

Formas sistêmicas na obra de Hollis Frampton

Formas sistêmicas en la obra de Hollis Frampton

Systemic forms in the work of Hollis Frampton

Lucas Baptista ¹
Universidade de São Paulo

Resumo: Partindo das discussões sobre o “filme estrutural”, termo cunhado por P. Adams Sitney, o artigo analisa o uso de formas como a série, o inventário e a enciclopédia pelo cineasta norte-americano Hollis Frampton em alguns de seus filmes e textos. As diferentes fases da carreira de Frampton são conferidas por essa ótica, notando as tendências composicionais à variação, às permutação e à listagem, desde os seus primeiros filmes, como *Manual of Arms* (1966), passando pelo momento emblemático de sua carreira, entre *Zorns Lemma* (1970) e o ciclo *Hapax Legomena* (1970-72), até filmes tardios como *Winter Solstice* (1974), incluindo ensaios como “For a Metahistory of Film” (1971) e suas reflexões sobre fotógrafos como Paul Strand e Edward Weston. Identificamos também a polaridade entre os conjuntos fechados e os conjuntos abertos incorporada em *Magellan*, o projeto que marcou a última etapa da obra de Frampton.

Palavras-chave: Hollis Frampton; filme estrutural; vanguarda norte-americana; serialismo; enciclopédia.

Resumen: El artículo parte de las discusiones en torno a las “películas estructurales”, teorizadas inicialmente por P. Adams Sitney, para analizar cómo el cineasta norteamericano Hollis Frampton utiliza formas como la serie, el inventario y la enciclopedia, tanto en sus películas como en sus escritos. Se consideran las diferentes etapas de la carrera de Frampton, destacando la recurrencia de modos compositivos como la variación, la permutación y la enumeración, desde las primeras películas como *Manual of Arms* (1966), pasando por el momento más emblemático de su carrera, entre *Zorns Lemma* (1970) y el ciclo *Hapax Legomena* (1970-72), hasta películas posteriores como *Winter Solstice* (1974), incluyendo artículos como “Por una metahistoria del cine” y reflexiones sobre fotógrafos, especialmente Paul Strand y Edward Weston. También se destaca la polaridad entre conjuntos cerrados y abiertos incorporada en *Magellan*, el proyecto que marca la última fase de la obra de Frampton.

Palabras clave: Hollis Frampton; cine estrutural; vanguardia norteamericana; serialismo; enciclopedia.

Abstract: The article takes as its starting point the discussions around the “structural films”, first theorized by P. Adams Sitney, in order to analyze how the North-American filmmaker Hollis Frampton utilizes forms such as the series, the inventory, and the encyclopedia, both in his films and in his writings. The different stages of Frampton’s career are considered, noting the recurrence of compositional modes such as variation, permutation and listing, from earlier films such as *Manual of Arms* (1966), through the most emblematic moment of his career, between *Zorns Lemma* (1970)

¹ Crítico e pesquisador de cinema. Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2019), onde também realizou pesquisa de mestrado (2014). Graduado em Cinema pela Universidade Estácio de Sá (2009). Desde 2013, é co-editor da revista de crítica online Foco, e desde 2017 colabora no blog Estado da Arte, do jornal Estado de São Paulo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1533-257X>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1986777084036635>. E-mail: lucasbaptista2205@gmail.com

and the *Hapax Legomena* cycle (1970-72), until later films such as *Winter Solstice* (1974), including articles such as “For a Metahistory of Film” and reflections on photographers, especially Paul Strand and Edward Weston. We also note the polarity between closed and open sets incorporated in *Magellan*, the project which marks the last phase of Frampton’s work.

Keywords: Hollis Frampton; structural film; North-American avant-garde; serialism; encyclopedia.

1 INTRODUÇÃO

“De repente, um cinema de estrutura veio à tona”: assim começa *Structural film*, texto de P. Adams Sitney (2000). Publicado originalmente em 1969, na revista *Film Culture*, o artigo reconheceu uma tendência que diferia em pontos significativos do que então se produzia no cinema experimental dos Estados Unidos. Na vertente predominante — nas obras de Maya Deren, Stan Brakhage, Gregory Markopoulos, entre outros que iniciaram a carreira nos anos 1940 e 1950 —, Sitney (2000) viu uma propensão a “formas complexas”, caracterizada pela coesão de materiais diversos em arquiteturas cada vez mais compactas. Em meados dos anos 1960, alguns pareceram seguir na direção contrária. O que emergia era “um cinema de estrutura, no qual o formato geral do filme é predeterminado e simplificado, e é este formato que é a impressão principal do filme” (Sitney, 2000, p. 326-327)². Os casos representativos seriam Michael Snow, Joyce Wieland, George Landow, Paul Sharits, Ernie Gehr e Hollis Frampton.

Nas décadas seguintes, o artigo de Sitney (2000) foi contestado por diferentes ângulos: foi atacado por suas premissas, por sua terminologia, por seus argumentos, por seus exemplos (Hein, 1979; Jenkins, 1981; Le Grice, 1978; Maciunas, 2000). Em todo caso, permaneceu no centro dos debates como uma formulação a ser lembrada, ainda que também corrigida (Elder, 2006). Seu gesto de reconhecimento, incluindo, sob um único termo, um conjunto amplo de filmes, parece ter se afirmado não somente pelo pioneirismo, mas também por levantar questões relevantes sobre essas obras. É nesta chave que o tomamos como ponto de partida.

A palavra “formato” (*shape*) era recorrente no discurso sobre a pintura e a escultura minimalistas na década de 1960. No mesmo ano em que *Structural film* foi publicado, um vocabulário condizente podia ser encontrado em um texto de Annette Michelson sobre Robert Morris. Michelson (2013, p. 21) observou uma “redefinição dos parâmetros” da escultura moderna por Morris, envolvendo “o uso mais imediato de formas assertivamente unitárias, de formatos altamente ordenados e relativamente simples (cubos, barras, cilindros, poliedros irregulares), a eliminação de cores e acidentes de textura”. Escrevendo sobre o artigo da *Film Culture* dez anos depois, Paul Arthur (1979) citou ainda os ensaios de Morris e Michael Fried, nos quais a ideia de “formato” tinha uma função central. Em uma revisão crítica do debate, Theo Duarte (2015, p. 47) propôs um resumo dessas correspondências: “[esses filmes] são em geral estruturados como um conjunto homogêneo de partes similares e desierarquizadas e/ou em uma forma temporal aparentemente sólida e unitária”. O que destacamos, aqui, é a relação entre a descrição de formas espaciais da escultura (a ênfase é na solidez e na configuração geométrica como parâmetros de unidade) e a sua transposição ao plano temporal para tratar do cinema. De modo geral, os filmes estruturais buscaram, pela organização de seus materiais, dar à obra um contorno reconhecível, delineando a experiência fílmica no tempo assim como um objeto tem o seu perfil delineado no espaço.

É importante apontar, também, a relação entre o “formato” e a “predeterminação”. Arthur (1979) defendeu que a “forma unitária” teorizada por Morris, como uma *gestalt* imediatamente apreensível, já indicava uma ligação com a “predeterminação” e a “simplicidade” mencionadas

² As traduções são nossas, exceto quando indicado.

por Sitney (2000); seria mesmo a causa da prioridade do formato na percepção do conjunto. Michelson (1985, p. 160), por sua vez, lembrou que os artistas minimalistas dos anos 1960 tiveram “um forte interesse no sistematismo, uma confiança renovada no uso de mecanismos geradores, e nas decisões da prática artística”. Em sua abordagem mais recente sobre essas questões, o próprio Sitney (2023, p. 218) reconheceu que o “esquema predeterminado” talvez seja a característica central na sua definição dos filmes estruturais. Isso tomaria a forma de “sistemas impessoais”, baseados em padrões e variações, muitas vezes alcançados por meio de partituras, fórmulas e proposições lógicas (Duarte, 2015).

Neste ponto, é evidente, ainda, o contraste em relação a outra linhagem do cinema experimental, que teve em Brakhage a sua figura principal. Influenciada sobretudo pelo expressionismo abstrato, essa linhagem via o horizonte da arte como sendo a representação da subjetividade. Com os filmes estruturais, essa postura foi basicamente invertida. A câmera na mão, com seus movimentos imprevisíveis, e a ênfase no ponto de vista individual, deram lugar a enquadramentos fixos, em geral centralizados, simétricos ou com uma geometria simplificada. A montagem irregular, que parecia transcrever um ritmo interno ou ser atravessada por sobreposições como por camadas inconscientes, tornou-se esquemática, identificada por uma divisão em blocos ou por repetições que sugeriam um processo maquínico. Com o destaque dado ao planejamento anterior à filmagem, a presença de atores foi também reduzida e uma ênfase foi dada a objetos inanimados, espaços vazios e outras formas não-humanas. É nesse sentido que devemos sublinhar o comentário de que, na vanguarda norte-americana, “com a ascensão do filme estrutural no fim dos anos 1960, o corpo praticamente desaparece como o objeto ou cerne da visão da câmera, sendo a atenção deslocada para o próprio aparato” (Arthur, 2005, p. 133). Nos formatos sistêmicos, apresentam-se elementos às vezes remetendo à materialidade do dispositivo filmico, um circuito do qual o corpo humano não é mais do que uma das possibilidades.

É nesse quadro que a obra de Hollis Frampton é tradicionalmente interpretada. Como um dos nomes citados no artigo de Sitney (2000) — e sendo, de maneira característica, o exemplo conclusivo do texto —, Frampton teve a fortuna crítica marcada por essas discussões. Suas obras mais conhecidas foram vistas muitas vezes apenas por esta ótica, e até outros de seus filmes, que não compartilham essas diretrizes, tenderam a ser incluídos na mesma classificação. Em decorrência disso, e apesar das afinidades reconhecidas com os outros nomes agrupados por Sitney (2000), Frampton demonstrou reticência quanto ao conceito de “filme estrutural” (MacDonald, 1988), o que foi ecoado por alguns dos seus intérpretes (Jenkins, 1978).

Nossa hipótese considera essa reserva, mas busca contextualizá-la na produção de Frampton. O que propomos é um deslocamento das “formas sistêmicas” em sua carreira. Argumentamos que a obra filmica e teórica de Frampton inclui diferentes noções de sistema, manifestas primeiro como *séries* (na composição dos filmes, até 1970), depois como *inventários* (em trechos de filmes e nas especulações teóricas, a partir de 1970) e finalmente como *enciclopédias* (no projeto *Magellan*, a partir de 1972). Na passagem entre esses modelos, reconhecemos uma unidade de percurso, bem como uma gradual ampliação do escopo — de sistemas fechados a sistemas abertos, terminando na coexistência de ambos.

2 SÉRIE

A primeira fase da obra de Frampton, entre 1966 e 1969, define o seu lugar no debate iniciado pelo artigo de Sitney (2000). Atentar para a composição de alguns desses filmes, suas recorrências e seus contrastes, por exemplo, permite que nos orientemos na progressão

de sua carreira. Podemos assim notar como, e em que sentido, manifestam-se algumas das características já mencionadas.

Manual of Arms (1966) é o primeiro filme oficial de Frampton — o primeiro cujo material sobreviveu e que ele mesmo considerou parte de sua filmografia. Com a duração de aproximadamente 17 minutos, é organizado em duas partes: na primeira, uma sequência de retratos é apresentada: 14 pessoas (amigos de Frampton, em sua maioria artistas nova-iorquinos) são filmadas, cada uma por um *close-up* frontal e com a mesma iluminação lateral; na segunda parte, logo após a cartela-título, a sequência de pessoas é filmada de outra maneira: cada uma delas recebe agora uma nova estratégia de câmera e de montagem, como se a forma reagisse a características específicas de sua personalidade.

Há uma ênfase inicial no que aproxima essas figuras. Todas são filmadas de frente, centralizadas, pela mesma escala e por uma duração semelhante. Conforme se avança, no entanto, apesar de mantido parcialmente o quadro formal (permanece a ordem alfabética dos sobrenomes), ganham a frente as particularidades de cada abordagem. Carl Andre, por exemplo, é filmado sentado em um banco e de corpo inteiro, por ângulos rapidamente alternados à medida que ele bebe café e fuma um cigarro. Rosemarie Castoro é filmada também sentada no banco, mas em *close-ups* e com posições firmes, o rosto parado e as mãos cruzadas, o que a montagem intensifica por cortes abruptos para a tela preta e às vezes por um efeito de *flicker* (ver Figura 1). Frampton diz ter estabelecido uma regra com os participantes: ficariam próximos do banco de madeira, mas livres para agir como bem entendessem. A restrição foi definida para que, segundo ele, “acidentes e indeterminações pudessem acontecer” (MacDonald, 1988, p. 30-31). O esquema regular, uniforme, foi assim desenvolvido; reduzindo o caráter homogêneo e convidando o acaso, porém de modo que seus resultados pudessem ainda ser coordenados com referência à ordem inicial. De um esquema impessoal, com um mínimo de diferenças, passa-se a uma ordem de personalidades, cada uma com suas propriedades únicas.

Figura 1 – *Manual of Arms* (de Hollis Frampton, 1966). Os retratos iniciais e as variações posteriores de Carl Andre e Rosemarie Castoro

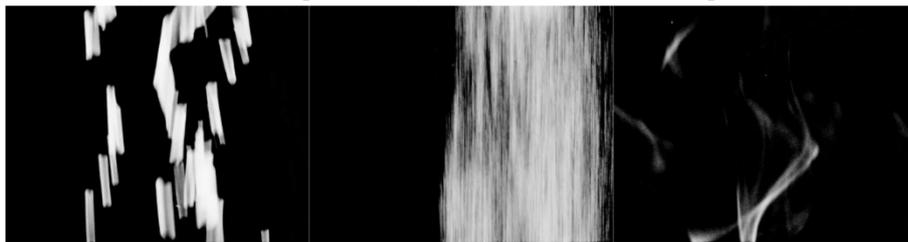


Fonte: Manual [...] (2023).

Neste modelo composicional, o filme inicia com uma *série*, um conjunto de elementos bem definidos e ordenados aos quais aplica um conjunto de operações formais — movimentos de câmera, cortes e efeitos de montagem. Nos anos seguintes, outros filmes nos permitem considerar as possibilidades e implicações desse modelo.

Em *States* (1967), Frampton parte de três materiais filmados sobre um fundo preto, cada um deles num estado físico: um líquido (leite), um sólido (sal) e um gás (fumaça). Eles são mostrados isoladamente, cada um em um plano, atravessando a tela e alternados pela montagem. O ritmo é às vezes dilatado, às vezes acelerado; às vezes parece aleatório, às vezes com padrões reconhecíveis. As diferentes frequências de alternância são exploradas, criando efeitos pela aparição e desaparecimento, pela substituição e variação das propriedades. O sólido e o líquido, por exemplo, compartilham o movimento direcionado para baixo, enquanto o gás é direcionado para cima. O gás e o sólido exibem uma textura mais contínua, massas luminosas em diferentes níveis de densidade, ao passo que o líquido é disperso em gotas e linhas (ver Figura 2). Outras combinações envolvem parâmetros como a duração e o posicionamento na tela.

Figura 2 – *States* (de Hollis Frampton, 1967). Os três elementos: um líquido, um sólido e um gás

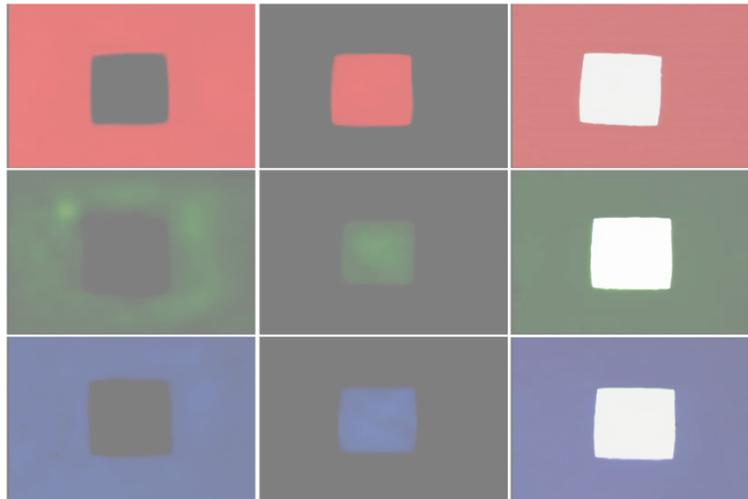


Fonte: *States* [...] (2016).

Uma diferença em relação a *Manual of Arms* é que, em *States*, não há uma etapa introdutória. Em vez de uma listagem regular dos elementos para que só então sejam “recombinados”, somos levados diretamente a essa articulação. Os próprios materiais têm um caráter mais abstrato; em vez de 14 pessoas com traços e comportamentos definidores, são apenas três variantes dos estados físicos reduzidos à fórmula “figura branca sobre fundo preto”. A impessoalidade condiz também com a estratégia da montagem. Sobre isso, Frampton menciona que utilizou uma notação gráfica, uma partitura que distribuía os elementos na duração (MacDonald, 1988). No lugar de uma representação que interage com os representados, trata-se de um padrão imposto às matérias inanimadas.

O princípio é retomado em *Heterodyne* (1967). Neste filme, três formas geométricas simples e regulares (um círculo, um triângulo, um quadrado) são impressas na película, preenchidas a cada vez por uma das cores primárias (verde, azul e vermelho, mais o preto e o branco). A tela preta é substituída ocasionalmente por fotogramas preenchidos pelas mesmas cores, sobre os quais as figuras são também dispostas (ver Figura 3).

Figura 3 – *Heterodyne* (de Hollis Frampton, 1967). As variações cromáticas de um mesmo elemento



Fonte: Heterodyne (2008).

Heterodyne foi composto a partir de uma série numérica baseada em números primos e utilizando a mesma lógica dos harmônicos musicais (frequências ordenadas como múltiplos da nota fundamental). A escuridão da tela é pontuada às vezes por eventos isolados, rápidos a ponto de quase não serem visíveis, e às vezes por grupos de eventos, confundindo a percepção de elementos originalmente isolados ou criando efeitos próximos do *flicker*. Frampton diz ter buscado “uma estrutura esparsa, tênue, que produzisse aglomerados um tanto regulares de atividades diferentes, mas que não tivesse um formato regular” (MacDonald, 1988, p. 34). Essa estrutura que dispõe os elementos de acordo com padrões rigorosos, mas dificilmente perceptíveis, o levou à comparação com a música serial:

Neste tipo de música, nos tornamos rapidamente cientes de que há um conjunto muito bem definido de princípios fazendo a obra soar desta forma, e grande parte da nossa energia durante a audição volta-se à tentativa de identificar esses princípios. Só passando um bom tempo com a partitura – e às vezes nem mesmo assim – conseguimos recuperar todo o conjunto de regras. Sempre há uma certa tensão, um certo mal-estar na audição: ouvimos com um duplo esforço, uma dupla concentração, porque parece ser de uma só vez uma música estranhamente premeditada e mutável, e ainda assim não é a premeditação do compositor, de um artista, que ouvimos, mas a força do poder gerador das regras, cujas consequências estão sendo sistematicamente trabalhadas (MacDonald, 1988, p. 123-124).

O que une esses três filmes é a centralidade dada ao “poder gerador das regras, cujas consequências [são] sistematicamente trabalhadas”. Em todos eles, os elementos são apresentados de modo a serem reconhecidos separadamente: os retratos centralizados em *Manual of Arms*, a eleição de materiais quase arquetípicos em *States* e *Heterodyne*. Há uma tendência a marcar a presença dessas entidades sobre a tela, e, mais especificamente, a abstrair o contexto espacial com o fundo preto indistinto, de modo que cada uma delas pareça isolada ou suspensa, sem qualquer interação direta com as outras e com o ambiente. Essas séries são, então, transformadas: as articulações individuais em *Manual of Arms* parecem desviar da regularidade inicial em diferentes aspectos; e as alternâncias em *States* e *Heterodyne* mostram os padrões criados entre aquelas partes. A montagem se torna, com isso, sinônimo de uma dinamização do sistema, o fator que o põe em movimento ou exhibe o “trabalho das regras”.

É preciso notar que uma das características mencionadas por Sitney (2000) como

definidora nos filmes estruturais é posta em questão sobretudo em *States e Heterodyne*. Em vez de uma estrutura imediatamente apreensível, que se torna “a principal impressão da obra”, o resultado é próximo do que Frampton chamou de “uma música estranhamente premeditada e mutável”. Se há a impressão de um sistema em curso, não há, ao menos de início, a percepção de sua *gestalt*. O que se pode reconhecer em cada um desses filmes é talvez análogo ao que Rosalind Krauss (1979) identificou nas artes plásticas do período: a *grade* como princípio de organização formal.

Em termos espaciais, a grade anuncia a autonomia do reino da arte. Achatada, geométrica, ordenada, ela é antinatural, antimimética, antirreal. [...] No achatamento que resulta de suas coordenadas, a grade é o meio de preencher as dimensões do real e substituí-las com a disposição lateral de uma única superfície. Na regularidade geral de sua organização, o resultado não é a imitação, mas o decreto estético (Krauss, 1979, p. 50).

A “regularidade geral” da estratégia visual está presente nos três exemplos comentados. A transposição desses princípios ao plano temporal exigiria um desvio da regularidade, já que, com exceção do trecho inicial de *Manual of Arms*, são filmes de ritmos irregulares. Porém, ao fazer essa transposição na conclusão do ensaio, Krauss (1979) levanta outras características que permeiam essas obras: todas elas são “antidesenvolvimento”, “antinarrativa”, “anti-história”. Essa tendência, aliada à impressão de um “mecanismo gerador”, reforça a arbitrariedade e a autonomia do sistema composicional, que definem os processos internos. Dois outros filmes do período complementam essas noções, recorrendo igualmente aos métodos seriais.

Palindrome (1969) toma como série uma sequência de pontas de negativo organizadas em um padrão métrico. A preferência é por imagens “biomórficas”, que lembram manchas, líquidos ou bolhas, reforçando a dimensão química da película. Sobre elas, é imposta uma grade temporal, espécie de rudimento percussivo, ecoando o teor mecânico do próprio dispositivo de projeção. O título indica o princípio estrutural; um conjunto de variações foi ele mesmo variado, e os resultados dispostos simetricamente (ver Figura 4). Frampton descreve as etapas dessa composição:

Quarenta frases de vinte e quatro fotogramas foram geradas por animação. Depois, um conjunto de variações foi realizado no laboratório, produzindo o seguinte: uma imagem do rolo original (colorida, uma única camada); uma versão em preto-e-branco; um negativo preto-e-branco; e um negativo colorido. Outros conjuntos foram produzidos ao imprimir o rolo original sobreposto a si mesmo, fazendo com que blocos de imagem ficassem uns sobre os outros, mas de modo que vejamos primeiro as imagens do início ao fim em um nível, e do fim ao início em outro. Um positivo colorido, um colorido negativo, um positivo preto-e-branco e um negativo preto-e-branco foram criados dessa forma. Então veio um conjunto a partir do preto-e-branco; na primeira passagem, o original foi impresso com um filtro amarelo, e na segunda, por um filtro azul; outros foram criados da mesma forma, mas com filtros magenta e verde. Esses rolos foram entrecortados uns com os outros, entrelaçados ao redor do ponto central (Henderson, 1985, p. 137).

Figura 4 – *Palindrome* (de Hollis Frampton, 1969). Transposições cromáticas e inversões espaciais



Fonte: Hollis [...] (2016b).

A estratégia do serialismo incorporada aqui é a organização geral a partir de transformações do material de base. Anton Webern (1963, p. 61), a referência declarada de Frampton, comenta o modo como:

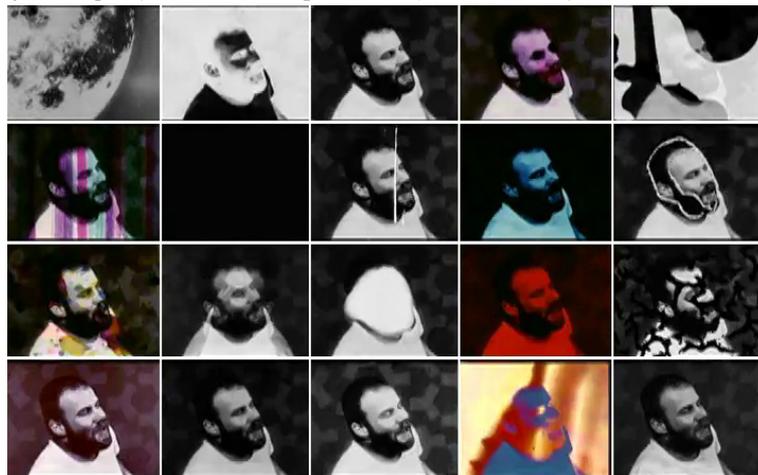
[...] a forma básica, a série de doze tons, pode gerar variantes – também usa-se as doze notas de trás para frente [...] e então invertidas [verticalmente na partitura] – como se fossem vistas num espelho – e então a inversão retrogradativa [de trás para frente]. Isso gera quatro formas. Mas então, o que se faz com elas? Pode-se basear essas formas em cada grau da escala. 12 x 4 leva a 48 formas (Webern, 1963, p. 61).

Palindrome parece buscar, nesse sentido, operações equivalentes na organização do material fílmico. Suas transformações envolvem transposição (cromática), inversão (espacial, no eixo horizontal da imagem), retrogradação (temporal, na orientação vertical da película) e inversão retrógrada (combinação das inversões espacial e temporal). Assim como em *States* e *Heterodyne*, seguimos direto para as transformações — a série pode ser “recuperada” somente por inferência.

Artificial light (1969) segue um princípio semelhante. A série aqui é uma sequência de planos de pessoas conversando, fumando, bebendo, com uma montagem irregular (planos de escalas e durações variadas) e terminando em um plano da Lua. Essa série, que dura aproximadamente um minuto, é repetida 20 vezes, tendo um parâmetro modificado a cada uma das repetições: a cada ciclo, o material é alterado por intervenções na película (manchas coloridas, riscos, sobreposições) ou na montagem (efeitos de *flicker*, cortes adiados ou adiantados) (ver Figura 5).

}

Figura 5 – *Artificial light* (de Hollis Frampton, 1969). Transformações no mesmo elemento da série



Fonte: Hollis [...] (2016a).

Frampton diz ter disposto as variações de maneira intuitiva, mas que tentou fazê-lo de modo que houvesse uma “distribuição isotrópica” das propriedades — cada parte do filme tendo um pouco de cor, um pouco de manipulação óptica, um pouco de degradação. No geral, o que evitou foi a sugestão de “desenvolvimento” na passagem de uma seção a outra (MacDonald, 1988). No artigo de 1969, Sitney (2000) comenta sobre o mesmo aspecto de “recuperação” da série dos exemplos anteriores. Ele nota como, ao iniciar com uma versão de trás para frente e de cabeça para baixo do material original (uma “inversão retrógrada”, portanto), *Artificial light* realiza um deslocamento na atenção do espectador de modo que a ordem e o direcionamento originais podem ser identificados apenas gradualmente (Sitney, 2000). A série, mais uma vez, é inferida no decorrer das transformações.

A recusa de um desenvolvimento linear, ou mesmo de qualquer sugestão de avanço progressivo, e a tendência à regularidade nas estratégias visuais, bem como na distribuição das operações ao longo da duração, aproximam esses filmes da grade descrita por Krauss (1979). Entretanto, a escolha de elementos que pertencem a (ou definem) uma mesma classe indica, também, um temperamento próximo daquele reconhecido em escritores modernistas por Hugh Kenner. Em um artigo de 1962, Kenner (1962), um crítico canadense cuja influência sobre Frampton já foi comentada (Windhausen, 2004), propôs o conceito de “campo fechado”, um termo apropriado da Matemática para se referir a obras que lidam com “um número finito de elementos a serem combinados de acordo com regras fixas”. É o caráter abstrato da terminologia que nos permite trazer o argumento para o cinema e que parece sob medida para lidar com a obra de Frampton:

[Um campo] contém um conjunto de elementos e um conjunto de leis para lidar com esses elementos. Não se especifica quais são os elementos. Podem ser números, e as leis podem ser as leis que regem a adição e a multiplicação. Mas os números são um caso especial; no caso geral, os elementos são perfeitamente desprovidos de particularidades, e damos a eles nomes como A, B e C, de modo a localizá-los. As leis, da mesma forma, são quaisquer leis que queiramos prescrever, desde que sejam coerentes umas com as outras. O propósito desta manobra é liberar a matemática das inescapáveis estruturas de intuições sobre o mundo familiar, no qual o espaço possui três dimensões e cada cálculo pode ser verificado pela contagem (Kenner, 1962, p. 606).

As séries na primeira fase da obra de Frampton representam tentativas de exaurir o conjunto de elementos, de atravessar suas possibilidades com o recurso à variação e à permutação.

Uma vez escolhidos os elementos e as operações, o sistema pode ser desenvolvido em sua lógica interna. O papel do cineasta torna-se a escolha da moldura, dos parâmetros e do gatilho inicial; o resto seria uma consequência, o trabalho do “poder gerador das regras”. O caráter “fechado” do campo, aqui como nos exemplos analisados por Kenner (1962), é estabelecido pela autonomia e pela arbitrariedade: pelo fato de que podem ser quaisquer elementos e quaisquer leis, desde que coerentes entre si, o que libera o cinema de intuições sobre como esses elementos ou relações ocorreriam fora do filme. O resultado enfatiza, com isso, não a substância ou o significado comum dessas partes, mas as relações criadas entre elas dentro do sistema.

3 INVENTÁRIO

Zorns Lemma (1970) é um filme em três partes. A segunda parte, a mais longa (aproximadamente 45 minutos), foi não só a que mais suscitou comentários da crítica como também foi a mais considerada nas observações do próprio Frampton. Ela representa um modelo formal significativo no período seguinte da sua obra.

Trata-se de uma sequência de planos que mostram palavras filmadas em diferentes locais de Nova York e apresentados de acordo com um padrão constante — um plano por segundo, em ordem alfabética. Uma palavra por letra é apresentada; quando o alfabeto chega ao fim, o ciclo é retomado com novas palavras, que seguem a ordem alfabética em relação às do ciclo anterior. Conforme o filme avança, o sistema é modificado. Na posição do ciclo, ocupada por uma das letras, passam a ser incluídos planos que não mostram palavras e que, portanto, não têm um lugar predefinido na ordem alfabética. Em vez da imagem-palavra correspondente à letra X, por exemplo, surge o plano próximo de uma fogueira, registrado à noite por uma câmera tremida. Em vez de uma imagem-palavra correspondente à letra Z, surge um plano fixo e aberto de ondas quebrando em uma praia durante o dia (ver Figura 6). As novas imagens não mudam de um ciclo a outro; permanecem as mesmas, como se a cada rodada nos fosse revelada uma etapa de seu desenvolvimento. Aos poucos, todo o ciclo é tomado por esses planos — o sistema verbal dá lugar a um sistema puramente visual.

Figura 6 – *Zorns Lemma* (de Hollis Frampton, 1970). As imagens de palavras e as imagens que as substituem no ciclo



Fonte: Zorns [...] (2025).

Nos filmes anteriores, o conjunto de elementos era definido pelo recurso a uma mesma classe de objetos ou materiais, cuja semelhança era reforçada pela grade formal. Em *Zorns Lemma*, essa tendência é manifesta no início da segunda parte. À medida que o filme avança, entretanto, esse modelo é alterado em um sentido diferente daquele encontrado em *Manual of Arms*. Em vez de variações sobre os mesmos elementos, nos deparamos com novos elementos, cuja variedade é consideravelmente maior que a do conjunto inicial. No lugar de imagens que remetem a uma linguagem — e, mais especificamente, ao conjunto fechado do dicionário —, acompanhamos uma profusão de imagens “naturais”, objetos e eventos que escapam à categorização nesse mesmo nível.

Frampton mencionou que seu interesse no alfabeto era devido à arbitrariedade do sistema: não há relação interna necessária entre as palavras iniciadas com A e B, ou B e C, exceto o fato de ser esta a ordem alfabética. Essa arbitrariedade é ainda mais elevada quando o sistema alfabético dá lugar ao sistema puramente visual, em que a própria substituição não segue uma regra preestabelecida. O novo ciclo de imagens sugere conjuntos em seu interior, mas parciais e cruzados uns com os outros. O filme incorpora tanto planos de elementos naturais (fogo, água, vegetação, fumaça) e animais (um pássaro, um rinoceronte) como diferentes ações humanas (alimentação, jogos, uso de ferramentas). Incorpora, também, diferentes formas de avanço temporal, sendo alguns planos cíclicos (a bola que quica, a criança no balanço), enquanto outros indicam uma progressão (o ovo sendo frito, a parede sendo pintada) e pelo menos um parece completamente estático (a árvore no campo nevado). Como uma grade que sustenta essa multiplicidade, essa voracidade iconográfica, é mantido o mesmo pulso de um segundo, regular através de toda a substituição do ciclo verbal pelo visual.

É nesse sentido que Frampton refere-se ao problema da consistência interna de um sistema. “Há discursos quase-linguísticos”, ele argumenta, “que trazem uma grande sugestão, de que podem ser demonstrados por dentro, que podem, entre outras coisas, continuar sem o artista”. Frampton cita a música como um exemplo desse sistema, que parece “autodemonstrável internamente”, como se, “de acordo com um conjunto fixo de elementos operativos, todas as qualidades de uma obra pudessem ser demonstradas dentro do próprio conjunto e de suas partes” (MacDonald, 1988, p. 51). Se os filmes organizados com base no modelo da série indicam uma preferência por sistemas fechados, em *Zorns Lemma* esse modelo parece dar lugar a outro, a uma enumeração tentativa do mundo, um *inventário* cuja estrutura é ainda sistêmica (predeterminada, regular, com uma lógica própria), mas que sacrifica a coerência interna em prol de uma maior variedade.

É significativo que o inventário não corresponda à totalidade de *Zorns Lemma*; que seja, em vez disso, um movimento no seu interior, uma parte central e definidora, mas sem o teor global dos filmes anteriores. O mesmo princípio está presente em outro filme realizado por Frampton dois anos depois.

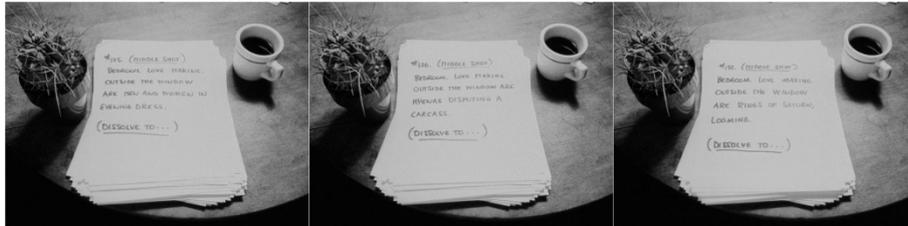
Poetic Justice (1972) é composto por planos de duração aproximada e que têm sempre o mesmo enquadramento — um ângulo voltado para baixo, observando uma mesa com um cacto e uma xícara de café, e, entre eles, uma pilha de papéis. A cada plano, muda a folha no topo da pilha, como se as páginas fossem passadas uma a uma pelos cortes. São as páginas de um roteiro, numeradas e apresentadas em sequência, cada página descrevendo um plano em sua configuração básica: a escala da imagem e o que é mostrado por ela, às vezes com indicações de transição (*cut to*, *dissolve*, etc.).

Assim como nos outros filmes citados, há uma regularidade na forma de apresentação, tanto visual como temporal. As modificações concentram-se no conteúdo escrito nas páginas. Trata-se de uma narrativa em três partes, com essa divisão sugerindo passagens de tempo e mudanças de local. A narrativa envolve três personagens, tratados apenas como “I”, “you”, “your lover” — de modo que não temos nomes ou sequer indicações de gênero para os especificar.

Isso torna o desenvolvimento narrativo um verdadeiro jogo de projeções, fazendo com que os personagens sejam pontos de referência na trama imaginária, com suas ações e posições sendo alteradas e até mesmo permutadas.

Em uma determinada sequência (na 2ª parte), as descrições recorrem a um padrão: *close-ups* iniciados com a descrição “minha mão segurando uma fotografia da mesma cena” (*my hand holding a still photograph of the same scene*) alternam-se com planos abertos que indicam ações de “you” e “your lover”. A profusão de detalhes com pouca ou nenhuma sugestão de encadeamento narrativo sugere algo como uma absorção do inventário de *Zorns Lemma* neste roteiro. No meio do filme (na 3ª parte), esse impulso ganha ainda mais a frente. As cenas levam os personagens a um quarto, e, durante mais de 60 planos, as páginas descrevem uma cena de amor entre “you” e “your lover” enquanto diversos eventos são descritos como sendo visíveis através da janela (ver Figura 7). A vista da janela é o que varia de um plano a outro: pessoas vestidas com roupas de gala, atletas de luta-livre, hienas disputando uma carcaça, os anéis de Saturno etc. O resultado é um mergulho na força puramente enumerativa da situação, que poderia seguir indefinidamente.

Figura 7 – Poetic Justice (de Hollis Frampton, 1972). Planos descrevendo as vistas da janela



Fonte: 1972 Hollis [...] (2022).

Uma das influências de Frampton, citada em vários de seus ensaios, foi o escritor argentino Jorge Luis Borges. No conto *O Aleph*, Borges (1998) chega a uma configuração análoga. O protagonista/narrador se depara com uma pequena esfera de cristal na qual pode observar todo o universo de uma só vez. Em um longo parágrafo, ele descreve o que viu nessa esfera, em uma sequência igualmente arbitrária: “Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide [...]” (Borges, 1998, p. 170). No filme de Frampton, assim como no conto de Borges (1998), a forma repetitiva e simplificada (os enquadramentos fixos, a anáfora) torna-se a base para uma expansão do conjunto de imagens.

Em *Zorns Lemma*, o sistema do alfabeto era amplo e variado, mas sugeria como horizonte a “consistência interna” — além da ordenação fixa, o número de palavras era alto, porém finito — e dava lugar ao sistema visual que, por não ser predeterminado com a mesma clareza, sugeria um inventário, algo como uma sucessão de vistas apreendidas e organizadas, mas sem o mesmo ideal da completude. Em *Poetic Justice*, essa segunda etapa corresponde às permutações entre os personagens e às vistas através da janela. Nos dois filmes, é como se, mesmo não apresentando um conjunto fechado, um registro completo do mundo visível, restasse a impressão de que alguma ordem foi esboçada, que a vertigem da descrição foi temporariamente domada pela organização formal³.

Um modo de coordenar esses dois impulsos foi proposto por Allen S. Weiss (1985).

³ O que termina o encadeamento das visões no conto de Borges (1998) é a inclusão do próprio narrador entre os objetos visíveis. Annette Michelson (1983, p. 21) lembra que, em *Poetic Justice*, o efeito também é alcançado com “a aparição do pronome ‘ocupado’, o ‘eu’ que direciona a câmera em contraplano ao casal despido”. “A reflexividade”, ela resume, “estanca a hemorragia da imaginação” (Michelson, 1983, p. 21).

Reconhecendo neles uma disposição comum à listagem, Weiss (1985, p. 118) nota uma polaridade: “ou a listagem é uma atividade subversiva, destruindo os esquemas taxonômicos, ou as listas servem como imperativos formais, constituindo estruturas e sistemas”. A polaridade atuante seria, assim, entre a conjunção e a disjunção dos elementos. Nos filmes baseados no modelo da série, podemos dizer que a tendência à conjunção se dá por meio da enumeração — a listagem dos elementos, dos atributos, dos “encaixes” permutáveis como exaustão das possibilidades. No modelo do inventário, por sua vez, a tendência à disjunção é manifesta por meio do acúmulo — a listagem busca a variedade, dificultando ou subvertendo a taxonomia e a predicação. Se, no primeiro grupo, a tendência é ao conjunto fechado, no segundo, tende-se a um conjunto aberto.

No mesmo ano de *Poetic Justice*, Frampton publicou um texto sobre uma exposição das fotografias de Paul Strand que complementa e talvez ajude a definir essa tendência. O primeiro tópico abordado por ele no texto é o caráter “objetivo” da imagem fotográfica — ou, ainda, como as ilusões fotográficas parecem fiéis à nossa impressão do espaço. A busca por uma fidelidade perfeita, nesse caso, tornaria irrelevante a noção de “estilo pessoal”. Se, como Frampton argumenta, tudo o que se pode fotografar são “as superfícies das coisas”, bastaria a um fotógrafo viver por tempo suficiente para efetuar “o registro sistemático de todo o planeta” (Frampton, 2008, p. 63). A impessoalidade que marcou o desvio dos filmes estruturais em relação à linhagem expressionista é aliada, aqui, à “voracidade iconográfica” dos inventários de *Zorns Lemma* e *Poetic Justice*.

Um segundo ponto levantado no texto envolve a coordenação dessa variedade. Frampton escreve que “Strand parece aceitar as categorias tradicionais de retrato, paisagem, natureza morta, abstração” e qualifica que cada uma dessas categorias “é tratada por alguns pontos de vista cuidadosamente padronizados” (Frampton, 2008, p. 65). É uma tendência análoga à regularidade formal mencionada como sustentação dos inventários e que, neste caso, é reconhecida nas próprias condições de apresentação das imagens no espaço expositivo:

As fotografias são penduradas à altura do olho, em linhas simples ou duplas. São apresentadas com a mais severa uniformidade, em amplos papéis brancos, sob vidros, com molduras brancas estreitas. As paredes da galeria são brancas. Não há legendas ou datas, apenas pequenos números discretos, e que não são dispostos em série. As impressões não são organizadas cronologicamente. A abordagem lembra slides de microscópios – cortes seccionais um tanto desordenados do tesserato da sensibilidade de Strand – ou fotografias criminais dos velhos arquivos de Bertillon (Frampton, 2008, p. 64)⁴.

Cinco anos depois, as mesmas características foram identificadas por Frampton no seu ensaio sobre uma exposição fotográfica de Edward Weston, citando, inclusive, o objeto do conto de Borges (1998):

O conjunto de pretextos possíveis à fotografia é reduzido [na exposição] a um conjunto de categorias abstratas, apropriadas da pintura ilusionista – retrato, paisagem, nu, natureza morta – e que, vistas em conjunto, formam uma rígida topologia espacial. [...] No meio de 150 anos de atividade fotográfica, durante os quais o quadro foi povoado por uma impressionante profusão de espaços, à medida que seu retângulo

⁴ Frampton se refere a Alphonse Bertillon (1853-1914), oficial francês que desenvolveu um sistema para o registro de criminosos. O procedimento era baseado na medição esquemática de partes do corpo, fotografadas com a mesma “severa uniformidade”. No ano seguinte ao texto sobre Paul Strand, Frampton publicou ainda um ensaio sobre Eadweard Muybridge (1830-1904), contemporâneo de Bertillon e em cujos estudos fotográficos sobre o movimento ele também observou um caráter sistêmico.

se tornou aquele ponto indivisível, o aleph borgeano no qual vemos todo o universo, aquela arena vazia na qual convergem de uma só vez os cem espaços almejados por Paul Klee, isso é extraordinário (Frampton, 2008, p. 72).

Esses textos sugerem uma especulação sobre princípios que já haviam sido postos à prova nos filmes do período: tentativas de apresentar um número considerável de elementos com uma forma regular, sugerindo a impassibilidade de um sistema, mas evitando o recurso à exaustão serial. Como se buscasse precursores ou modelos análogos, o cineasta destaca a mesma tendência ao inventário na produção de outros artistas. Escritas no decorrer dos anos 1970, essas reflexões marcam o período em que Frampton desenvolveu, também, o projeto que definiu a última fase da sua carreira.

4 ENCICLOPÉDIA

Em 1971, Frampton fez a primeira menção pública a *Magellan*, um projeto que, segundo ele, deveria ser finalizado nos anos seguintes. No decorrer da década de 1970, suas diretrizes tornaram-se cada vez mais complexas, e, em 1978, um esquema geral foi publicado. Nesta, que foi a última versão do projeto, Frampton o descreveu como uma obra de 36 horas de duração, segmentada em mais de 800 filmes a serem apresentados de acordo com um calendário. Com a morte de Frampton, em 1984, *Magellan* permanece incompleto, mas uma análise de suas premissas gerais, bem como das partes finalizadas, nos permite relacionar esse período de sua obra com as etapas anteriores.

Uma primeira característica definidora do projeto é a inspiração dos irmãos Lumière. Entre 1895 e 1905, a Société Lumière enviou cinegrafistas para diversos países com instruções do quê e de como registrar — o resultado foram mais de 1.400 filmes, a maioria com o mesmo formato, um único plano de aproximadamente 50 segundos. Frampton diz ter concebido *Magellan* como “uma compilação de filmes”, todos com a duração de um minuto, em homenagem aos Lumière (Christie; Dusiñberre, 2004). O acervo dos irmãos lioneses foi visto por ele como o primeiro “catálogo fílmico”, um conjunto de preocupações e atitudes que logo seriam típicas do cinema: encontram-se, ali, as primeiras comédias, os primeiros filmes de viagem, as primeiras experimentações com movimentos de câmera, as primeiras atualidades, os primeiros retratos e as primeiras paisagens.

Considerando que produziria algumas centenas de filmes, Frampton buscou formas de organizar esse material, dispondo-o em categorias que ele acreditou serem próximas daquelas intuídas pelos Lumière — vistas “ordinárias, extraordinárias, exóticas, eróticas” (Christie; Dusiñberre, 2004, p. 105) —, um problema semelhante ao que ele identificou nas exposições de Strand e Weston. O catálogo, aqui, revela-se uma forma indutiva em que a profusão de exemplares precede a grade classificatória. Os filmes de um minuto seriam compactos, sem uma sintaxe elaborada de montagem (poucos teriam montagem de fato); em vez disso, enfatizariam operações simples, como se tentassem isolar propriedades do enquadramento, do movimento da câmera e do corte em unidades atômicas. Se, em *Zorns Lemma*, o sistema de uma palavra por segundo servia de grade para a multiplicação de imagens, aqui o formato de um minuto por filme teria a mesma função.

O recurso a categorias para organizar uma quantidade imensa e variada de filmes leva a um segundo ponto definidor de *Magellan*. O nome do projeto é uma referência a Fernão de Magalhães (Ferdinand Magellan, na adaptação anglófona), líder da primeira expedição a realizar a circunavegação da Terra. De modo semelhante, Frampton considerou uma jornada

pelo mundo do cinema, atravessando toda a sua extensão: se um dos objetivos era homenagear os Lumière, outro era organizar “uma enciclopédia de modos de percepção” (Frampton, 2008, p. 229). Mais do que o catálogo, é o modelo da *enciclopédia* que Frampton evoca repetidas vezes ao se referir a *Magellan*. A enciclopédia torna-se, para ele, um modelo de ordem ampla, sistemática e indicativa de uma totalidade análoga à do alfabeto — sugerindo, com isso, um processo dedutivo em que o esquema geral pode ser preenchido aos poucos. Seguindo essa lógica, o projeto logo se expandiu para incluir não apenas o catálogo de vistas inspiradas nos Lumière, mas também um número maior de filmes com durações e formatos variados.

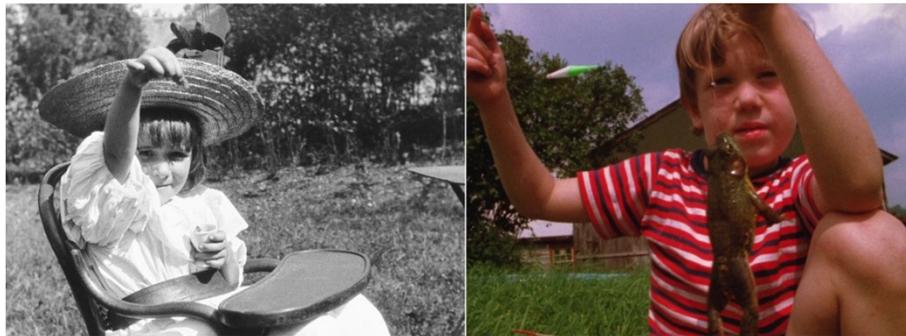
O caráter dedutivo pode ser percebido no modo como alguns filmes teriam um lugar preciso no calendário, tomando, inclusive, parte num subconjunto bem definido, como se marcassem posições predeterminadas no sistema. Exemplos seriam *Autumnal Equinox*, *Winter Solstice*, *Summer Solstice* e *Vernal Equinox* – todos feitos em 1974, silenciosos, com durações aproximadas e a serem posicionados em suas respectivas datas. Como pontos de orientação a intervalos regulares, cada um desses filmes elege também objetos e ambientes próprios, ainda que passíveis de relação uns com os outros (*Summer Solstice*, por exemplo, mostra vacas num campo aberto, enquanto *Autumnal Equinox* se passa em um matadouro). Porém, se há neles algo de ciclo fechado, autorreferente, há também características que desviam dessa tendência. Considerando o estilo visual, essas obras evitam as preferências tipicamente “estruturais”. São filmes que recorrem a uma “dicção de câmera” que Frampton diz ter sido inspirada em Brakhage: em vez de centralizar ou isolar os elementos com os planos, há uma ênfase na presença corporal do cineasta por meio da operação manual e da mobilidade constante. Em termos de montagem, servem como evidência para o argumento de Bruce Jenkins (1978) contra o uso do conceito de “filme estrutural” para abarcar esse período da carreira de Frampton. Jenkins (1978) mostra que, nos primeiros filmes de Frampton, as estruturas, ainda que complexas e “não recuperáveis” de imediato, explicitavam seu caráter sistêmico — indicavam, no próprio caráter *métrico*, no jogo com as durações e variações, a presença de um esquema subjacente. Alguns dos filmes realizados para integrar *Magellan* (incluindo o ciclo dos equinócios e solstícios), embora não menos rigorosos, teriam outra disposição, que Jenkins (1978) chama de *rítmica*. A distinção remete àquela feita por Sergei Eisenstein (2002), para quem a montagem métrica considera somente os “comprimentos absolutos” do filme, enquanto a montagem rítmica considera estes mas em relação à especificidade dos trechos. Nesse sentido, a montagem métrica impõe o esquema aos materiais, ao passo que a montagem rítmica emerge da interação entre as propriedades internas dos planos e o esquema que os organiza. Se a montagem métrica tende a um processo dedutivo (a forma abstrata imposta aos materiais), a montagem métrica tende a um processo indutivo (o esquema surgindo da manipulação dos materiais).

É importante notar, aqui, uma diferença em relação aos modelos da série e do inventário. Nos anos em que se dedicou a *Magellan*, Frampton tornou a enciclopédia não uma referência para a estrutura de filmes individuais, mas, sim, para a estrutura do projeto como um todo. É nessa chave que podemos considerar a decisão de Frampton de incluir toda a sua obra pregressa no conjunto formado por *Magellan*. O novo modelo o permite integrar tanto as obras compostas em formatos seriais como aquelas que recorrem ao inventário e as que não se enquadram em nenhum desses tipos — a enciclopédia seria uma espécie de forma sistêmica inclusiva, que recontextualiza as anteriores.

É sob esta premissa que Frampton também decide recriar, à sua maneira, obras de outros cineastas, de épocas e estilos distintos. Esse gesto é mais claramente percebido nos filmes de um minuto inspirados pelos Lumière que Frampton chamou de “Pans” e que agrupou em *Straits of Magellan: Drafts and Fragments* (1974). O plano próximo de um garoto que brinca com um sapo preso em um anzol, por exemplo, sugere a garota que alimenta um gato em *La petite fille et son chat* (Louis Lumière, 1900) (ver Figura 8); e o silo que é derrubado num plano

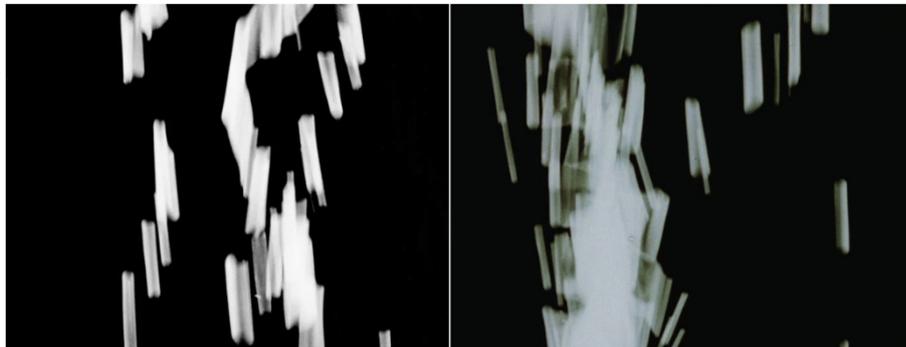
aberto remete ao muro derrubado em *Démolition d'un mur* (1896). Alguns parecem evocar ou incorporar filmes anteriores do próprio Frampton: o plano de um líquido branco sobre um fundo preto é semelhante às imagens do leite em *States* (ver Figura 9), assim como o plano próximo e tremido de uma fogueira à noite é semelhante àquele no final do ciclo de *Zorns Lemma*. Outros ainda parecem referências a cineastas que foram igualmente classificados como “estruturais” no artigo de Sitney (2000): um enquadramento fixo no qual veículos passam em imagens sobrepostas evocam *Still* (Ernie Gehr, 1969), assim como a série de panorâmicas em um campo florido retoma o princípio aplicado em *Back and Forth* (Michael Snow, 1969).

Figura 8 – *La petite fille et son chat* (de Louis Lumière, 1900) e *Pan n. 38* (de Hollis Frampton, 1974)



Fonte: La Petite [...] (2020) e Pan 699 [...] (2021).

Figura 9 – *States* (de Hollis Frampton, 1967) e *Pan n. 2* (de Hollis Frampton, 1974)



Fonte: States [...] (2016) e Pan No 2 [...] (2012).

Esse gosto pela refilmagem e pela citação, além da ideia de recontextualizar vários estilos tendo em vista um quadro comum, nos levam ao texto de 1971, que indica a postura tomada por Frampton como base neste período. No centro do texto, encontra-se a distinção entre a história e o que Frampton chamou de “metahistória”:

O historiador do cinema se depara com um problema aterrador. Buscando em seu objeto algum princípio de inteligibilidade, ele é obrigado a tomar responsabilidade por cada fotograma de filme existente. Pois a história do cinema consiste precisamente de cada filme que já foi feito, por qualquer razão, seja ela qual for. [...] O metahistoriador do cinema, por outro lado, dedica-se a inventar uma tradição, isto é, um conjunto prático e coerente de monumentos discretos, destinado a inseminar coerência ressonante no campo crescente de sua arte (Frampton, 2008, p. 136).

Frampton declara a sua posição como sendo a do metahistoriador e *Magellan* representa a sua tentativa mais clara de “inventar uma tradição”. O exame da história factual do cinema, nesse processo, é necessário, mas não suficiente: o “conjunto” a ser definido aqui deve primar pela

“coerência”. As obras que compõem esse conjunto talvez não existam — “e então”, Frampton argumenta, “é o seu dever criá-las”. Mas obras necessárias a este conjunto (necessárias, isto é, para manter a sua coerência) talvez já existam — “e então [o metahistoriador] deve refazê-las” (Frampton, 2008, p. 136).

Entre os objetivos desse projeto metahistórico estava a “racionalização” da história do cinema — “fazer o cinema como ele deveria ter sido”. Frampton reforça o desejo de coerência, bem como o de amplitude, para compor uma obra “que deverá mapear sistematicamente o terreno da arte cinematográfica, bem como suas fronteiras” (Frampton, 2008, p. 226). É uma disposição ao pensamento axiomático, à ordenação dedutiva de um sistema. David James (1989) aponta como as características definidoras do filme estrutural já projetavam essa inclinação como horizonte, numa espécie de investigação coletiva: no acúmulo de obras de caráter redutivo, voltadas à exploração das condições básicas do cinema, seria possível “mapear uma tabela periódica de todos os filmes estruturais, todos os filmes estruturais possíveis, postulando um filme construído para manifestar cada momento em um modelo atomizado de todo o processo cinematográfico” (James, 1989, p. 242-243). Em *Manual of Arms e States*, um número reduzido de elementos levava a uma exploração das possibilidades formais daquele conjunto fechado. Em *Zorns Lemma e Poetic Justice*, a relação entre imagens e textos, apresentados regularmente, tocava nos limites da enumeração, e, ao mesmo tempo, sugeria o conjunto aberto do qual aqueles elementos seriam parte. Em *Magellan*, finalmente, o horizonte torna-se algo como o conjunto do cinema — não de sua história, mas de seu campo formal, “aquele realinhamento típico do estruturalismo, o deslocamento de 90° pelo qual a extensão diacrônica da história do cinema dá lugar à esquematização sincrônica de suas possibilidades formais e materiais” (James, 1989, p. 253).

Ian Christie notou a afinidade dessa postura com os grandes projetos racionalistas, como a *mathesis universalis* cartesiana ou a *Encyclopédie* dos iluministas, uma observação com a qual Frampton inicialmente concorda. O cineasta acrescenta, contudo, um detalhe que altera o caráter totalizante dessas ideias:

O que me interessa em todos esses sistemas interativos, fechados e racionais, é a maneira particular – o ponto particular em sua operação – como passam a se assemelhar ao universo. É o ponto em que, após terem funcionado por algum tempo, começam a gerar discrepâncias, valores irracionais, erros acumulados (Christie; Dusinger, 2004, p. 111-112).

Em outro momento, Frampton se referiu ao problema com uma metáfora da química que complementa a “tabela periódica” citada por James (1989):

Eu mesmo tenho o gosto que todos têm por coisas claras, por obras sumárias, mas nem tudo pode ser assim. Na verdade, a maioria não pode ser assim. Para usar um dos meus exemplos preferidos, a obra sumária é como as ficções da química. A química inorgânica se propõe a estudar coisas como o “cobalto”. Bem, de certa forma, sim, existe algo como o cobalto, mas é uma criação do laboratório. É uma ficção. Não há nada na natureza como a química do cobalto. O que há é sujeira, mas ninguém quer se meter com a química da sujeira porque a sujeira é realmente complexa (MacDonald, 1988, p. 73).

Frampton cita como exemplos de obras sumárias *Zorns Lemma* e *Palindrome*, mas não os filmes compostos exclusivamente para compor *Magellan*, que, segundo ele mesmo,

representariam melhor a “química da sujeira”. O que devemos apontar, aqui, é o reconhecimento de que as duas formas coexistem e despertam o interesse do cineasta. Mais do que a eleição do método axiomático é a coexistência dele com um impulso empirista que caracteriza o período final na obra de Frampton. Essa coexistência foi interpretada por Noel Carroll (1996) como uma abordagem prática, uma forma criativa de utilizar tanto a disposição ordenada, até mesmo predeterminada, quanto a exploração livre, aberta ao imprevisível. A postura do metahistoriador torna-se um equilíbrio permanente entre o “essencialismo” e o “historicismo”, em que “[...] o comprometimento com a descoberta da essência ou dos axiomas do cinema não implicam o fim do desenvolvimento do cinema, mas [pelo contrário] o abre para desenvolvimentos futuros” (Carroll, 1996, p. 316).

Michael Zryd (2023) argumenta que essa polaridade é inerente ao próprio modelo da enciclopédia. Em termos gerais, Zryd (2023) propõe que a enciclopédia é alcançada por duas vias: a indutiva, “de baixo para cima”, e a dedutiva, “de cima para baixo”. O catálogo representa a via indutiva, com a ordem emergindo de casos individuais, e a profusão de detalhes, definindo um princípio organizador apenas por aproximação. A suma, por sua vez, representa a via dedutiva, a ordem predeterminada que torna cada exemplo a manifestação de um princípio geral. A presença desses impulsos constituiria, assim, a polaridade enciclopédia de *Magellan*: por um lado, há no projeto a busca pela amplitude e pela totalidade da suma; por outro, há a ênfase na diversidade, na unicidade e até mesmo na “plenitude” dos casos particulares típica do catálogo (Zryd, 2023).

Neste ponto, a reticência de Frampton e de alguns de seus intérpretes quanto à sua classificação entre os filmes estruturais pode ser revista. À medida que o uso da câmera e da montagem parece tornar-se mais irregular ou disperso, em filmes que parecem desviar das tendências identificadas na fase inicial de sua carreira, a busca pela completude ou pelas relações permutativas emerge por outra via, na ideia do calendário: do sistema que agrupa planos em um filme, chega-se ao sistema que agrupa filmes e conjuntos de filmes. *Magellan* propõe, nesse sentido, tanto conjuntos abertos como fechados e parece representar, em seu todo, um formato com indicações sistêmicas, porém sem o esforço redutivo das séries e com uma heterogeneidade ainda maior do que a dos inventários. Ao serem incorporadas no modelo enciclopédico, obras com diferentes inclinações tornariam-se instâncias de uma região específica do campo de possibilidades do cinema. A própria ideia de uma forma fechada, redutiva pelo esquematismo, é, com isso, alterada: a totalidade é deslocada das obras individuais para uma espécie de metaobra, um conjunto em expansão contínua.

Referências

ARTHUR, P. Structural Film: Revisions, New Versions, and the Artifact, Part Two. *Millennium Film Journal*, [S. l.], n. 4-5, 1979.

ARTHUR, P. Bodies, Languages, and the Impeachment of Vision: The Avant-Garde at Fifty. In: ARTHUR, P. (ed.). *A Line of Sight: American Avant-Garde Film Since 1965*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005. p. 132-150.

BORGES, J. L. *O Aleph*. São Paulo: Globo, 1998.

CARROLL, N. A brief comment on Frampton’s notion of metahistory. In: CARROLL, N. (ed.). *Theorizing the moving image*. Nova York: Cambridge University Press, 1996. p. 313-

317.

CHRISTIE, D.; DUSINBERRE, D. Episodes from a Lost History of Movie Serialism: Interview with Hollis Frampton. *Film Studies*, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 104-118, 2004. DOI: <https://doi.org/10.7227/FS.4.7>. Disponível em: <https://www.manchesterhive.com/view/journals/fs/4/1/article-p104.xml>. Acesso em: 26 jun. 2025.

DUARTE, T. “O cinema estrutural norte-americano (1965-1972): sobre os debates em torno do termo”. In: DUARTE, T.; MOURÃO, P. (org.). *Cinema estrutural*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 42-62.

EISENSTEIN, S. Métodos de montagem. In: EISENSTEIN, S. (org.). *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p. 79-88.

ELDER, R. B. The structural film: ruptures and continuities in avant-garde art. In: HOPKINS, D. (ed.). *Neo avant-garde*. Nova York: Rodopi, 2006. p. 119-142.

FRAMPTON, H. *On the camera arts and consecutive matters: the writings of Hollis Frampton*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 2008.

HEIN, B. Structural film. In: DRUMMOND, P. (ed.). *Film as film: formal experiment in film, 1910-1975*. London: Arts Council of Great Britain, 1975. p. 93-105.

HENDERSON, B. Propositions for the exploration of Frampton’s Magellan. *October*, [S. l.], v. 32, p. 129-150, 1985. DOI: <https://doi.org/10.2307/778290>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778290>. Acesso em: 10 jun. 2025.

HETERODYNE. [S. l.: s. n.], 2008. 1 vídeo (8 min 24 s). Publicado pelo canal Chaotic Cinema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qRBSzwSZeyQ>. Acesso em: 26 jun. 2025.

HOLLIS Frampton - Artificial Light (1969). [S. l.: s. n.], 2016a. 1 vídeo (23 min 58 s). Publicado pelo canal Andrew Balaguer. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T25WqM6OFDg>. Acesso em: 26 jun. 2025.

HOLLIS Frampton - Palindrome (1969). [S. l.: s. n.], 2016b. 1 vídeo (21 min 46 s). Publicado pelo canal Andrew Balaguer. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I71DAROs6Og>. Acesso em: 26 jun. 2025.

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

JENKINS, B. Frampton unstructured: notes for a metacritical history. *Wide Angle*, v. 2, n. 3, 1978.

JENKINS, B. A Case Against ‘Structural Film’. *Journal of the University Film Association*, [S. l.], v. 33, n. 2, p. 9-14, 1981. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20687560>. Acesso em: 26 jun. 2025.

KENNER, H. Art in a closed field. *The Virginia Quarterly Review*, Virginia, v. 38, n. 4, p. 597-613, 1962. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26440365>. Acesso em: 10 jun. 2025.

KRAUSS, R. Grids. *October*, [S. l.], v. 9, p. 50-64, 1979. DOI: <https://doi.org/10.2307/778321>. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778321?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em: 10 jun. 2025.

LA PETITE fille et son chat (The Little Girl and Her Cat). [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (40 s). Publicado pelo canal Serhat Yıldız. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tHkw5eQMZ1s>. Acesso em: 26 jun. 2025.

LE GRICE, M. Abstract film and beyond. In: GIDAL, P. (ed.). *Structural film anthology*. London: BFI, 1978. p. 22-27.

MACDONALD, S. *A critical cinema: interviews with independent filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1988.

MACIUNAS, G. On Structural film. In: SITNEY, P. A. (ed.). *Film culture reader*. New York: Cooper Press, 2000.

MANUAL of Arms, Hollis Frampton, 1966. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (17 min 10 s). Publicado pelo canal Dinesh Bhadwal. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=42zIeoULBoc>. Acesso em: 26 jun. 2025.

MICHELSON, A. Time out of mind: a foreword. In: FRAMPTON, H. (ed.). *Circles of confusion: film, photography, video – Texts, 1968-1980*. Rochester: Visual Studies Workshop, 1983. p. 13-21.

MICHELSON, A. Frampton's sieve. *October*, [S. l.], v. 32, p. 151-166, 1985. DOI: <https://www.jstor.org/stable/778291>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778291>. Acesso em: 10 jun. 2025.

MICHELSON, A. Robert Morris: an aesthetics of transgression. In: BRYAN-WYLLSON, J. (ed.). *Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 2013. p. 7-49.

1972 HOLLIS Frampton Hapax Legomena II Poetic Justice. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (31 min 30 s). Publicado pelo canal AAAPSV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kf-0Uy8ewyw>. Acesso em: 26 jun. 2025.

PAN 699 (Hollis Frampton, 1974). [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (1 min 3 s). Publicado pelo canal Fernanda. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IFx49TJZUc0>. Acesso em: 26 jun. 2025.

PAN NO. 2 - Directed by Hollis Frampton (1 Min). [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal TENRAG100. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dY8cMwvOe2w>. Acesso em: 26 jun. 2025.

SITNEY, P. A. Structural film. In: SITNEY, P. A. (ed.). *Film culture reader*. Nova York:

Cooper Square, 2000. p. 326-348.

SITNEY, P. A. *Marvelous names in literature and cinema*. Kent: Crescent Moon, 2023.

STATES (1967) Hollis Frampton. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (16 min 57 s). Publicado pelo canal Chaotic Cinema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eNYeB5hUqDM>. Acesso em: 26 jun. 2025.

WEBERN, A. *The path to the new music*. Bryn Mawr: Theodore Presser, 1963.

WEISS, A. S. Frampton's Lemma, Zorn's dilemma. *October*, [S. l.], v. 32, p. 118-128, 1985. DOI: <https://doi.org/10.2307/778289>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778289>. Acesso em: 10 jun. 2025.

WINDHAUSEN, F. Words into film: toward a genealogical understanding of Hollis Frampton's Theory and Practice. *October*, [S. l.], v. 109, p. 76-95, 2004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3397662>. Acesso em: 10 jun. 2025.

ZORNS Lemma (Hollis Frampton, 1970). [S. l.: s. n.], 2025. 1 vídeo (59 min 57 s). Publicado pelo canal Francisco José. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7YmceY5alFI>. Acesso em: 26 jun. 2025.

ZRYD, M. *Hollis Frampton: navigating the infinite cinema*. Nova York: Columbia University Press, 2023.

Submissão: 19/02/2025

Aprovação: 15/06/2025