

**Vislumbrando para fora: notas sobre o Filme Novo Historicista<sup>1</sup>**  
**Vislumbrando hacia afuera: notas sobre el Nuevo Cine Historicista**  
**Glancing Outward: notes on the New Historicist Film**

Tradução: Lucca Nicoleli Adrião<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Pernambuco

**Resumo:** O propósito deste ensaio é fazer algumas observações gerais sobre um recente desenvolvimento no filme e no vídeo de vanguarda, ao qual me referirei como a emergência do Filme Novo Historicista. O objetivo é descrever certas afinidades entre filmes e vídeos que refratam temas comuns ao cinema de vanguarda através do prisma da narrativa histórica. Em particular, este ensaio irá comparar e contrastar o trabalho de quatro realizadores — David Gatten, Rebecca Meyers, Deborah Stratman e Erin Espelie — e minha intenção é esboçar algumas de suas preocupações temáticas, predileções estéticas e estratégias formais compartilhadas.

**Palavras-chave:** filme de vanguarda; novo historicismo; cultura material; estética.

**Resumen:** El propósito de este ensayo es realizar algunas observaciones generales sobre un desarrollo reciente en el cine y el video de vanguardia, al que me referiré como la emergencia del Nuevo Cine Historicista. El objetivo es describir ciertas afinidades entre películas y videos que refractan temas comunes al cine de vanguardia a través del prisma de la narrativa histórica. En particular, este ensayo comparará y contrastará el trabajo de cuatro realizadores —David Gatten, Rebecca Meyers, Deborah Stratman y Erin Espelie—, y mi intención es esbozar algunas de sus preocupaciones temáticas, predilecciones estéticas y estrategias formales compartidas.

**Palabras clave:** cine de vanguardia; nuevo historicismo; cultura material; estética

**Abstract:** The purpose of this essay is to make some general observations about a recent development in avant-garde film and video that I will refer to as the emergence of the New Historicist Film. The goal is to describe certain affinities between a number of films and videos that refract themes common to avant-garde cinema through the prism of historical narrative. In particular, this essay will compare and contrast the works of four filmmakers — David Gatten, Rebecca Meyers, Deborah Stratman, and Erin Espelie — and my intention is to outline some of their shared thematic preoccupations, aesthetic predilections, and formal strategies.

**Keywords:** avant-garde film; New Historicism; material culture; aesthetics

*A História, como a pornografia, não poderia realmente começar até a fotografia ser inventada. Antes disso, cada relato de eventos é meramente a ofegante prosa fictícia de outrem. Você já leu a descrição de um crocodilo feita por Heródoto? É o Fanny Hill da sociologia.* – Hollis Frampton.

*Eu comecei com o desejo de falar com os mortos.* – Stephen Greenblatt.

---

<sup>1</sup> Tradução de texto: POWERS, J. Glancing Outward: Notes on the New Historicism Film. *Millennium Film Journal*, [S. l.], n. 61, p. 75-82, 2015.

<sup>2</sup> É pesquisador graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Atualmente, é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da mesma instituição (PP-GCOM-UFPE) e atua como curador e organizador do Cinema da UFPE e do Cineclube XHY-247. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-8672-1646>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6742075622531332>. E-mail: [lucca.adriao@ufpe.br](mailto:lucca.adriao@ufpe.br).

## 1 O BYRD DE GATTEN: UMA INTRODUÇÃO

O propósito deste ensaio é fazer algumas observações gerais sobre um recente desenvolvimento no filme e no vídeo de vanguarda, ao qual me referirei como a emergência do Filme Novo Historicista. Como uma base ao que se seguirá, gostaria de recontar uma breve história que se tornou bem conhecida entre os adeptos do cinema de vanguarda através do realizador David Gatten, que, por quase 15 anos, tem trabalhado em uma ainda não finalizada série chamada *The Secret History of the Dividing Line* (1999-). Nesses filmes, dos quais quatro dos nove planejados já foram finalizados, Gatten toma como seu tema William Byrd II de Westover, um proprietário de plantações e político do século XVIII que, entre outras realizações, liderou uma expedição para mapear a linha de divisão original entre os estados da Virgínia e da Carolina do Norte. Ele também possuía a maior biblioteca das colônias, que consistia em mais de 4.000 volumes, abarcando temas da História até a Política e a Ciência. Com a sua morte, em 1744, a biblioteca foi colocada em leilão e a maior parte dos livros foi eventualmente transferida para Thomas Jefferson, tornando-se a base da Biblioteca do Congresso e um significativo locus de transmissão das ideias europeias nas Américas.

Byrd foi certamente uma das figuras públicas mais fascinantes da história dos Estados Unidos no período colonial, mas sua vida privada se provou tão cativante quanto. Por décadas, ele manteve um diário secreto, escrito em um código de sua própria criação, consistindo em centenas de anotações que são quase idênticas na delineação de uma rígida e quase servil devoção à rotina. Em seu tempo livre, ele gostava de caminhar em seu jardim, ler em hebraico e grego nos originais e organizar sua biblioteca. A filha mais velha de Byrd, Evelyn, era extraordinária à sua própria maneira. Quando jovem, apaixonou-se por um inglês que estudiosos presumem ser Charles Mourdant, uma relação proibida por seu pai por motivos políticos. Após uma correspondência a distância que durou anos e um encontro frustrado em solo americano, Mourdant morre afogado no mar, deixando Evelyn de coração partido. Em um de seus regulares passeios pelo jardim, Evelyn faz um pacto com sua melhor amiga, Ann Carter Harrison, combinando que a primeira a morrer deveria visitar a outra e revelar os segredos do pós-vida. Na jovem idade dos 29 anos, Evelyn morre de um ataque cardíaco (ou de um coração partido, segundo a lenda) e se torna um dos mais famosos fantasmas da Virgínia, com centenas de aparições relatadas<sup>3</sup>.

A história dos Byrds, a qual irei retornar posteriormente neste ensaio, parece um tema pouco provável para uma série de filmes de vanguarda, mas, em razão da elegante cinematografia em preto e branco, do seu rigor conceitual e da idiossincrática síntese de paradigmas estéticos conflitantes, os filmes da série *Dividing Line* acabaram por sinalizar uma tendência emergente que chamo de Filme Novo Historicista. Neste ensaio, meu objetivo é descrever certas afinidades entre filmes e vídeos que refratam temas comuns ao cinema de vanguarda, como subjetividade, mito e a natureza da experiência cinematográfica em si, através do prisma da narrativa histórica. Filmes novos historicistas extraem de temáticas diversas e disciplinas aparentemente

---

<sup>3</sup> A articulação mais elaborada de Gatten a essa história já impressa aparece em MacSonald, Scott: “Interview with David Gatten”. In: *Adventures of Perception: Cinema as Exploration: Essays/Interviews* (Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 2009), p. 309-329. Para mais detalhes sobre diferentes aspectos da vida de Byrd, ver: Bverley, Robert. *The History and Present State of Virginia, in Four Parts* (1705; reimpressão, Chapel Hill, N. C.: The Institute of Early American History and Culture at Williamsburg, Va., by the University of North Carolina Press, 1947); BYRD, William. *The Secret Diary of William Byrd of Westover, 1709-1712*, WRIGHT, Louis B.; TINLING, Marion (ed.) (Richmond, VA: The Dietz Press, 1941); BYRD, William. *William Byrd's Histories of the Dividing Line Betwixt Virginia and North Carolina* (Raleigh: The North Carolina Historical Commission, 1929); L.B. Taylor Jr., *Ghosts of Virginia's Tidewater* (Charleston, S. C.: The History Press, 2011); WOLF, Edwin. “The Dispersal of the Library of William Byrd of Westover”. *Proceedings of the American Antiquarian Society* 68 (abril 1958): 19-45.

não relacionadas em um esforço de entender o presente através de um exame inquisitivo, por vezes oblíquo, do passado. Tomados como conjunto, esses filmes representam uma virada no impulso diarístico e em primeira pessoa da vanguarda mundo “afora”, tal como ele foi representado em documentos primários, textos literários e estudos históricos. Em particular, este ensaio irá comparar e contrastar o trabalho de quatro realizadores — Gatten, Rebecca Meyers, Deborah Stratman e Erin Espelie —, embora esta lista não seja de maneira alguma exaustiva ou exclusiva. Minha intenção é esboçar algumas de suas preocupações temáticas, predileções estéticas e estratégias formais compartilhadas, bem como providenciar contexto aos seus trabalhos em relação tanto a viradas metodológicas na escrita histórica quanto à história do cinema de vanguarda.

Primeiro, no entanto, algumas ressalvas são necessárias. Embora eu considere o Filme Novo Historicista como um desenvolvimento interessante ao cinema de vanguarda, eu não pretendo sugerir que ele representa a corrente exclusiva, dominante nem mais importante na prática fílmica da vanguarda contemporânea. É um período especialmente frutífero para filmes produzidos fora das margens do cinema comercial, e essa é apenas uma abordagem entre várias, embora uma particularmente inovadora. Seria também um engano considerar o Filme Novo Historicista como um movimento unificado com uma agenda, manifesto ou um conjunto de princípios artísticos ou teóricos aos quais todos os cineastas em questão aderem. Embora os cineastas a serem discutidos tenham colaborado tanto no trabalho quanto na vida (Gatten e Espelie são casados), seus filmes retêm os singulares interesses e sensibilidades de seus realizadores e as congruências que vão ser traçadas neste ensaio são baseadas em minhas observações, não nas intenções declaradas dos artistas<sup>4</sup>.

Finalmente, o termo “Filme Novo Historicista” explicitamente alude ao Novo Historicismo, uma escola na crítica cultural que emerge nos anos 80. Inspirados por Althusser, Foucault e outros teóricos contemporâneos, os novos historicistas, como Catherine Gallagher e Stephen Greenblatt, argumentam que todos os atos de expressão, desde textos literários e não literários até objetos culturais e representações de toda sorte, estão “incorporados em uma rede de práticas materiais”<sup>5</sup>. Isso os leva a examinar conexões entre atividades culturais, instituições e textos previamente considerados como não relacionados ou pertinentes a uma única disciplina isolada. Na busca por apreender a “anedota reveladora”, trazer à luz os detalhes históricos negligenciados e situar os textos literários em um sistema de circulação e troca que também abarca o não literário, códigos comportamentais, metáforas e sistemas inteiros de conhecimento, encontro certas familiaridades entre o Novo Historicismo e um particular subgrupo de filmes de vanguarda recentes. Tais similaridades serão desenvolvidas no curso deste ensaio, mas devo frisar, desde o início, que as conexões são minhas, e nenhum dos cineastas se identificou expressamente com o Novo Historicismo nem afirmou que ele seja uma moldura orientadora na concepção ou execução de seus filmes.

---

<sup>4</sup> Nesse aspecto, este ensaio compartilha algumas afinidades com o esforço de Tom Gunning em definir um “cinema menor”. GUNNING, Tom. “Towards a Minor Cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Klahr, LaPore and Solomon”. *Motion Picture* 3, nos. 1-2 (1989-1990): 2-5.

<sup>5</sup> VEESER, H. Aram. “Introduction,” In: *The New Historicism*, (New York e Londres: Routledge, 1989), p. xi. Uma boa introdução aos princípios básicos do Novo Historicismo é o livro de Catherine Gallagher e Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism* (Chicago: The University of Chicago Press, 2000). A história e a metodologia dos estudos em cultura material são detalhadas em HICKS, Dan; BEAUDRY, Mary C. Beaudry (ed.), *The Oxford Handbook of Material Culture Studies* (Oxford e New York: Oxford University Press, 2010).

## 2 O MUNDO É TUDO QUE É O CASO: ALGUMAS QUALIDADES DO FILME NOVO HISTORICISTA

A característica fundamental do Filme Novo Historicista é sua complexa e frequentemente labiríntica relação com a história. Frequentemente, essa relação toma a forma do que veio a se chamar cultura material: o estudo dos textos, objetos e artefatos históricos como representativos de relações culturais e sociais em um período particular. Com a mesma frequência, esses filmes incorporam ou sugerem questões mais especulativas sobre a historiografia, a metodologia e o desenvolvimento da “história” enquanto disciplina. Paradigmas formais e interesses temáticos que ocuparam a vanguarda por décadas — subjetividade pessoal, ritual e mito, o caráter ontológico e tecnológico do meio, a etnografia e a cultura popular — são não tão abandonados quanto são dispersos em uma matriz de alusões históricas, excertos de documentos primários e tratados filosóficos e imagens poéticas que pretendem sustentar noções mais conceituas sobre a história e o conhecimento. Se o cinema de vanguarda acumulou uma reputação em ser intencionalmente insular, dedicado a noções românticas de expressão pessoal e da exploração da consciência do próprio artista, os filmes novos historicistas permanecem enfaticamente comprometidos com o mundo exterior, o que podemos pensar coloquialmente (e talvez de forma desdenhosa) como “história dos livros”<sup>6</sup>.

Para citar uma gama de exemplos: ... *These Blazing Stars!* (2010), de Deborah Stratman, comissionado para uma antologia sobre o sistema solar, justapõe ilustrações de manuscritos europeus do século XVII com material filmado do Laboratório de Propulsão a Jato da Nasa para refletir sobre a antiga prática de tratar cometas como oráculos de adivinhação sobre a formação do universo. *Valleys of Fear* (2010), de Erin Espelie, relata a história de Cameron Todd Willingham, um homem texano executado injustamente pela acusação de incendiar e assassinar seus três filhos, em um lírico e denso retalho de alusões a (e, em algumas sessões, informações biográficas diretas sobre) Edgar Allen Poe, Arthur Conan Doyle e Charles Sanders Peirce, a fim de ponderar sobre a irresistibilidade e a volatilidade da ciência da dedução. E em *Blue Mantle* (2010), Rebecca Meyers — cujos primeiros filmes incorporavam experimentos científicos domésticos e imagens de forças primordiais da natureza — focaliza um trecho de 40 milhas de oceano na costa de Massachusetts, notório pelos inúmeros naufrágios que lá ocorreram no século XIX. Um denso amalgama de relatos históricos e textos literários, *Blue Mantle* esmaece as linhas divisórias entre o documentário e o devaneio poético.

É importante destacar que as figuras históricas específicas que constituem temática aos filmes novos historicistas são comumente tratadas como pontos de partida, veículos para uma especulação mais profunda e teórica sobre os sistemas que os seres humanos inventaram para compreender o mundo. Tanto quanto a história, esses cineastas estão interessados na epistemologia, o que desloca os filmes em direção à história intelectual em vez da biografia ou da narrativa histórica. O arcaísmo dos temas, a ser discutido posteriormente, frequentemente não é considerado por si só, mas por sugerir algo sobre os princípios segundo os quais o conhecimento é processado e disseminado. Por exemplo, *Blue Mantle* reflete sobre a vastidão do oceano através de imagens filmadas e pinturas de ondas turbulentas, embarcações à vela paradas em um horizonte distante e estátuas erigidas em museus náuticos. Essas imagens são intercaladas com passagens de relatos sobre naufrágios e de turbulências em alto mar no século XIX, escritos tanto por marinheiros famosos (Thoreau, Melville, Shelley) quanto anônimos (contribuições de leitores à *Harper's Magazine*, à *Sailor's Magazine* e ao *Naval Journal*). Essa justaposição leva o espectador a contemplar as tentativas de domar a imensidão e incompreensibilidade do mundo natural pela sua representação no cinema e na pintura, celebrando e temendo-o por meio

<sup>6</sup> A “tese romântica” é articulada mais fortemente em SITNEY, P. Adams. *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*, 3rd ed. (Oxford e New York: Oxford University Press, 2002).

da palavra escrita e dedicando monumentos a ele produzidos em bronze. De forma similar, o verdadeiro tema de *Valleys of Fear* não é Willingham, Doyle, Poe ou Peirce, mas o raciocínio dedutivo em si e como os filósofos, literários e o sistema de justiça criminal compreenderam seu valor enquanto método científico e estético de classificar informações.

Como deve ficar evidente nesse breve resumo, as histórias da arte e do cinema são frequentemente postas em segundo plano nos filmes novos historicistas, que, na superfície, parecem mais interessados em histórias extraídas de outras disciplinas: literária, filosófica, colonial, marítima, astronômica, biológica e médica. Em vários dos filmes, a literatura tem um papel especialmente proeminente em reforçar o conteúdo vindo de outros domínios intelectuais, evocando à mente a profunda convicção do Novo Historicismo de que textos literários e não literários circularam inseparavelmente, ricocheteando uns nos outros de maneiras surpreendentes e muitas vezes elusivas. Os filmes de Erin Espelie, que surgem da formação da realizadora em biologia molécula e genética, bem como de seu papel enquanto editora executiva na revista *Natural History*, combinam questões ambientais e problemas epistemológicos na história da ciência com excertos de textos literários e filosóficos. Filmes influenciados pela biologia, com títulos como *What Part of the Earth Is Inhabited* (2009), *Silent Springs* (2011) e *The Sea Seeks Its Own Level* (2013), são dedicados a Plínio, o Velho; Rachel Carson; e James Joyce, respectivamente. *Beyond Expression Bright* (2012) explora conexões entre as metodologias empíricas que humanos desenvolveram para mensurar a imensidão e os instrumentos científicos designados para registrar esses métodos, desde tubos fotomultiplicadores até projetores de cinema, mas seu título é derivado do “Paraíso Perdido” (1667) de Milton, sugerindo aquilo que está além da descrição ou do saber.

Esse compromisso com a “descrição densa”, em que eventos, anedotas e textos retirados de disciplinas aparentemente não relacionadas colidem sincronicamente uns com os outros, é fundamental ao *ethos* dos novos historicistas, evocando o ensaio seminal de Stephen Greenblatt, *Fiction and Friction*, uma leitura da Noite de Reis (1601-1602), de Shakespeare, que combina a análise literária tradicional com anedotas retiradas do pensamento médico e ginecológico contemporâneo<sup>7</sup>. Em razão de seus status enquanto arte, em primeiro lugar, e enquanto pesquisa acadêmica, em segundo, no entanto, filmes novos historicistas são mais receptivos à admissão da diacronia, coletando material de diferentes períodos históricos para falar das vicissitudes do conhecimento ao longo do tempo. ...*These Blazing Starrs!*, *Valleys of Fear* e *Film for Invisible Ink, case no. 323: Once Upon A Time In The West* (2010), de Gatten — um epitalâmio para Espelie que mescla as 27 instâncias privilegiadas de Sir Francis Bacon e o código telegráfico da Western Union — formam poéticas e de certa forma anedóticas conexões conceituais entre disciplinas e épocas históricas para endereçar diferentes facetas de suas temáticas e como elas se manifestaram em diferentes eras.

A exploração do material de diferentes disciplinas intelectuais sugere uma curiosidade intelectual que tem ramificações diretas nos processos de trabalho dos cineastas novos historicistas. Em vez de filmar um encontro direto e em pessoa com o mundo, os filmes novos historicistas demonstram uma estética calcada na pesquisa, destacando o trabalho intelectual que constituiu suas feitura. Os filmes comumente transmitem a sensação de que são guiados pelos interesses de seus realizadores no lugar de suas subjetividades, e que o processo de pré-produção consiste em horas passadas em bibliotecas, não em estúdios. Taylor Dunne, cujo recente *Katah-din* (2014) poderia também ser descrito como demonstração da tendência Novo Historicista, descreve seu processo como uma escavação arqueológica. De acordo com Dunne, um filme “frequentemente começa com o desejo de aprender mais sobre algo e então fazer um filme sobre o assunto como desculpa. Gosto de incluir todo o material de arquivo/pesquisa o

<sup>7</sup> GREENBLAT, Stephen. “Friction and Fiction” In: *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Berkeley e Los Angeles: The University of California Press, 1988), p. 66-93.

processo de feitura. Às vezes sinto que deveria ter sido uma cientista ou uma historiadora”<sup>8</sup>.

O impulso pluralista do Filme Novo Historicista está intimamente relacionado à sua afeição explícita pelo antiquarismo, talvez sua característica mais superficialmente perceptível. Com algumas exceções, a maioria dos filmes se concentra entre os séculos XVI e XIX e demonstram erudição acadêmica. As preocupações de artistas de vanguarda como Andy Warhol e Ryan Trecartin, imersos na saturação das mídias e no capitalismo tardio, são substituídas pelas tentativas de Leonardo da Vinci em construir uma máquina voadora pelo estudo da fisiologia dos pássaros, observações de meteoros e cometas feitas por Hevelius e a invenção da transmissão sem fio por Guglielmo Marconi. Nesse sentido, filmes novos historicistas podem parecer deliberadamente herméticos em uma primeira exibição; estamos mais acostumados a encontrar essas figuras históricas particulares e esse tipo de interdisciplinaridade em livros, não no cinema. Para tomar emprestada uma expressão que foi transmitida por escritores da época colonial até a poeta Susan Howe e David Gatten, esses filmes revelam “histórias secretas”, personagens e ideias que lembram mais os temas prediletos de um acadêmico comprometido e obcecado, imerso em pilhas de documentos arquivais, do que as populares narrativas históricas que aparecem em listas de *best-sellers* de não ficção.

Em contrapartida, esse antiquarismo geralmente não é captado como preciosismo ou insinceridade. Na verdade, esse aspecto dos filmes novos historicistas se torna claro quando se observa que suas temáticas muito comumente antecedem a invenção do cinema. Em um ensaio que se mostrou influente aos cineastas do Filme Novo Historicista, especialmente a Gatten, Hollis Frampton reflete sobre o problema que a história pré-fotográfica só pode ser conhecida através da linguagem, na forma de uma descrição escrita dos eventos: “o problema com o Universo, visto de um rigoroso ponto de vista histórico, é apenas esse: ninguém estava lá para fotografar o seu começo”<sup>9</sup>. Isso o leva a colocar dois tipos distintos, ou talvez duas experiências distintas, do tempo: o tempo histórico, caracterizado pela imposição da linguagem sobre o passado — um fardo da história com uma causalidade, linearidade e sequencialidade artificialmente criadas — e o tempo extático, que ele entende como sendo o tempo vivido, incorporado ou experienciado. Ao desenvolver a sua teoria de uma metahistória do filme, Frampton viu além ao sugerir que tudo que resta quando uma era passa à próxima é a forma artística que foi inventada por ela, por uma necessidade evolutiva: “o que eu estou sugerindo, simplificada, é que nenhuma atividade pode se tornar uma arte até que sua própria época tenha terminado e que tenha caído, como acessório para a sobrevivência primária, na total obsolescência”<sup>10</sup>. Dessa forma, um comprometimento com o arcaico, ultrapassado ou obsoleto, não é nada menos do que um comprometimento com a arte de épocas anteriores.

Eu sugeriria que os cineastas novos historicistas tomam as observações gerais de Frampton enquanto um desafio implícito: representar a história pré-cinematográfica no filme sem ignorar as armadilhas do tempo histórico, como podemos ver em filmes biográficos de Hollywood ou minisséries televisivas como *Amadeus* (1984) ou *John Adams* (2008), mas engajando diretamente com suas contradições e implicações ideológicas. No lugar de um relato cronológico ou mesmo causal, encontramos uma mistura de figuras históricas e ideias apresentadas por fragmentos elípticos que o espectador muitas vezes tem que unir por associação. No filme titular de *The Secret History of the Dividing Line* (2002), David Gatten ignora a imagem cinematográfica completamente, apresentando a história da expedição de Byrd inteiramente por meio de textos conflitando na tela, rasgos na película do filme e bolhas de cola

<sup>8</sup> E-mail de Taylor Dunne ao autor, em 29 de março de 2014.

<sup>9</sup> FRAMPTON, Hollis. “Incisions in History/Segments of Eternity” In: *Circles of Confusion: Film Photography Video Texts 1968-1980* (Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1983), p. 88.

<sup>10</sup> FRAMPTON, Hollis. “For a Metahistory of Film: Commonplace Notes and Hypotheses” In: *Circles of Confusion*, p. 112.

para filme opticamente impressas. Esse contraste entre o pré e pós-cinematográfico nunca é mais aparente do que em ...*These Blazing Stars!*, em que a justaposição feita por Stratman de frontispícios e excertos textuais de tratados sobre cometologia do século XVII com filmagens de cometas retiradas do Arquivo da Nasa literalmente compara observações científicas pré-fotográficas com seus homólogos “atualizados”. O filme traça uma distinção entre dois métodos representacionais historicamente contingentes — o textual e o indicial — e acaba por considerá-los semelhantes em termos de apelo estético e inadequação epistemológica.

A crença de Frampton de que nosso acesso à história pré-fotográfica está “condenado pela estrutura da linguagem” explica parcialmente a consciência dos cineastas novos historicistas sobre o papel da linguagem em um meio baseado em imagens<sup>11</sup>. Em quase todos os filmes novos historicistas, a linguagem se torna um elemento crucial, seja na forma de texto na tela, em narrações *em off* ou por alusão. Como vários historiadores contemporâneos, cineastas novos historicistas parecem profundamente conscientes que nossa experiência da história é mitigada por camadas de mediação, um problema epistemológico que deve ser interrogado em vez de evitado. Em alguns dos filmes, imagens competem com texto pela nossa atenção. Em *Blue Mantle*, intertítulos apresentando poemas, anotações diarísticas e trechos de diários de bordo regularmente interrompem nosso olhar lânguido ao mar; em *The Great Art of Knowing* (2004) de Gatten, avisos de leilão do século XVIII são sobrepostos integralmente nas imagens dos jornais nos quais eles originalmente apareceram. *Valleys of Fear* evita o uso do texto em tela, mas, em vez disso, apresenta narrações *em off* que apresentam informação biográfica sobre os assuntos do filme, bem como fragmentos de áudio extraídos de representações fílmicas e televisivas de C. Augustin Dupin e Sherlock Holmes, sinais linguísticos que ajudam a tornam os temas do filme inteligíveis.

De fato, a questão da legibilidade se torna primordial nos filmes novos historicistas. Em alguns dos filmes centrados em texto, como *Moxon's Mechanick Exercises*, de Gatten, o texto em tela paira à beira da ilegibilidade, como se a ressonância semiótica da tipografia tomasse precedência sobre a necessidade de o espectador processá-lo completamente. Além disso, ao incluir imagens fotográficas de manuscritos antigos, destacar a grafia e a dicção arcaica dos séculos passados, preservar os títulos extensos dos livros nos títulos dos filmes e mesmo prestar atenção meticulosa à fonte, os filmes novos historicistas engajam-se ludicamente com a semiótica do antiquarismo. Essa fascinação com as palavras e com as específicas eras ou estilos literários que elas representam, a princípio, parece uma demonstração da consciência do papel da linguagem em estruturar nossa compreensão da história, mas também carrega uma carga emocional ao percebermos que essas são as palavras através das quais pessoas reais fizeram sentido de suas vidas. “How will the world use me?”, pergunta o autor de um manual de previsão do futuro no início do século XX em *The Matter Propounded, of its possibility or impossibility, treated in four Parts* (2011), de Gatten, e nós sentimos a esperança, o anseio e a frustração implícitos em uma única e especulativa pergunta<sup>12</sup>.

A ênfase na linguagem não é apenas uma consequência da teoria, mas também se torna uma característica formal dos filmes novos historicistas, muitos possuindo um interesse em apresentar longas porções de textos como imagem. Como observado por Tom Gunning, cineastas da vanguarda constantemente empregaram texto na tela, especialmente na era do filme estrutural — como, por exemplo, *Zorns Lemma* (1970) e *Poetic Justice* (1972), ambos de Frampton; *So Is This*, de Michael Snow; e *Secondary Currents*, de Peter Rose (ambos de 1982). Porém, esses filmes incorporaram o texto no interior de *puzzles* linguísticos que convidam o espectador a se envolver em um jogo cognitivo no decorrer do tempo do filme, ou, pelo menos,

<sup>11</sup> FRAMPTON, Hollis. “Incisions in History/Segments of Eternity,” p. 94.

<sup>12</sup> A fonte de Gatten é Mrs. John LeBreton, *The White Magic Book: Fortune Telling at Your Fingertips* (Londres: C.A. Pearton, 1919).

a “imaginar outra cena que é descrita ou referida pelas palavras”<sup>13</sup>. Mesmo que uma porção significativa dos filmes de Gatten sobre Byrd busquem endereçar o espectador dessa maneira, Gunning também está correto ao observar que os filmes novos historicistas parecem tratar a linguagem de forma diferente.

Mais diretamente, *Blue Mantle* apresenta poemas inteiros na tela para o espectador ler em tempo real. Nessa instância, os poemas não funcionam como metáforas, mas carregam seu próprio peso temático por meio da decisão de Meyer de manter suas integridades intactas. Outros cineastas novos historicistas manipulam o texto para que ele se torne um elemento gráfico alinhado aos arranhões e pinturas na película associados ao cinema produzido à mão. Em *...These Blazing Stars!*, Stratman filma o texto da obra acadêmica de Sara Schechner Genuth, *Comets, Popular Culture, and the Birth of Modern Cosmology*, através de uma lente que distorce a imagem e entorta as palavras nas margens, de forma que, no instante em que elas se tornam legíveis ao espectador como informação, elas se transformam em padrões abstratos<sup>14</sup>. Talvez nenhum outro cineasta tenha experimentado o texto-como-imagem tão abrangentemente quanto David Gatten. Em seus filmes sobre Byrd, Gatten incorpora um processo que envolve colar fita adesiva em livros e depois ferver o papel, deixando apenas a impressão das palavras na fita. Essas palavras são então impressas em filme de alto contraste e ampliadas em uma impressora óptica, de modo que, em alguns casos, apenas uma única letra ou parte de uma letra ficará visível. Essas imagens são então editadas rapidamente, criando a sensação de que marcas obscuras e hieróglifos estão passando a toda velocidade.

Eu sustentaria que essas são algumas das mais notáveis e significativas características do Filme Novo Historicista: uma virada da subjetividade e consciência interna à representação histórica e cultura material, especialmente em termos de epistemologia, sistemas classificatórios e a variedade dos paradigmas sociais e intelectuais que construímos para entender o mundo; uma qualidade híbrida que dialoga diretamente com outras disciplinas e a permeabilidade da circulação textual; conexões anedóticas e associativas entre disciplinas e épocas; um processo de criação baseado na pesquisa; uma devoção ao antigo, hermético ou antiquado, especialmente nos termos de como o pré-cinematográfico pode ser representado em filme; e um forte engajamento com a linguagem e o texto enquanto elementos conceituais e formais. Na continuação deste ensaio, contextualizarei o Filme Novo Historicista na história do filme de vanguarda, retornando à vida de William Byrd posta em filme.

O autor gostaria de agradecer a David Bordwell, Taylor Dunne, Ken Eisenstein, Erin Espelie, David Gatten, James Hansen, Scott MacDonald, Rebecca Meyers, J. J. Murphy e Deborah Stratman, por seus comentários e ajuda na escrita deste artigo.

---

<sup>13</sup> GUNNING, Tom. “The Secret Language of the Traces of Light: David Gatten’s *Dividing Line*” In: *Texts of Light: A Mid-Career Retrospective of Fourteen Films by David Gatten*, ed. Chris Stults (Columbus, OH: Wexner Center for the Arts, 2011), p. 7.

<sup>14</sup> Muitas das ilustrações presentes no filme de Stratman também são retiradas desse livro. GENUTH, Sara Schechner. *Comets, Popular Culture, and the Birth of Modern Cosmology* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997).

## Referências

BVERLEY, R. *The History and Present State of Virginia, in Four Parts*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1947.

BYRD, W. *The Secret Diary of William Byrd of Westover, 1709-1712*. Richmond: The Dietz Press, 1941.

BYRD, W. *William Byrd's Histories of the Dividing Line Betwixt Virginia and North Carolina*. Raleigh: The North Carolina Historical Commission, 1929.

FRAMPTON, H. Incisions in History/Segments of Eternity. In: FRAMPTON, H. (ed.). *Circles of Confusion: Film Photography Video Texts 1968-1980*. Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1983. p. 88.

FRAMPTON, H. For a Metahistory of Film: Commonplace Notes and Hypotheses. In: FRAMPTON, H. (ed.). *Circles of Confusion: Film Photography Video Texts 1968-1980*. Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1983. p. 112.

GALAGHER, C.; GREENBLATT, S. *Practicing New Historicism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

GENUTH, S. S. *Comets, Popular Culture, and the Birth of Modern Cosmology*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

GUNNING, T. Towards a Minor Cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Klahr, LaPore and Solomon. *Motion Picture*, [S. l.], v. 3, n. 1-2, p. 2-5, 1989-1990.

GUNNING, T. The Secret Language of the Traces of Light: David Gatten's Dividing Line. In: STULTS, C. (ed.). *Texts of Light: A Mid-Career Retrospective of Fourteen Films by David Gatten*. Columbus: Wexner Center for the Arts, 2011. p. 7.

HICKS, D.; BEAUDRY, M. C. (ed.). *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

LEBRETON, J. *The White Magic Book: Fortune Telling at Your Fingertips*. London: C. A. Pearton, 1919.

MACDONALD, S. Interview with David Gatten. In: MACDONALD, S. (ed.). *Adventures of Perception: Cinema as Exploration: Essays/Interviews*. Berkeley: University of California Press, 2009. p. 309-329.

POWERS, J. Glancing Outward: Notes on the New Historicism Film. *Millennium Film Journal*, [S. l.], n. 61, p. 75-82, 2015.

SITNEY, P. A. *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 2002.

TAYLOR JR., L. B. *Ghosts of Virginia's Tidewater*. Charleston: The History Press, 2011.

VEESER, H. Introduction. In: VEESER, H. (ed.). *The New Historicism*. London: Routledge, 1989. p. 11.

WOLF, E. The Dispersal of the Library of William Byrd of Westover. *Proceedings of the American Antiquarian Society*, [S. l.], v. 68, n. 1, p. 19-45, 1958.

**Submissão:** 21/05/2025

**Aprovação:** 05/09/2025

