁴

Frampton localiza as origens conceituais do cinema nesta época como um produto de novos termos definidores de conhecimento e de uma consciência baseada em uma pulsão direcionada à representação completa. Frampton afirma que, antes dessa época, representações do mundo, i.e., histórias, dependiam de “contextos” de compreensão. Histórias eram consideradas construções discursivas cujo objetivo não era a soma mecanicista dos fatos, mas antes uma reflexão consciente “sobre as qualidades da experiência nos tempos que elas expõem”: “Estes artefatos compartilham a suposição de que eventos são numerosos e completos além da compreensão de uma única mente. Eles não propõem um substituto compacto e sistemático para o mundo concatenado; antes, eles formam um conjunto aberto de ficções racionais dentro desse mundo.”⁴⁵ Frampton

⁴² FOUCAULT, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Nova York: Vintage Books, 1973, p. 55.

⁴³ FRAMPTON, “Metahistory”, p. 109.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 107.



chama estas ficções de “metahistórias de evento”. Esta versão da história coloca as afirmações de certeza em questão e insiste na importância da perspectiva, do “olhar” – cuja especificidade e mesmo humildade compreendeu as limitações epistemológicas impostas por qualquer reconhecimento de perspectiva.

Com *Magellan*, Frampton estava tentando “abrir” ainda mais o “conjunto de ficções racionais” que permitiria “contextos de compreensão” para a arte e o cinema, e ir além de sua aclamada obra pregressa, como *Zorns Lemma* (1970) e *Hapax Legomena* (1971–72), que ele veio a ver como esquemática. Mas este lance, novamente, cria um dilema, que ele viu refletido na relativa falta de aluguel universitário dos filmes *Magellan*:

O que diabos você vai fazer com *Magellan*? ...Eu mesmo tenho o carinho que todos têm por coisas claras, por obras de sumário, mas não pode ser tudo assim. De fato, a maioria não pode ser assim. Para usar um dos meus exemplos favoritos, a obra de sumário é como as ficções da química. A química inorgânica se propõe a estudar coisas como “cobalto”. Bem, em certo sentido, sim, existe algo como cobalto, mas é um produto do laboratório. É uma ficção. Não existe nada na natureza como a química do cobalto. Existe sujeira, mas ninguém quer ter nada a ver com a química da sujeira porque a sujeira na verdade é genuinamente complexa. Então você pode lecionar sobre *Surface Tension* [1968] ou *Zorns Lemma* porque eles são como a química do cobalto, mas se você vai se envolver com *Magellan*, então, é claro, você está até o pescoço na química da sujeira.⁴⁶

Esta é a problemática central (e o prazer) de *Magellan*. A viagem metafórica de Frampton está em busca do “genuinamente complexo”. Mas o problema é duplo. Por um lado, temos a química da sujeira, da realidade, que excede a complexidade de nosso laboratório de ficções (artísticas). Por outro lado, como Frampton disse em outra ocasião, “Temos este problema horrível, claro, de que o universo é muito mais simples – infinitamente complexo como ele é – do que qualquer uma de nossas explicações dele”.⁴⁷ *Magellan* é a tentativa de Frampton de confrontar este paradoxo: como enquadrar o já infinitamente complexo – o mundo – com as formas e linguagens estéticas desajeitadas à nossa disposição.

⁴⁶ MACDONALD, Scott. “Interview with Hollis Frampton”, in *Film Culture*, n. 67/68/69, 1979, p. 175.

⁴⁷ Palestra no Carpenter Center for the Visual Arts, Universidade de Harvard, dezembro de 1977.

Transcrição nos arquivos do AFA.



Panóptico

Na palestra do Whitney Museum sobre o primeiro cinema, Frampton conjectura

que a fotografia e o cinema, e agora, Deus nos ajude, aquela coisa que começa com “v”, talvez sejam vistas eventualmente... como tentativas, de uma só vez completas e aproximadas, de construir algo que será equivalente a uma arena para o pensamento, e presumivelmente, uma arena de poder, comensurável com a da linguagem.⁴⁸

A compreensão de Frampton das formas visuais como uma arena do poder é mais explicitamente sinalizada por suas alusões ao Panóptico de Jeremy Bentham (e a leitura de Foucault do dispositivo de Bentham, em seu ensaio “Panopticon”).⁴⁹ De 1972 em diante, Frampton fez numerosos filmes de um minuto, imitando as *actualités* dos Lumières; no Calendário *Magellan* de 1978, eles são nomeados “Pans”, abreviação de Panóptico.⁵⁰ Esta renomeação ocorre concomitantemente a uma série de mudanças no projeto: a honesta e então irônica conquista e apropriação de obras-primas modernistas de meados a finais dos anos 1970; uma mudança conceitual da “química do cobalto” (sistema) para a “química da sujeira” (o mundo); e a crescente ansiedade de Frampton sobre a perspectiva de terminar *Magellan* enquanto o projeto expandia em duração e complexidade. O caráter dessas mudanças e a ambivalência que elas expressam são capturados em uma breve fábula que Frampton publicou em 1978, “Mind over Matter”, que contém uma evocação do Panóptico de Bentham dentro de uma metáfora sombria para *Magellan*.⁵¹

A sétima e última seção de “Mind over Matter” descreve uma “calma... embarcação” em cujo deque um surreal *tableau* beckettiano de horrores modernos é representado. A embarcação é um navio de prisioneiros, uma condensação figural da esquadra de *Magellan* com a prisão de Bentham. Ela é escoltada por cruzadores de batalha e guardada por uma bomba atômica: “Em algum lugar abaixo de nós, um dispositivo termonuclear que talvez seja armado e explodido por controle remoto é nosso único sentinela”.⁵² O Panóptico é nomeado como um meio de evitar a punição: “A COLÔNIA PARECE mais distante agora

⁴⁸ FRAMPTON, “Invention”, p. 15.

⁴⁹ FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Nova York: Vintage Books, 1979.

⁵⁰ Setecentos e vinte “Pans” foram planejados para inclusão na versão final de *Magellan*; quarenta e nove filmes existentes são coletados em *Straits Of Magellan: Drafts and Fragments* (1974).

⁵¹ FRAMPTON, Hollis “Mind over Matter”, in *October*, n. 6, outono de 1978, p. 81-92.

⁵² *Ibid.*, p. 91.

que o panóptico nos foi oferecido como alternativa”.⁵³ Esta complexa concatenação parece substituir o medo do policiamento visual que deveria trazer a submissão à ordem no Panóptico de Bentham com a ameaça contemporânea, mas igualmente discernível e ameaçadora, da destruição nuclear. A arquitetura do Panóptico como figura de contenção enquanto isso é substituída pela colônia, aqui apresentada como um ponto invisível no limite de um horizonte em expansão que se afasta para sempre. Da mesma forma, a estrutura cíclica temporal de *Magellan*, o que Frampton relacionou a uma escultura arquitetural no tempo, permite uma simultânea contenção e expansão das aspirações de Frampton para seu projeto.⁵⁴ A viagem de Magalhães em 1519–22 foi igualmente uma figura tanto da pulsão poderosa por trás da aspiração ao expansionismo como os limites globais da exploração ocidental.⁵⁵

O narrador descreve o conteúdo da embarcação e o propósito da viagem:

EU NÃO MENCIONEI nossa carga: uma caixa ou baú pequeno, parafusado e soldado no centro do navio, feito de quartzo e bronze. À noite é iluminada de maneira ofuscada por baixo. Dentro não há nada mais que umas porções de pílulas acinzentadas. Elas são tudo o que resta do cérebro de René Descartes, exumado sob a suspeita de que poderia talvez conter o germe de um pensamento verdadeiramente complexo. O resultado da inquisição ainda há de ser revelado; mas o transporte da relíquia é o motivo secreto de nossa viagem.⁵⁶

Se lermos a embarcação calma como o projeto *Magellan*, esta descrição de sua carga aponta para o coração da ansiedade e da ambivalência de Frampton sobre o projeto. Quanto mais complexidade Frampton busca para *Magellan*, mais expansivo e ambicioso se torna o projeto. Mas a despeito da crítica da certeza e do sistema articulada em “Metahistória” e em outros lugares – ecoada aqui na invocação disparatada de Descartes feita por Frampton –, *Magellan* permanece um projeto Iluminista tentando redefinir limites essenciais. Independente do quanto a subjetividade seja problematizada, *Magellan* depende de um apelo à autoconsciência que busca perpetuamente terminar em suas próprias fundações.

⁵³ *Ibid.*, p. 92. Itálico no original.

⁵⁴ Palestra no Carpenter Center.

⁵⁵ A consciência de Frampton dos aspectos coloniais de sua metáfora *Magellan* é assinalada por seu uso de imagens filmadas em San Juan, Porto Rico, em *Cadenza I*, o primeiro filme do ciclo *Magellan*.

⁵⁶ FRAMPTON, “Mind over Matter”, p. 92.

Uma maneira de pensar sobre como Frampton evita esta contradição é observar a crescente autoconsciência de sua crítica à autoridade e ao poder no curso dos anos 1970. Frampton não abandona o projeto metahistórico, mas ele é cada vez mais cético quanto às narrativas-mestras da história cultural e artística.

Em “Tradition and the Individual Talent”, uma das “dificuldades e responsabilidades” que Eliot projeta para o artista é uma responsabilidade à “mente da Europa” – “o todo da literatura da Europa desde Homero”. Frampton compreende que ele é construído pela e sujeito à “mente cultural da Europa”, como o é o cinema cuja metahistória ele irá (re)fazer em *Magellan*. Frampton também reconhece o que Eliot chama de uma segunda “dificuldade” de “sentido histórico”, i.e., permanecer limitado pela consciência da própria contemporaneidade, um mero “fatorial de contextos concebíveis”, sujeito às demandas e limitações do processo histórico. O sucesso da mediação de Frampton destas duas dificuldades é diretamente proporcional à sua habilidade autoconsciente de entender e conter a tradição como histórica, mas não definitiva. Frampton irá rejeitar a submissão à “mente da Europa” e sua pretensão de cultura universalizante.

Esta rejeição é baseada na relação ambivalente e, no fim das contas, irônica, que Frampton desenvolve com a tradição da história da arte. A qualidade dessa relação irônica ecoa a concepção de Schlegel de uma forma não-redutiva de ceticismo irônico que ainda assim permanece geradora para o artista. Em “The Paradigm of Romantic Irony”, Anne Mellor resume este impulso:

O irônico romântico deve começar ceticamente. Ele deve reconhecer as limitações inevitáveis de sua própria consciência finita e de todas as estruturas ou mitos feitos pelo homem. Mas mesmo que ele negue a validade absoluta de suas próprias percepções e concepções estruturadoras do universo, mesmo que ele desconstrua conscientemente suas mistificações de si mesmo e do mundo, ele deve afirmar e celebrar o processo da vida criando novas imagens e ideias. Assim o irônico romântico sustenta sua participação em um processo criativo que se estende além dos limites de sua própria mente.⁵⁷

A ironia romântica reconhece os limites da perspectiva humana e é cética em relação às “estruturas totalizadoras ou mitos” – e, de fato, como Mellor diz, a ironia romântica de Schlegel emerge de uma “desconfiança pós-iluminista da capacidade da razão humana de

⁵⁷ MELLOR, Anne K. *English Romantic Irony*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980, p. 5.

confirmar as leis da natureza ou, de fato, quaisquer verdades absolutas relacionadas aos meios do mundo”.⁵⁸

Esta perspectiva irônica pode historicizar a “mente da Europa” e a “ordem” ditada por ela, mas mantém a possibilidade de uma ordem e uma padronização do passado que resiste a história se tornar meramente “híbrida”. Assim, por um lado, como parte da “ficção racional” da metahistória, Frampton irá almejar a feitura de uma “sinopse gramaticalmente completa” do “cinema infinito”.⁵⁹ Por outro lado, Frampton irá ironizar sua própria busca como impossível e contingente; em sua palestra sobre o primeiro cinema ele diz:

Depois de um século, ainda assim, permanece verdade que ninguém sabe o suficiente para começar a escrever o tipo de coisa que o cinema por sua filiação com as ciências poderia esperar de si mesmo, isto é, um *Principia Cinematica*, presumivelmente em três grandes tomos intitulados, em ordem: I. Definições Preliminares; II. Princípios de Sequência; III. Princípios de Simultaneidade. O desejo por tal coisa é algo como o desejo de certo aforista que disse – acredito que tenha sido o último de seus aforismos, ou pelo menos o último que eu li – que ele gostaria de saber o nome do último livro que jamais seria publicado.⁶⁰

Frampton não desiste de suas pretensões essenciais, mas ele coloca o texto hipotético que articularia essa essência em um futuro absurdo e impossível.

O tom da fuga de Frampton de uma relação escravizante com a tradição, e este abraço de uma perspectiva irônica é, acho eu, melhor expresso no ensaio de Frampton sobre Edward Weston, um dos pais modernistas – como Pound, um contemporâneo de Eliot – a quem Frampton teve de finalmente encontrar e derrubar para que pudesse trabalhar como um artista: “Como um pai intelectual, ele foi equivalente, no fim das contas, a um daqueles pais rabugentos sem senso de humor que ensina à cria seu trabalho e então a previne de praticá-lo boicotando-o no sindicato. Não somos obrigados a lidar com este tipo de coisa”.⁶¹

A relação de Frampton com a tradição sempre foi atormentada. Sua biografia artística, como ele mesmo admitia, consistiu em um movimento por uma série de pais artísticos os quais ele precisou, eventualmente, abandonar: Ezra Pound quando quis ser um poeta, Edward Weston quando ainda era um fotógrafo, e, eu sugeriria, Stan Brakhage

⁵⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁹ SIMON, “Talking about *Magellan*”, p. 15.

⁶⁰ FRAMPTON, “Invention”, p. 17.

⁶¹ FRAMPTON, “Impromptus”, p. 159.

no cinema. Uma razão para Frampton dizer que as histórias das outras artes sejam talvez não mais que uma nota de rodapé para a história do cinema é que desloca suas ansiedades da influência que empestearam suas “falhas” carreiras artísticas iniciais. É neste espírito ativo – cheio de humor, confusão e ambivalência – que Frampton irá se engajar com a tradição de Eliot, essa “mente da Europa”, refazendo obras-primas modernistas das relíquias do primeiro cinema.

Gloria!

Especulando sobre os “pais intelectuais” de sua preferência, Frampton sugere que

já que algum tipo de escolha deve ser feita, eu declararia uma preferência pessoal por uma quimera... um híbrido de *Venus Generatrix* que paira sobre montanhas e águas, doando indiferentemente prazer e dor a tudo que vive, e *Tim Finnegan*, que aproveita tudo, acima de tudo sua própria confusão, e terminou com bom humor, presidindo alegremente sobre sua própria despedida.⁶²

Em *Gloria!*, Frampton cita duas comédias antigas em *tableaux*, representando a história de *Finnegans Wake*, utilizando o primeiro cinema para prefigurar uma obra clássica modernista.⁶³

Convenientemente, como a obra conclusiva de *Magellan*, *Gloria!* se preocupa menos com nascimento do que com morte e – dada a natureza cíclica do calendário *Magellan* – ressurreição. Existem dois filmes antigos em *Gloria!*: uma comédia muito breve em um único plano abre o filme, enquanto a história maior de *Finnegan*, em dois planos, conclui o filme. A conclusão de fato é um texto que dedica *Gloria!* (e todo o *Magellan*) à sua avó materna, Fanny Elizabeth Catlett Cross, nascida em 6 de novembro de 1896, e morta em 24 de novembro de 1973. Ela vive do início do cinema ao nascimento de *Magellan*. Ela também preside sobre a passagem do século dezenove ao vinte, do ápice do que Frampton chama no ensaio “Metahistória” de a “era mecânica” até a aurora da era eletrônica.⁶⁴ Esta transição é apontada em *Gloria!* pelo uso tanto do primeiro cinema como um monitor de vídeo de um computador para gerar o texto que constitui grande parte do filme. (A tela é

⁶² *Ibid.*

⁶³ Um dos dois filmes antigos é provavelmente *Murphy's Wake* (Am & B, 1903), apesar de eu não ter identificado nenhum deles.

⁶⁴ FRAMPTON, “Metahistory”, p. 112.

verde, conotando as raízes irlandesas compartilhadas por ele mesmo, por sua avó, Finnegan e Joyce.)

O texto que sobe pela tela começa com: “Estas proposições são oferecidas numericamente na ordem em que se apresentaram a mim e também alfabeticamente, de acordo com o presente estado da minha crença”. As “proposições” sobre “eu”, “nós” e “ela” se seguem, e servem para descrever os pensamentos e sentimentos de Frampton em relação à sua avó. A ordem numérica de aparição das proposições é aparentemente aleatória e cronológica, uma espécie de escrita automática. A ordem alfabética de importância (denotada por letras entre colchetes ao fim de cada proposição) tenta avaliar e estruturar as proposições de acordo com “o presente estado da minha crença”, i.e., após um período de reflexão autoconsciente sobre a primeira série de proposições. O método metahistórico de *Magellan* como um todo é encapsulado nesta matriz, a uma só vez contingente e ordenada, exceto que agora, em vez de “material bruto”, transcrições videolinguísticas dos pensamentos de Frampton (também materialmente baseados em sinais eletrônicos) são trabalhadas. Esta matriz é baseada em uma das mais concretas formas de tradição: a relação genealógica de Frampton com sua avó. A primeira proposição, marcada “[A]” alfabeticamente, diz: “Que pertencemos ao mesmo grupo de parentesco, compartilhando um laço de sangue [A]”. Esta relação genealógica e a simultânea continuidade e brecha que propõe habilitam a elástica noção histórica de Frampton e o poder poético da ressurreição. Em *Gloria!*, narrativas de nascimento e morte são ligadas pelos princípios de continuidade e variação genética, recapitulando metaforicamente a ontogenia na filogenia. O legado da avó de Frampton é formado pela memória de seu descendente, “de acordo com o presente estado de [sua] crença”. E no campo do cinema, o primeiro cinema é revivido, e posto em movimento com uma ressonância emocional admirável.

Cadenza I

O prelúdio de *Cadenza I* oferece duas histórias de criação que contêm um elaborado conjunto de alusões a origens e inícios, tanto físicos quanto metafísicos. As origens metafísicas se referem à gênese: “No início era o Verbo”. O filme começa com uma panorâmica em uma parede de tijolos, que termina em uma letra *A* escrita à mão: a primeira letra do alfabeto (e da enciclopédia), o início da linguagem. O *A* gráfico também

nos refere à primeira imagem de *Zorns Lemma* (um *A* tipografado em papel alumínio e aumentado), mas esta letra é encontrada no mundo. Na longa seção intermediária de *Zorns Lemma*, a “imagem substituta” para o *A* (que Frampton chama de uma “imagem-palavra”) contém, de acordo com Frampton, um homem (Michael Snow) virando as páginas de um livro – o relato de Antonio Pigafetta da circum-navegação de Fernão de Magalhães.⁶⁵ *Zorns Lemma*, o filme seminal de Frampton sobre linguagem e enciclopédia, se inscreveu na gênese do ciclo *Magellan*.

A segunda história de criação no prelúdio para *Cadenza I* é científica e começa após a letra *A* desaparecer na tela preta. A tela logo começa a *flickar*; *flares* aumentam em intensidade e frequência, como os efeitos de vazamento de luz no início (ou fim) de um rolo de filme. Sobre este jogo luminoso são ouvidos os sons de uma orquestra afinando os instrumentos. Então um estampido de trovão irrompe na faixa sonora, seguido pelo som da chuva; as cores do *flare* luminoso se escurecem, do amarelo ao vermelho e azul. A afinação da orquestra, imediatamente anterior ao surgimento do som natural, como a letra *A* precedendo o *flare* luminoso, prepara a organização de um sistema de significados (aqui, música harmônica e o inglês escrito). O mundo físico é criado quando a luz anima os elementos escuros, transformando uma escuridão desprovida de matéria em vida. O som da chuva acompanha a imagem final de *Cadenza XIV*, um *fade in* do preto a um plano extremamente longo de uma floresta tropical no amanhecer (ou crepúsculo).

A elaboração da luz como uma metáfora para a criação por Frampton – passando dos componentes abstratos à profundidade e substancialidade da imagem fotográfica tridimensional – se insere mais diretamente no texto do século XV de Robert Grosseteste (traduzido e editado por Frampton) que é lido na terceira seção de *Zorns Lemma*. Frampton sugere a ressonância do texto:

O trecho principal no texto é a frase que diz “No início, a luz estendeu a matéria consigo mesma em uma massa tão grande quanto o tecido do mundo”. O que eu tomo com uma descrição adequada do cinema, a função histórica total do cinema, não como meio artístico, mas como esta espécie de grande cápsula do tempo... que mais tarde me fez postular o universo como um vasto arquivo filmico.⁶⁶

⁶⁵ MACDONALD, Scott. “Interview with Hollis Frampton: *Zorns Lemma*”, in *Quarterly Review of Film Studies*, n. 4, inverno de 1979, p. 27. Ver também: NOWELL, Charles E. *Magellan’s Voyage Around The World: Three Contemporary Accounts*. Evanston: Northwestern University Press, 1962 – que inclui o texto de Pigafetta.

⁶⁶ GIDAL, “Interview with Hollis Frampton”, p. 98.

A metáfora da luz estendendo a si mesma para formar o mundo pode ser vista nos termos da metahistória da representação de Frampton: se o tempo se expande como as ondas criadas na poça de Eliot, também a elaboração e modulação humanas da Luz constituem a história da representação (visual) humana. De maneira crucial, Frampton sugere aqui a necessidade de entender o cinema em relação a toda a cultura da representação ocidental; o cinema, como o ensaio “Metahistória” argumenta, é o produto definitivo do Iluminismo, uma busca pela representação *total*. A metahistória de Frampton será a metáfora que aponta, de maneira borgiana, para a amplitude e o absurdo dessa busca:

Esta é minha metáfora porque eu sou um cineasta. Borges tem uma história maravilhosa chamada “A Biblioteca de Babel”, em que o universo inteiro foi transformado em uma biblioteca. Enquanto conjectura sobre a estrutura da biblioteca, ele consegue reconstruir toda a história do pensamento humano. Tudo com esta única metáfora! A metáfora cinematográfica me parece mais comovente, mais apta.⁶⁷

É este modelo de uma máquina de representação total que ele postula como devorando, em uma maneira que evoca o “cinema total” de André Bazin, a substância do mundo:⁶⁸

Não é surpreendente que algo tão grande possa engolfar e digerir toda a substância da Era das Máquinas (com máquinas e tudo), e finalmente suplantar tudo com sua carne ilusória. Tendo devorado todo o resto, a máquina fílmica é a única sobrevivente. Se estamos de fato condenados à tarefa comicamente convergente de desmontar o universo, e fabricar de seus restos um artefato chamado *O Universo*, é razoável assumir que tal artefato irá se parecer com os galpões de um interminável arquivo de filmes, construído para abrigar, em reserva fria e eterna, o filme infinito.⁶⁹

Um correlativo final da metáfora de luz estendendo o tecido do mundo de Frampton é sua descrição, através de Piaget, do desenvolvimento da própria consciência:

Para a consciência indiferenciada, todo o mundo sensível deve ser continuamente e infinitamente repleto. O ato de diferenciar uma imagem, isto é, de separar a “figura” de seu respectivo “fundo”, é, se concordamos

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ BAZIN, André. “The Myth of Total Cinema”. In: *What is Cinema?* vol. I, ed. e trad. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1967, p. 17-22.

⁶⁹ FRAMPTON, “Metahistory”, pp. 114-115. Itálico no original. [Considerando a ambivalência do termo “film” nos textos de Frampton, aqui talvez devamos considerar também algo como “o cinema infinito” (N.T.)]



com Piaget, um dos primeiros feitos heroicos da consciência... A mente infantil erige uma estrutura que é tão intrincada quanto o mundo, porque, para os propósitos do animal interior, *é o mundo*.⁷⁰

O cinema como uma “vasta metáfora para a consciência” é baseado em uma metafísica da luz – dentro da qual Lumière é o primeiro motor. Na primeira referência escrita de Frampton aos Lumière e ao primeiro cinema, descobrimos, em uma nota manual a uma das matrizes de produção de *Zorns Lemma*, a descrição das palavras-imagens: “Com as devidas exceções, todos os planos foram cuidadosamente enquadrados com uso do tripé. Eu queria a câmera estática de Lumière – para quem todas as imagens cinematográficas eram luminosas e repletas”.⁷¹

O prelúdio de *Cadenza I* (também o prelúdio para todo o *Magellan*) dá lugar à seção intermediária do filme, que consiste em nove intercalações de duas cenas. A primeira cena, filmada por Frampton, é colorida, um plano de câmera na mão à distância com uma teleobjetiva, de um homem e uma mulher vestidos formalmente numa ponte, sendo posicionados e fotografados por um fotógrafo de casamento em um exuberante jardim. A segunda cena é um filme antigo, *A Little Piece of String* (1902), em que dois homens rasgam o vestido de uma mulher insuspeita. Estas duas cenas são pontuadas por um trecho de animação, um ponto se aproximando e se afastando do quadro.

O casal no jardim é, claro, Adão e Eva, logo após sua união, que os leva para fora do jardim e para o mundo.⁷² Da criação *ex nihilo* do verbo divino, caímos na sexualidade e na história. A presença do fotógrafo satisfaz a reclamação da historiadora no ensaio de 1974 de Frampton, “Incisions in History / Segments of Eternity”:

O problema com o Universo, vindo por uma ótica rigorosamente histórica, é apenas este: ninguém estava lá para fotografar o início – e, presumivelmente, no final, ninguém vai ligar. Afinal, a história, como a pornografia, não podia realmente começar até que a fotografia fosse inventada. Antes disso, toda descrição de eventos era apenas alguém ofegando em prosa ficcional.⁷³

⁷⁰ FRAMPTON, Hollis. “Incisions in History / Segments of Eternity” (1974). In: *Circles of Confusion*. *Op. cit.*, p. 93. Itálico no original.

⁷¹ Notas de produção de Frampton, *Zorns Lemma*, aprox. 1970, arquivos do AFA. Itálico no original.

⁷² Esta continuação da história de criação bíblica é ecoada e entrecortada com a história de criação científica da floresta tropical / Éden que conclui *Cadenza XIV*.

⁷³ FRAMPTON, “Incisions”, p. 88.



Magellan como metáfora borgesiana para a história da representação ocidental começa, em *Cadenza I*, com um mito da criação presidido por um fotógrafo que, dentro da cosmologia da história do Gênesis, é Deus ou o diabo. A metahistória começará intacta com sua testemunha, a fotografia.

O primeiro plano da cena do jardim (que, de maneira significativa, contém apenas a noiva) é seguido pelo primeiro plano de *A Little Piece of String*: uma mulher sai de uma loja e é abordada por um homem. As duas cenas são intercaladas; no jardim, ocorre uma série não linear de eventos quando o fotógrafo dá direções e o casal posa, com as três pessoas saindo e entrando do quadro de diferentes maneiras. A *gag* se desenrola de modo linear. O homem com quem a mulher está conversando percebe um fio solto próximo à saia dela. Um segundo homem se aproxima; enquanto a mulher se vira para falar com ele, o primeiro homem começa a puxar o fio com diferentes expressões de surpresa e deleite. Finalmente, com um floreio, ele puxa todo o vestido; Frampton corta, e quando retornamos à cena, vemos o oitavo e último plano da *gag* quando o vestido cai, a mulher o pega e corre para dentro da loja, e os dois homens gargalham. O nono e último plano do jardim tem apenas a noiva, e então desaparece na tela preta.

Frampton indica a alusão à *Noiva Despida Por Seus Celibatários, Mesmo (O Grande Vidro)*, de Marcel Duchamp:

Entre as coisas que você viu, aliás, há outro filme antigo que está em *Cadenza*, o filme sobre a noiva no qual dois cavalheiros, que podemos presumir serem os celibatários, despem mais ou menos uma suposta noiva de algum tipo. É uma situação muito nebulosa que, dado seu contexto, eu acho que alguém poderia eventualmente tirar dela algumas risadas.⁷⁴

Que Duchamp e *A Noiva Despida Por Seus Celibatários, Mesmo* tenham um lugar importante em uma meditação irônica sobre os pontos originários é apropriado tanto dentro do próprio desenvolvimento de Frampton em *Magellan*, de um projeto escultural baseado nas “farsas” duchampianas de 1964, e mais substancialmente na preocupação de Duchamp com a linguagem, entendida como um grande dispositivo de enquadramento conceitual constantemente ameaçado pela erupção de energia sensual e sensorial do mundo fenomênico. Frampton aponta suas próprias afinidades com o lugar ambivalente de

⁷⁴ SIMON, “Talking about *Magellan*”, p. 26.



Duchamp no modernismo, e o uso por Duchamp de estratégias aleatórias e apropriações, escolhendo começar *Magellan* com este emblema irônico.⁷⁵

A conclusão da discussão de Frampton sobre a alusão a Duchamp acima é instrutiva em relação à importância dada por Frampton à apropriação autoconsciente. Ele continua: “Existem filmes nessa coleção [Library of Congress] que são interessantes agora e importantes agora que suas posteridades os modificaram. Em si, o homem chamando a atenção da senhora enquanto o outro desfia o vestido é idiota”.⁷⁶ O material do ponto originário do cinema não é valorizado em si mesmo (Frampton não compartilha a fetichização de certos arquivistas pelo primeiro cinema). Na verdade, em si, *A Little Piece of String* é “idiota”. O metahistoriador buscando a quintessência do primeiro cinema se depara com sua crueza “infantil”. No entanto, ao se apropriar de *A Little Piece of String*, segmentando e entrecortando-o, e colocando-o no quadro conceitual mais amplo de *Magellan*, Frampton transforma sua parca narrativa em uma grande metáfora. Esta metáfora se duplica para ironizar a grandeza de seu correlativo, a já auto-irônica obra-prima modernista duchampiana que ela ecoa. Frampton, mais do que isso, estabelece a metáfora precisamente por entrecortar textos linguísticos e visuais: enquanto a iconografia de *A Noiva Despida Por Seus Celibatários, Mesmo* não possui relação com o título do filme antigo, a narrativa de *A Little Piece of String* alude apenas ao título de Duchamp.

Frampton aqui ecoa a relação irônica de Foucault com as origens históricas em “Nietzsche, Genealogy, History” (1971):

A história também ensina como rir das solenidades da origem. A origem elevada nada mais é que “uma extensão metafórica que surge da crença de que as coisas são mais preciosas e essenciais no momento do nascimento”. [...] A origem sempre precede a Queda. Ela vem antes do corpo, antes do mundo e do tempo; é associada aos deuses, e sua história é sempre cantada como uma teogonia. Mas as origens históricas são baixas; não no sentido de modestas ou discretas como os passos de uma pomba, mas irrisórias e irônicas, capazes de desfazer qualquer interesse.⁷⁷

⁷⁵ ODLIN, Reno. “Letters from Framp 1958–1968”, in *October*, n. 32, primavera de 1985, p. 43-52. O projeto do filme, como descrito em propostas de subsídio anteriores (aprox. 1971–73), tem duas partes com títulos iguais aos das esculturas “farsescas”, “Straits of Magellan” e “Clouds of Magellan”.

⁷⁶ Simon, “Talking about *Magellan*”, p. 26.

⁷⁷ FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, Genealogy, History”. In: *Language, Countermemory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. Donald F. Bouchard. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1977, p. 143.



Frampton ironiza o mito do Gênesis e a obra-prima modernista com um filme antigo “idiota”, uma instância concreta das origens históricas baixas do cinema, e assim embasa a abertura de *Magellan* em uma relação produtivamente irônica à história e às origens.

Traduzido do original em inglês por Lucas Bastos Guimarães Baptista

Michael Zryd é professor associado em Estudos do Cinema e dos Meios no Departamento de Cinema e Artes Mediáticas, e está vinculado aos programas de graduação em Estudos do Cinema e dos Meios e em Cultura e Comunicação na Universidade de York (Toronto). Atualmente é diretor associado de assuntos acadêmicos na Faculdade de Estudos Graduados. Foi co-presidente fundador da Sociedade para Estudos do Cinema e dos Meios (SCMS) e do Grupo de Interesses em Cinema e Meios Experimentais (ExFM).

Referências bibliográficas

- BAZIN, André. “The Myth of Total Cinema”. In: *What is Cinema?* vol. I, org. e trad. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1967.
- CARROLL, Noël. “A Brief Comment on Frampton’s Notion of Metahistory”. In: *Millennium Film Journal*, 16/17/18, outono–inverno 1986–87.
- ELIOT, T.S.. “Tradition and the Individual Talent”. In: GEDDES, Gary (org.), *20th Century Poetry and Poetics*. Toronto: Oxford University Press, 1969.
- ERIBON, Didier. *Michel Foucault*, trad. Betsy Wing. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.
- FIELD, Simon; SAINSBURY, Peter. “Zorns Lemma and Hapax Legomena: Interview with Hollis Frampton”, in *Afterimage*, n. 4, 1972.
- FOUCAULT, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Nova York: Vintage Books, 1973.
- _____. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Nova York: Vintage Books, 1979.



- _____. “Nietzsche, Genealogy, History”. In BOUCHARD, Donald F (org.), *Language, Countermemory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1977.
- FRAMPTON, Hollis. *Circles of Confusion: Film, Photography, Video, Texts 1968–1980*. Rochester, N.Y.: Visual Studies Workshop Press, 1983.
- _____. “The Invention without a Future”, palestra apresentada no Whitney Museum of American Art, em Nova York, 17 de novembro de 1979, como parte da série de palestras “Researches and Investigations into Film: Its Origins and the Avant-Garde”. Transcrição nos arquivos AFA, pp. 17–18.
- _____. “Inconclusions for Patrick Clancy”. In: brochura da exposição *Marginal works: Atopia – No Man’s Land*. Utica, N.Y.: Utica College of Syracuse University, 1980. Reproduzido em FRAMPTON, Hollis. *On the Camera Arts and Consecutive Matters: The Writings of Hollis Frampton* – Edited with an introduction by Bruce Jenkins. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009.
- GIDAL, Peter. “Interview with Hollis Frampton [1972]”, in *October*, n. 32, primavera 1985.
- HILLS, Henry e GERSTEIN, David. “St. Hollis (part 2)”. In: Transcrição de discussão pós-exibição, *Cinemanews* ¾, setembro de 1978.
- LUNENFELD, Peter. “The Perfect Machine”. In: *Snap to Grid: A User’s Guide to Digital Arts, Media, and Cultures*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.
- MACDONALD, Scott. “Interview with Hollis Frampton”. In: *Film Culture* 67/68/69, 1979.
- MACDONALD, Scott. “Interview with Hollis Frampton: Zorns Lemma”. In: *Quarterly Review of Film Studies* 4, inverno de 1979.
- MELLOR, Anne K. *English Romantic Irony*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980.
- NOWELL, Charles E. *Magellan’s Voyage around the World: Three Contemporary Accounts*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1962.
- ODLIN, Reno. “Letters from Framp 1958–1968”, in *October*, n. 32, primavera de 1985.
- SIMON, Bill. “Talking about *Magellan*: An Interview with Hollis Frampton”, in *Millennium Film Journal*, n. 7/8/9, outono-inverno 1980–81.
- TESTA, Bart. *Back and Forth: Early Film and the Avant-Garde*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1992.