

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

Lucca Nicoleli Adrião

O artífice no espelho: *From the Notebook of...* entre o fazer e o pensar

Recife
Outubro de 2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

Lucca Nicoleli Adrião

O artífice no espelho: *From the Notebook of...* entre o fazer e o pensar

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado pelo aluno Lucca Nicoleli Adrião como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual. Orientadora: Profa. Dra. Nina Velasco e Cruz.

Recife
Outubro de 2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Adrião, Lucca Nicoleli.

O artífice no espelho : From the Notebook of... entre o fazer e o pensar /
Lucca Nicoleli Adrião. - Recife, 2022.

71p. : il.

Orientador(a): Nina Velasco Cruz

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Cinema e Audiovisual -
Bacharelado, 2022.

1. Robert Beavers. 2. cinema de vanguarda. 3. criação artística. 4. Estética. I.
Cruz, Nina Velasco. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

FOLHA DE APROVAÇÃO

Trabalho apresentado ao curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel.

Aprovado em: __/__/2022

BANCA EXAMINADORA:

Profª. Dra. Nina Velasco e Cruz – UFPE (Orientadora)

Prof. Dr. Marcelo Monteiro Costa – UFPE

Dr. Hermano Arraes Callou – UFRJ

Agradecimentos

Agradeço à minha família, fonte de carinho inesgotável e apoio irrestrito: minha mãe Samantha, meu pai Newton, vovó Juçara, Cora, Mari, Dory e Nemo. Sem os almoços aos domingos, as risadas habituais e a certeza de um refúgio em tempos difíceis, este texto jamais existiria.

Agradeço a Ângela Prysthon, orientadora de PIBIC e grande influência, pela introdução a um mundo novo e bonito; por Benjamin e por Jameson; por todas as paisagens que vislumbramos pelo caminho. Agradeço a Cristina Teixeira, pelas maravilhosas conversas na disciplina de Metodologia de Pesquisa em Comunicação, que delinearam as primeiras versões da minha proposta – assim como pela metáfora do esgrimista, que guardo no coração. Agradeço a Nina Velasco, orientadora deste trabalho, por ter acolhido minhas ideias e pela oferta de uma visão que, apesar de nosso encontro breve e tardio, já me ensina bastante.

Agradeço aos amigos, dos quais tenho a sorte de estar sempre rodeado. A Clara Carvalho, maior presente que o curso de Cinema e Audiovisual poderia me trazer, por ter sido a parceira ideal nessa aventura. A Andromeda, Ester e João Vitor, companheiros nas melhores e piores horas, por dançarem juntos a mim nessa primavera. A Lins, Warnner e Pedro, que desde o colégio me ensinam o significado de amizade. A Giulio Bruno, pelo cinema que só vale a pena quando compartilhado.

Agradeço a Denilson Lopes, muito mais do que um professor, por toda a atenção e sabedoria no dia-a-dia.

Agradeço a Marcelo Costa e Hermano Callou, pela gentileza e disponibilidade com que aceitaram compor a minha primeira banca de defesa.

Agradeço, também, a Robert Beavers, pela obra sobre a qual gastei tantas palavras, apenas para que no fim me sobrasse apenas uma: *Amor*.

Resumo

Este trabalho visa investigar e ponderar acerca do ofício do cineasta de vanguarda Robert Beavers, em particular no média-metragem *From the Notebook of...*, sob o prisma das atividades, práticas e conhecimentos humanos. Pretende-se analisar como ele encenou o seu próprio processo criativo nessa obra, compreendendo seu método de criação como uma prática que tensiona esforços laborais e intelectuais, o “fazer” e o “pensar”. Além disso, será proposta a categoria do *cineasta-artífice* como uma chave de leitura para os modos de produção fílmica dessa cinematografia de vanguarda, inferindo e designando a possibilidade e o desejo por práticas artesanais em cinema.

Palavras-chave: Robert Beavers; cinema de vanguarda; criação artista, Estética.

In the beginning is always the filmmaker, just as in the beginning there was Light, the visible murmur of the wind, the invisible Word, and the Image of the inevitable creator.

Gregory J. Markopoulos

Typically, writers' notebooks are crammed with statements about the will: the will to write, the will to love, the will to renounce love, the will to go on living. The journal is where a writer is heroic to himself.

Susan Sontag

*Mystery to Leonardo was a shadow,
a smile and a finger pointing into darkness.*

Kenneth Clark

The more subtly we are tuned to our medium, the more inventive our actions will become. Not listening to it ends in failure.

Anni Albers

Sumário

Introdução.....	9
1. A vida do artista e suas práticas intelectuais	13
1.1 Auto-discussão infinita: a criação, o conhecimento e a forma-caderno.....	17
1.2 Rigor obstinado: encontros entre arte, ciência e vida.....	29
2. O cineasta-artífice e suas práticas manuais.....	41
2.1 Por um cinema artesanal: apontamentos sobre uma categoria.....	45
2.2 Anti-ilusão: processos/materiais.....	52
Considerações finais.....	65
Referências bibliográficas.....	68

Introdução

No preâmbulo de *A Vida: Modo de Usar*, o romancista Georges Perec versa sobre a temática mais preciosa de seu livro: a confecção artesanal de quebra-cabeças. A arte do *puzzle*, diferenciada daqueles exemplares feitos à máquina e com peças cortadas em um processo automático, é descrita por Perec como um jogo que se inicia na atividade criativa do seu produtor, possuindo seu encantamento na destreza com que aquele a fabricar cuidadosamente cada peça fará do brinquedo um enigma desafiador, uma peça artística estimulante. Ao fim do preâmbulo, lança-se uma máxima acerca do funcionamento desse tipo de quebra-cabeças:

Podemos deduzir daí algo que é, sem dúvida, a verdade última do *puzzle*: apesar das aparências, não se trata de um jogo solitário — todo gesto que faz o armador de *puzzles*, o construtor já o fez antes dele; toda peça que toma e retoma, examina, acaricia, toda combinação que tenta e volta a tentar, toda hesitação, toda intuição, toda esperança, todo esmorecimento foram decididos, calculados, estudados pelo outro. (PEREC, p. 14, 1989)

Ao longo das mais de seiscentas páginas do livro, o conteúdo da confecção de quebra-cabeças revela uma metáfora ao ofício do autor. À maneira de Gaspard Winckler, personagem do romance designado pelo artista Percival Bartlebooth a elaborar quinhentos *puzzles* a partir de telas pintadas ao redor do mundo, Perec realiza seu trabalho com as palavras de forma a dar acabamento a cada detalhe e organizar cada elemento, gestando uma narrativa complexa, intrincada. Cada uma das numerosas histórias contadas se localiza perfeitamente dentro da estrutura geral do livro, como no encaixe das peças que formam uma figura. Da mesma maneira, o leitor é convidado a fruir atentamente essas conexões, “montando” ao lado do escritor.

Iniciar este texto com um exemplo da literatura permite visualizar não só como o tema da criação se acomoda na obra de arte, mas também introduzir um tipo único de trabalho artístico. É um trabalho feito por indivíduos absorvidos pela natureza de suas atividades manuais, compenetrados na execução minuciosa de cada etapa, o que corresponde a dois

movimentos distintos: um labor físico diante dos materiais pertencentes aos seus meios (seja a madeira para o construtor dos puzzles ou a linguagem para o romancista) e um processamento mental de toda escolha a ser tomada. Pode-se dizer que são, esses, trabalhos de *artífice*, que contemplam as duas instâncias do fazer e do pensar.

No cinema, a filmografia de Robert Beavers dá exemplos que muito dialogam com essa maneira de criar. Cineasta de longa carreira, ainda em atividade, sua pouco conhecida filmografia é considerada, por aqueles que a ela tiveram acesso, uma das mais importantes e originais das vanguardas. Jonas Mekas (2017), o famoso cineasta lituano, define-o como um inovador à altura de D.W. Griffith, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Stan Brakhage e Gregory J. Markopoulos; o criador de uma nova linguagem cinematográfica que seria levada à posteridade. Seus filmes se destacam por uma qualidade lapidar, e podem ser vistos como singelas meditações sobre o ofício de um artesão cujo meio é a matéria filmica.

Não é incomum, por exemplo, que ele represente a si mesmo no próprio *métier*, manuseando câmera, filtros e outros apetrechos. A partir de várias estratégias formais, ele também permite que os instrumentos cinematográficos componham a superfície da imagem, sendo destacados por sua materialidade e desvelando o real sentido do filme enquanto construção humana, um verdadeiro feito do homem a partir daquilo que é oferecido pela técnica e experimentado pela imaginação. Do mesmo modo, a ação sobre tal realidade concreta também exige um esforço ímpar de cognição, que deve buscar uma unidade, um tom, uma métrica ideal – assim como o artesão pereciano.

Os escritos de Beavers, há de se notar, demonstram ainda maior proximidade com o horizonte de ideias aqui proposto. A exemplo: em *A Few Notes*, texto publicado em 2007 para a retrospectiva de sua carreira no Tate Museum, ele percebe na estruturação dos seus filmes um processo parecido com o que ocorria em seus estudos em latim, nos quais a capacidade associativa das palavras era comparável à união de pedras lascadas (BEAVERS, p. 166, 2017). É notável, nesse caso, uma preferência pelas analogias que sublinham a concretude com que se exerce a manipulação filmica: a solidez das rochas reunidas se assemelha à morfologia do latim, e ambas se assemelham, por fim, à montagem feita com a matéria-prima bruta do cinema.

Também está presente no trecho outra imagem, uma que se dirige à criação enquanto exercício intelectual constante, tendo as descritas formas de fazer cinema e de se habituar com os dispositivos equiparadas à apreensão de um conhecimento novo, à estrutura e formação, por exemplo, de uma língua antiga. As pedras lascadas e o latim, enfim, são figuras que talvez apontem para aquilo que constitui a espinha dorsal do cinema desse autor: de um lado, o fascínio por uma “modelagem” com seus instrumentos de produção; de outro, a absorção dos interesses eruditos e uma intelecção inerente à própria feitura dos filmes.

Trata-se, destarte, do arquétipo de um artista intuitivo e cerebral, que simultaneamente age e reflete. A já citada categoria do artífice, em um domínio que abrange tanto a teoria social quanto os estudos artísticos, pode ser compreendida nesses termos. Richard Sennett (2009) procura pensar, a partir desse termo eleito, um conjunto de trabalhadores manuais, suas práticas e ideias, abrangendo toda forma de prática manual para além daquelas consideradas puramente como “artesanais”. Nesse “tipo humano” de Sennett, há especialmente a preocupação por fazer um trabalho de qualidade, o prazer pelo esforço laboral bem empregado. Será esse o fundamento inicial na caracterização de um possível *cinesta-artífice*.

Nesse projeto, busca-se analisar como Robert Beavers encenou o próprio processo criativo em um dos seus mais famosos e importantes filmes, o média-metragem *From the Notebook of...* Esse é o exemplar de sua carreira no qual o tema da criação cinematográfica ganha mais ênfase. É uma obra sobre a construção da obra já erigida diante dos olhos do espectador, um perfeito paradoxo: o filme mostra a produção daquilo que é visto, e esse processo de produção, em si, é o filme. Pelo auxílio das anotações de seus diários criativos, postos à leitura do espectador, o cineasta coloca suas ideias sobre cinema e o resultado de suas práticas em crise a todo momento.

Sob o prisma das atividades, práticas e conhecimentos humanos, a criação será compreendida como um fenômeno que só existe plenamente no dispêndio de duas energias simultâneas: laboral e intelectual. É entre o empreendimento humano transformador do mundo e o exercício atento e rigoroso da mente que a criatividade do cineasta encontra vazão, tensionando fazer e pensar. Esses, na defesa aqui empreendida, são processos intercambiáveis na gênese da criação artística.

A organização em capítulos contará com diferentes chaves de entrada para cada um deles. O primeiro lidará, antes, com a contextualização estética, histórica e geográfica de *From the Notebook of...* Um olhar em direção ao posicionamento do filme dentro da cinematografia do autor, balizando a análise no exame de suas fontes primárias de inspiração e na descrição de sua proposta, fornecerá um panorama geral do que se trata a obra. Será defendida a elaboração de um conhecimento por imagens, que se estabelece pelas configurações formais inovadoras presentes no filme. Depois, pretende-se abordar como os estudos, os experimentos e as atividades científicas encontram espaço no gesto criativo do diretor, tornando o fazer e o pensar ainda mais indissociáveis.

No segundo capítulo, a figura do artífice será propriamente introduzida. No desenvolvimento das características apresentadas nesse modelo conceitual, assim como no de sua relevância aos estudos estéticos e fílmicos, serão encontradas as bases para o comentário sobre Beavers e a possibilidade de um cinema artesanal. Serão escrutinadas as representações de seu trabalho manual com os objetos, ferramentas e aparatos que auxiliam a feitura do filme; assim como os procedimentos sobre as próprias imagens e sons – a matéria fílmica por excelência. Ao constatar o prazer da criação que existe no contato físico com a materialidade do meio, a noção de *cineasta-artífice* designará um norte aos estudos dos procedimentos percebidos nesse cinema que une o fazer ao pensar.

1. A vida do artista e suas práticas intelectuais

From the Notebook of... é considerado, por Robert Beavers e por seus comentadores, o marco inaugural da maturidade artística de seu autor, um ponto de ruptura em sua poética. Adams P. Sitney (2008, p. 136), por exemplo, destaca no filme o símbolo de uma mudança no entendimento mesmo do que é o criar cinematográfico: tal qual ocorre com Matisse e a pintura, a animação pelo que se pode fazer com seu meio transforma-se no conhecimento daquilo que o meio é capaz de fazer. Nesses termos, a análise será privilegiada pela contextualização da trajetória do artista e do momento no qual o filme foi produzido, para assim iluminar as condições desse amadurecimento e identificar onde ele se posiciona conceitualmente em uma obra maior.

Dentro da tradição crítica, Beavers costuma ser enquadrado enquanto um dos nomes da vanguarda americana. As particularidades de sua cinematografia, no entanto, colocam-o em um lugar de dissidente na história desse cinema: realizando apenas um filme nos Estados Unidos (*Spiracle*, de 1967), a sua produção é majoritariamente concentrada em realizações europeias, em países como Grécia, Alemanha e Itália. No início de sua carreira, viaja à Europa com seu companheiro e mentor Gregory J. Markopoulos, onde viveram juntos até a morte de Markopoulos, em 1992.

Tal barreira intercontinental, determinada pelo casal mediante o desapontamento com a cultura cinematográfica novaiorquina, é justamente o que separa Beavers dessa tradição – o que não limita uma influência possibilitadora do New American Cinema no seu trabalho. O movimento já havia experienciado diversas mudanças anteriores ao exílio auto-imposto do artista, e sempre preconizou, à sua maneira, um cinema independente, livre dos grandes orçamentos e das estruturas de estúdio. O primeiro impacto da vanguarda em Robert Beavers, à época um estudante recém-chegado em Nova Iorque, estava na própria abertura à capacidade de realização, de obter familiaridade com dispositivos e técnicas e de produzir filmes por si só – pode-se dizer, de maneira *artesanal*.

Gregory Markopoulos, àquela altura já consolidado por ser um dos principais inovadores do cinema vanguardista, foi o principal nome desse grupo a influenciar a arte de Beavers. O cineasta greco-americano, contemporâneo de nomes como Stan Brakhage e Maya

Deren, foi um dos responsáveis pela formação da nova forma de fazer cinema que germinava desde os anos 40. Seus filmes se caracterizam por uma forte influência da mitologia greco-romana, por cores fortes e montagem fragmentada. Profícuo teorizador das práticas cinematográficas, defendia a superioridade e pureza de seu meio, aquilo que chamava de *film as film*. Ao conhecer o jovem Beavers, os dois percebem uma sensibilidade compartilhada, e logo se tornaram um casal.

A relação entre eles abarcava tanto a dimensão amorosa quanto a dinâmica de professor e aluno. Ken Kelman assinala que a mais óbvia convergência entre ambas as obras estaria no “arranjo meticuloso de imagens primorosamente precisas – fragmentos de cenas – dentro de uma configuração abstrata quase equivalente ao enredo” (KELMAN, 1979), denotando uma singularidade rítmica e um rigor composicional distinto. Não demora, porém, para Beavers adquirir um estilo, delineando seu próprio projeto estético ao destituir-se de “qualquer evocação de um mito da experiência originária e da maioria das referências a emoções extra-cinemáticas” (SITNEY, 2001). Distancia-se dos vestígios de narrativa e de grandes temas que remanesciam no trabalho do seu antecessor, almejando uma outra forma cinematográfica.

Ainda assim, havia uma admiração mútua que não permitia hierarquias, um diálogo apaixonado entre dois homens sempre unidos pelos seus cinemas. Markopoulos, mesmo em seu papel de mentor, chegou a escrever diversos textos entusiasmados a respeito de seu pupilo. Considerava Beavers o grande cineasta de seu tempo; para ele, seus filmes falavam *a linguagem dos diamantes*. “Um trabalho lírico de beleza tremenda, vitalidade estonteante e incrível paciência” (MARKOPOULOS, p. 300). Por essa analogia mineral, as operações manuais de controle desempenhadas pelo artista encontram a perfeita geometria dos cristais da natureza.

Juntos, em suas deambulações mediterrâneas, encontraram em um terreno próximo à pequena vila grega de Lyssarea – onde os ancestrais de Markopoulos habitavam – que viria a ser um espaço unicamente dedicado à preservação, catalogação e exibição ao ar livre de seus filmes, o espaço *Temenos*. Batizado a partir do termo da antiguidade clássica que designava uma terra sagrada, reservada ao culto, é um projeto de aspirações wagnerianas, uma modesta *gesamtkuntswerk*, que pretende aproveitar a paisagem do Peloponeso conjugando a instalação na natureza à experiência curativa da arte e de um cinema *site-specific*.

Markopoulos se entendia um *filmmaker-physician*, cineasta-médico, e acreditava no potencial de cura do cinema: inspirado por Asclépio, divindade grega da medicina, pretendia proporcionar uma “cura cinematográfica” (RUTKOFF, 2015, p. 5). No culto a Asclépio, a incubação é o ato de dormir em lugar sagrado a fim de receber revelações divinas através dos sonhos. Os visitantes de *Temenos* são convidados a relaxar, aproveitando a comunhão com a geografia, com a fauna e flora daquele espaço, podendo até mesmo dormir durante as exhibições. O cinema, assim experienciado pelo seu espectador sério e comprometido, coloca-o em um estado de transe, que é o efeito curativo à alma e ao corpo.

Atualmente, Beavers se dedica sobretudo à organização dos encontros em *Temenos*, que ocorrem a cada quatro anos, como também à restauração de *Eniaios*, a obra-prima de 80 horas deixada por Gregory Markopoulos, que reúne imagens tanto inéditas quanto de suas realizações anteriores. Desde 2004, pessoas do mundo inteiro se reúnem no território grego para assistir aos novos segmentos recentemente finalizados, tendo sido a última exibição em junho de 2022. Para arcar com as despesas dessa grande ambição, o *Temenos* conta com a ajuda de um *crowdfunding* em seu website¹ e com os lucros das eventuais exhibições de filmes do casal em outras partes do mundo.

Os filmes produzidos por Beavers durante sua época com Markopoulos compõem o ciclo intitulado *My Hand Outstretched to the Winged Distance and Sightless Measure*: durante as décadas de 1900 e 2000, ele reedita dezoito de seus médias e curtas metragens para a organização de um projeto que resumisse seus feitos cinematográficos até aquele momento. O ciclo pode ser visualizado enquanto o retrato de uma fase na vida de um homem, do cotidiano com o parceiro romântico aos itinerantes em um continente estrangeiro, que demonstram total dedicação ao fazer filmico.

Cabe notar que o título do ciclo já consagra o apuro poético que muito caracteriza a sensibilidade do diretor. Há uma dose de ambiguidade, um aparente domínio na seleção de palavras e a limpidez lírica exemplar da alta poesia moderna. A interpretação de Sitney (2008, p. 125) especula que *winged distance* seja uma metonímia para a infinidade óptica do foco da câmera, enquanto que *sightless measure* deve se referir ao ritmo encadeado pela trilha

¹ Disponível em: <<http://www.thetemenos.org/>>

sonora. Apesar da proposição contundente, o mais importante a se ressaltar é novamente a condição de manufatura à qual o título também aponta: as *mãos* são estendidas a uma *distância* e uma *medida*, avaliam grandezas físicas e reais que somente pendem à abstração pelo uso dos adjetivos, *alada* e *invisível*.

My Hand Outstretched to the Winged Distance and Sightless Measure, entendido como uma extensa e única obra, divide-se em três subciclos: se o primeiro contém seus primeiros filmes de aprendizado, o segundo corresponde a um período de visível amadurecimento, enquanto o terceiro é uma cuidadosa conclusão a consolidar sua autorialidade. *From the Notebook of...*, dando início ao segundo subciclo, é posicionado como marco inaugural de um novo momento de carreira, um avanço estilístico em comparação aos filmes anteriores. Esse destaque coloca em pauta a sua singularidade, que deve ser investigada por si só em seus alcances formais.

Em um texto dedicado ao filme, Beavers reforça seu estatuto tanto de continuação quanto de complexificação dos seus modos expressivos de cinema (BEAVERS, p. 178, 2017). Ele cita o uso de filtros e de *mattes*, as sobreposições realizadas na impressão dos rolos de filme e a composição da trilha sonora óptica² como exemplos do que já eram marcas de autoria presentes nos exemplares do primeiro ciclo. O que se eleva na transição ao segundo ciclo é o maior vigor com que os processos manuais aparecem – algo que já estava em alguns dos filmes anteriores ganha justificativas conceituais mais elaboradas.

Como todos os outros filmes, *From the Notebook of...* é produto do lugar e do tempo em que o casal de cineastas se situava durante sua feitura. No início da década de 70, puderam ficar por alguns meses na cidade de Florença, hospedados na casa do pintor Silvio Loffredo. Encontrando-se no berço do Renascimento Cultural, a sofisticação de Beavers lhe impulsiona diretamente às obras sobre e daquele período – pinturas, ambientes e livros. É especificamente nos ensaios de Paul Valéry acerca de Leonardo da Vinci, assim como nos escritos do próprio polímata, que o artista se depara com uma espécie de aporte teórico para realizar seu mais laborioso projeto até então.

² Todas essas idiossincrasias serão descritas com maior minúcia no decorrer do trabalho.

Há de se ressaltar que vários dos filmes em *My Hand Outstretched to the Winged Distance and Sightless Measure* são marcados por referências à cultura clássica, à ciência, à filosofia e à história da arte. Beavers costuma tornar os estudos eruditos uma fonte de abastecimento criativo aos seus trabalhos. Em entrevista com Tony Pipolo ao *Millennium Film Journal*, o artista comenta evitar a representação direta dessas suas fontes biográficas – seja Francesco Borromini em *The Hedge Theater*, John Ruskin em filme homônimo e, nesse caso, Leonardo da Vinci – para buscar outras formas de estabelecer suas presenças (BEAVERS apud PIPOLO, 1998).

Diante da engenhosidade com que esse repertório cultural é trazido pela elaboração plástica, o pensamento dentro da atividade criativa surge em suas primeiras manifestações. A intertextualidade tanto realiza trocas íntimas com outras áreas do saber quanto desafia as barreiras entre eles. Desenvolver essas ideias requer o escrutínio das fontes de inspiração primárias para o artista, evidenciando de que maneira elas realmente são mostradas na obra e quais são suas relações com o tema maior da criação.

1.1 *Auto-discussão infinita: a criação, o conhecimento e a forma-caderno*

Em *From the Notebook of...*, esta é a primeira imagem em que se vê Beavers em tela: sentado diante de sua mesa, com seus objetos de trabalho à disposição, ele abre a janela também à sua frente, banhando-se pela luz do sol. Antes na escuridão, tudo na sala se torna visível por um simples gesto. A abertura da janela é como uma abertura a duas formas de realidade: a da imensidão do que se enxerga através do quarto, a da vida real; e a do universo em miniatura que existe nas dimensões ínfimas daquele tampo de madeira, a de todo o equipamento necessário para a realização do cinema.

Apesar de tomar como inspiração o renascimento italiano, essa imagem inicial – por seu tema, pela domesticidade que representa, pelos gestos em ação – traz à mente outra tradição artística: as figuras na janela da pintura holandesa de Johannes Vermeer. Como n’*O Astrônomo*, o homem possui o universal no específico, está voltado tanto ao conhecimento empírico do mundo exterior quanto às descobertas pelas vias de seus estudos. O desafio para

ambos, cineasta e cientista, é dominar seus pequenos cosmos de possibilidades pelos prazeres e experiências do toque.



Figuras 1, 2: Robert Beavers em *From the Notebook of...* e *O Astrônomo*, de Johannes Vermeer.
Fontes: Captura de tela do filme (fig. 1) e Artrianon.com (fig. 2)

Esse “criador”, mestre da técnica, é assim uma aparição tão anódina quanto luminosa, tão trivial quanto imponente. Mas no centro do filme não está o homem, e sim aquilo que ele pratica, e mais objetivamente *como* ele pratica. Entre os pensadores modernos, é em Paul Valéry que essa noção se tornou um problema teórico: a ênfase de suas preocupações se desloca da obra de arte para o modo com que ela foi feita – o interesse está no percurso, não na chegada. Motivado pela “auto-observação do movimento interior de seu próprio pensamento assumido como objeto de sua atenção e reflexão” (CORTÉS, 2016, p. 25), sua vida intelectual foi engajada na cultivação do espírito e no estudo de seu exercício artístico, buscando averiguar os mecanismos dessas práticas.

Tal problema do processo está presente em grande escopo no legado escrito de Valéry; na sua teoria, na sua prosa e no seu verso. No ensaio *Poesia e Pensamento Abstrato*, por exemplo, a discussão parte da ideia de ofício para desvendar a gênese do ato poético. Concentrando-se na função do poeta, seu ensaio questiona a lógica pouco refletida de que o pensamento abstrato (definido pelas análises do intelecto, pela vontade de exatidão) e a poesia (com todos os seus *feitiços*, aludindo à coleção de poemas *Charmes* do autor) estariam em polos distintos de sentido.

Valéry está voltado à linguagem, fixa os termos como um entomólogo faz a uma borboleta, livra-os de quaisquer contextos de utilização e os observa em essência. Ao investigar a natureza da palavra em si, acredita ser possível ter maior clareza de entendimento para avaliar o quão distantes os conceitos que lhe interessam se encontram nos momentos de fruição e fazer poéticos. A união entre poesia e pensamento abstrato, para ele, está no juízo de que o estado poético interior – aquilo que floresce dentro do poeta – e a busca pela síntese artificial desse estado – problemática decorrente da escrita – são completamente diferentes. Para criar, deve-se realizar um empenho para dar forma àquilo que surge no espírito apenas enquanto intenção. A energia criativa do escritor é responsável pela metamorfose do estado poético na realidade do poema:

Há, portanto, algo mais, uma modificação, uma transformação, brusca ou não, espontânea ou não, trabalhosa ou não, que se interpõe necessariamente entre esse pensamento produtor de ideias, essa atividade e essa multiplicidade de questões e de resoluções internas; e depois, esses discursos tão diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser *às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos*³ [...]. (VALÉRY, 1991, p. 208)

Seu texto se ocupa da criação na poesia; da versificação e das estrofes. Suas ideias, contudo, mostram-se úteis para analisar quaisquer campos da criação estética. É por analogia que se compreende, aqui, a maneira de feitura encenada e praticada por Robert Beavers no seu filme: o feito artístico, mais do que a visão romântica de um produto transcendental do artista inspirado, é uma construção disciplinada a partir da utilização dos meios concretos de cada arte. O cinema, que desponta com a modernidade tecnológica, só pode existir pela aplicação de sua *téchne* característica.

Talvez seja devido a tudo isso que Gregory Markopoulos, no primeiro e breve texto que escreve sobre o jovem Beavers, atribui a ele “a graça, a diligência e o frenesi demoníaco e crítico de um Paul Valéry” (MARKOPOULOS, p. 287). Há, de fato, muito de um no outro. Eles compartilham os abrangentes interesses transdisciplinares, evidências da profunda

³ O destaque em itálico nas citações de Paul Valéry estão presentes nos textos originais, jamais sendo escolha do autor deste trabalho.

paixão pelo conhecimento em estado puro. Ambos mantinham, em especial, seus “diários intelectuais”, atualizações em fragmentos que pretendiam registrar o movimento interno de seus pensamentos. No caso do francês, a prática adquire uma dimensão megalomaniaca, sendo de conhecimento público as diversas horas às quais lhe eram dedicadas. Do outro lado, há também registros volumosos, em geral pouco acessíveis, mantidos no arquivo de Temenos.

Beavers não se permite esconder tais mediações: os ensaios sobre Leonardo da Vinci escritos por Valéry são assumidamente o seu ponto de partida para *From the Notebook of...* O que se propõe em tais textos é a imaginação de um homem enquanto possibilidade. Desinteressado por biografismos e anedotas, o autor não busca no renascentista uma reconstituição da realidade histórica, mas a encarnação de uma personagem ideal para profundas meditações sobre o tão caro tema do processo criativo. Na base do tal “método” deste Leonardo valéryano está justamente a indissociabilidade entre o fazer e o pensar:

Sentia que esse senhor dos seus meios, esse possuidor do desenho, das imagens, dos cálculos, havia encontrado a atitude central a partir da qual as empresas do conhecimento e as operações da arte são igualmente possíveis; as trocas felizes entre a análise e os atos, singularmente prováveis: pensamento maravilhosamente excitante. (VALÉRY, 1998, p. 109-111)

A proposição de imaginar a vida intelectual de Da Vinci aponta somente a um personagem construído, a uma hipótese que permite inconsistências. Valéry acredita que a admissão do incompleto, ou seja, da incapacidade de conceber uma figura histórica em sua totalidade, seja preferível à pretensa e suspeita assertividade historiográfica pelas datas e pelos acontecimentos documentados. É Leonardo enquanto uma possibilidade sempre controlada pelo máximo de rigor possível, assim tornado em uma metonímia às questões do espírito. O método é definido pela capacidade em perceber as relações “entre coisas cuja lei da continuidade nos escapam” (ibid., p. 25-27). Tal capacidade se estende às forças intelectuais de todo ser humano: relacionar e conectar informações são as atividades fundamentais da inteligência.

Tomando esse texto de Valéry como inspiração, o funcionamento interno de *From the Notebook of...* se dá através de uma montagem relacional. Diversos motivos, visuais e sonoros, são utilizados em um sucessivo fluxo de analogias – como imagens de crianças brincando, de vistas florentinas e recortes da natureza; ou sons de páginas virando, do obturador e badaladas de sinos. São repetições de unidades fílmicas que se transformam conforme são combinadas e recombinaadas. Essas duas partes, o áudio e o visual, são inseparáveis na construção de sentido, interagem para tecer camadas de interpretação: a imagem de uma janela pode ser sincronizada com o som das asas de um pássaro – são duas estruturas que realizam o movimento de abrir e fechar. Duplamente brincadeira e estudo, as aproximações desses e de outros elementos permanecem durante toda sua duração.

O filme também promove o diálogo entre suas imagens a partir da técnica da sobreposição, agregando mais de uma imagem dentro de um quadro. Editando em vários rolos de filme e unindo-os no processo de edição, várias imagens conseguem coexistir em um mesmo plano preto. É como a abertura de várias janelas que apresentam vistas diferentes. A disposição dos documentos visuais, as diferentes organizações que podem ser efetuadas por esse método, tudo se encaminha às repercussões do que as figuras dizem quando postas lado a lado. É, portanto, uma forma de pensar pelo fazer da imagem.

Quarenta e cinco anos antes da publicação de *Poesia e Pensamento Abstrato*, a defesa por uma criação artística enquanto forma de trabalho já aparecia em *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*. Imaginar a vida intelectual de um homem-modelo requer o contato com suas obras e a consciência de como elas foram geradas, distantes da glória e da pretensa superioridade que definiriam um gênio invencível – típico modelo renascentista. Lança-se um olhar crítico sobre qualquer fruto de criação humana, o que “leva a descobrir a relatividade sob a aparente perfeição” (ibid., p. 17). Há, naquele que cria, sempre um drama interior, agitações que devem ser organizadas para apenas assim resultarem em criações. É raro um artista expor os meios que foram tomados – o texto *Filosofia da Composição*, de Edgar Allan Poe, é grande referência a Valéry em seu ensaísmo. Algumas “sobras” desses dramas são felizmente encontradas nos cadernos de Leonardo:

Esses fragmentos nos forçam a interrogá-los. Fazem-nos adivinhar por quais sobressaltos de pensamento, por quais bizarras introduções dos acontecimentos humanos e das sensações contínuas, depois de quais

imensos minutos de languidez são revelados aos homens as sombras de suas obras futuras, os fantasmas que as precedem. (ibid., p 17-19)

As atualizações de cadernos fazem convergir os procedimentos criativos de Leonardo, Valéry e Beavers. Está expresso que os manuscritos do primeiro inspiraram os textos do segundo, e que ambos inspiraram o filme do terceiro – o encontro entre eles é notadamente atravessado pelo recurso reflexivo dos cadernos⁴. Esses “diários intelectuais” são entendidos como um espaço de auto-observação, auxiliam o processamento mental do que se deseja fazer; seus escritos guiam ações, caminhos a serem tomados. Os pensamentos tomam forma quando são colocados no papel, e o artista evolui na sua prática ao transpor seus desejos em palavras, esquemas, desenhos. É aquilo que Valéry, nos *Cahiers*, define tão sucintamente como sua “auto-discussão infinita” (VALÉRY, 2022, p. 29).

Os cadernos também possuem papel de intermédio entre o que pode ser feito e o que de fato se faz. Eles não são, por via de regra, a obra de arte em si. *From the Notebook of...* é um filme no qual os limites entre essas noções distintas e aparentemente rígidas são desafiadas: as notas do artista estão figuradas como um elemento estrutural de composição. Beavers filma diversas páginas de seu diário e permite ao espectador experienciar o choque entre as intenções e os resultados, os métodos e as aplicações, as palavras e as imagens. Os tais “dramas da criação”, que encontram vazão nas páginas do caderno, tomam um duplo sentido; diferenciam-se da obra final ao mesmo passo que são fundamentais à sua constituição.

Por uma relação mais complexa do que a de simples causalidade, os escritos informam o que é filmado de maneira dialética: “um espaço se abre entre as notas escritas, remanescentes de [...] intenções anteriores, e a real filmagem, desenvolvendo-se em sua própria direção” (BEAVERS apud SITNEY, 2002, p. 149). A obra final está inscrita justamente nessa separação. Existe uma preparação – as ideias que surgem durante o processo – ao mesmo passo que existe o momento da execução – materialização mais ou menos fiel dessas ideias. A síntese dessas etapas é aquilo em que o filme se torna.

⁴ Segundo Don Daniels (p. 118), o *Notebook* no título do filme deve se referir não somente aos registros de Beavers, mas também aos famosos diários de Leonardo e aos comentários de Valéry. A indefinição da posse dos cadernos titulares, que se dá pelas reticências, permite essa possibilidade.

From the Notebook of... ilustra esse movimento dialético de diversas maneiras. Em uma determinada passagem, o diretor move seu corpo diante da luz que passa pela fresta aberta da janela. Minutos após o primeiro uso desse plano, uma nota revelará que já havia um planejamento para sua filmagem: “15.3.71 Close the window shutters to a crack; film my reflection in the mirror as my head moves in front of the narrow light.” (FTNO, 04:54)⁵. O reflexo no espelho, ao fundo do quadro, é vagamente percebido; supõe-se que o cineasta optou por mostrar a ação de dois pontos de vista, o do real e o do reflexo, uma escolha é implicada no momento da filmagem.



Figuras 3, 4: Robert Beavers e a abertura na janela
Fonte: Capturas de tela do filme.

A conjunção desses fatores, no exemplo citado e em outros subsequentes, imprime algo próximo ao movimento da atividade criadora em si, com todos os seus avanços e recuos, constâncias e desvios. Tratando-se de registros não apenas referentes ao filme em questão, mas a toda a produção do diretor até o momento, sugere-se também um aprimoramento artístico gradativo conforme ele amadurece em sua trajetória. Pelas datas das notas – algumas de 1969, filmadas apenas em 1971 – é possível intuir que muitas se tratavam de rascunhos para realizações futuras, ou experimentos que não se concretizaram em outros filmes e só neste encontraram espaço.

Muitas das anotações possuem natureza aforística, pontuações poéticas e filosóficas sobre a própria arte – postura reflexiva algo próxima à de Robert Bresson em *Notas sobre o cinematógrafo*. Uma das mais belas notas demonstra a força da capacidade metafórica em

⁵ Para referenciar as anotações presentes no filme, optei por utilizar sua sigla (FTNO) seguida da minutagem em que a mesma poderá ser vista nele.

Beavers está neste trecho: “22.7.69 The shutter in the camera is like the wings of an insect; both create movement one in space the other in the eye. Film is not an illusion of movement it is movement” (FTNO, 03:28). Presente aqui e na frase sobre o plano da janela, o sentido de “shutter” adquire ambiguidade através de um engenhoso trabalho de analogia: é ao mesmo tempo o obturador e o feixe na janela, duas aberturas à luz, uma na câmera e outra no quarto.

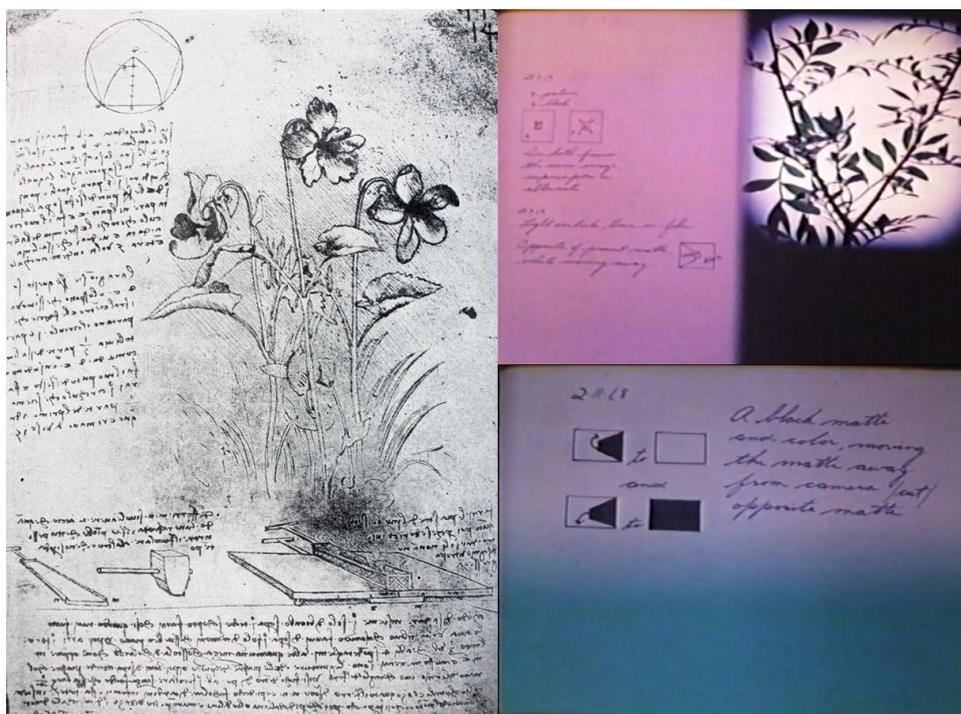
Por outro lado, há notas de caráter instrutivo, aquelas que orientam procedimentos básicos e inerentes ao fazer fílmico, sejam as estratégias de edição, as formas de composição de planos ou as instruções de como configurar os aparelhos. Desenhos servem para demonstrar como ele utiliza os *mattes*, os filtros e a câmera. Outras colocações – “27.3.69 Sound in relation to the distance of camera to subject; in relation to the light and shade of the frame.” (FTNO, 06:31); “Make the composition equal the editing” (FTNO, 10:43) – apontam para um método sinestésico de criação. Apesar de um certo hermetismo na escrita, é possível perceber como sons se alinham com as qualidades plásticas da imagem, ou como o enquadramento e a montagem são equiparados no processo – é uma busca por coesão, cristalinidade e pureza da forma a partir de elementos básicos do cinema.

Essas presenças na materialidade do filme, enfim, convocam um constante jogo de relações entre o textual e o imagético: o desafio do cineasta ao seu espectador é o de tentar perceber como essas duas instâncias se informam mutuamente. Aquele que assiste à obra deve possuir uma espectadorialidade ativa, moderna; deve realizar dentro de si um processo de montagem a partir de imagens mentais – qualidade lúdica das artes que também está na metáfora dos quebra-cabeças em Georges Perec. A primeira frase a ser lida no filme é muito significativa: “15.9.70 Film convention is time flowing forward in the *mind* of the viewer” (FTNO, 00:58). As convenções cinematográficas iniciam da imagem objetiva que está na tela e da justaposição dela com outras imagens, convocando uma série de relações socialmente estabelecidas que o espectador deve seguir para dar um sentido ao que vê.

Beavers instituiu um modo particular de incorporar a ideia do diário intelectual ao filme, a partir da invenção de uma estratégia formal que pode ser nomeada uma *forma-caderno*. Antes de descrevê-la, é preciso explicar o que são os *mattes*, pois eles são cruciais a essa elaboração estilística. Feitos manualmente de cartolina preta e designados para posicionarem-se na área entre a câmera e o campo de visão, obstruindo a vista, são itens criados pelo próprio diretor para o auxílio de sua prática. Com eles, é possível dividir a

imagem no meio, e ao girar uma dobradiça acima da lente ele decide qual metade será “escondida”. Assim se cria um movimento alternado entre os lados esquerdo e direito da tela: a parte mascarada varia na medida em que uma nova imagem surge em seu lado oposto.

É produzido, assim, um efeito de “páginas virando”, e o filme é transformado em um perfeito diário. A *forma-caderno* é o que dá unidade e ritmo a *From the Notebook of...*, e por ela o espectador é convocado a fruir do filme como se estivesse a folhear os cadernos do artista – a trilha sonora incluindo sons de papel virando adiciona mais uma camada nesse sentido. Ele não apenas lê suas anotações, mas vê seus desenhos e seus esquemas, relaciona seus conteúdos ao fazer cinematográfico que também será visto em cena. Em razão da montagem muitas vezes frenética, nem sempre é possível codificar tudo que está escrito, o que provoca algumas interpretações: pode ser simulação das consultas rápidas feitas em cadernos; ou uma ênfase na natureza de fragmento das frases; ou mesmo uma referência ao puro prazer tátil de folhear um caderno, dando importância secundária ao seu conteúdo.



Figuras 5, 6, 7: À esquerda, página de caderno de Leonardo da Vinci. À direita, imagens de *From the Notebook of...*
Fontes: Flickr.com (fig. 5) e capturas de tela do filme (figs. 6, 7)

As “páginas” da tela tomam aparência muito semelhante às de Leonardo, as suas ilustrações e seus rascunhos coexistindo com os escritos. No caso do filme de Beavers, a

imagem em movimento também pode estar nas “folhas” graças à técnica de sobreposição, o que confunde ainda mais os limites entre as ideias e a prática: ambos estão inscritos em um mesmo espaço de atuação. Na triangulação Leonardo-Beavers-Valéry, os diários intelectuais são uma ferramenta epistemológica, possuem uma função instrumental para a atividade do pensamento que se encontra entre a apreensão do mundo e sua racionalização. É essa característica máxima, enfim, o que verdadeiramente se considera na forma fílmica descrita: ao simular as propriedades físicas de um caderno, o cinema também pode se tornar um meio para a organização do saber.

É engendrada, então, uma dinâmica do pensamento a partir do aparato cinematográfico. A hipótese de um conhecimento por imagens instaura alguns problemas. Como é possível sistematizar, dar coerência a discursos ou explicar fenômenos por meios audiovisuais, fílmicos? Os traços que remetem tão bem ao campo científico – mesmo aquele das ciências humanas – não são inerentes e podem parecer até estranhos ao feito artístico. A discussão se volta às usuais dicotomias entre ciência e arte, teoria e prática, e até mesmo fazer e pensar. Novamente, o estudo de Valéry é incontornável para estabelecer laços mais estreitos entre esses movimentos distintos.

Acima de tudo, o fascínio do francês por Leonardo da Vinci deve ser justificado pela abrangência desse homem-modelo nas competências do saber, pela vasta extensão de sua vida intelectual – no mundo cada vez mais informatizado, o ideal do *uomo universale* se torna um problema, só comportando o ímpeto pelo conhecimento que há em cada um. Em *Leonardo e os filósofos*, o último ensaio do autor sobre a temática da vinciana, propõe-se mais uma vez tomar a figura do renascentista como um modelo para elaborar especulações diversas, dessa vez debruçando-se fortemente sobre a prática filosófica em sua função e apreciação. O texto transita entre os temas da filosofia, das artes visuais e das ciências naturais/exatas, para assim buscar interpenetrações possíveis entre âmbitos que são dados como tão diferentes.

Segundo o autor, há uma “vontade” pela Estética, tentação irresistível do indivíduo que experiencia mais avidamente as artes – um anseio em aprofundar sua fruição ao qual a disciplina estética pretende fornecer respostas. Um dos problemas postos em seu texto é o da justificativa desse fazer teórico. Ele argumenta que as novas convicções da modernidade, emergentes com o desenvolvimento das ciências modernas, reconfiguram as noções do *saber*,

que devem agora se vincular a um *poder* efetivo. Perde-se, então, aquilo que o científico melhor compartilhava com o filosófico, “a fé no inteligível e a crença no valor próprio das aquisições do espírito” (VALÉRY, 1998, p. 193). A filosofia é prejudicada em prol da “funcionalidade”, o conhecimento torna-se um mero instrumento ou meio prático.

As questões interiores à disciplina também sofrem com as mudanças históricas. Na nova época que se forma, as definições do Belo e os produtos de arte que almejam certo ideal de perfeição são substituídos por novos valores, como a originalidade – a inovação moderna. O que será da Estética, então, após sua central preocupação ser radicalmente posta de lado? Quando a palavra beleza, “presa na antiga plenitude de seu sentido, [...] juntar-se nas gavetas dos numanistas da linguagem a muitas outras moedas verbais que não têm mais curso” (ibid., p. 197), o que sobrará? O ensaio defende uma nova visada sobre esses escritos filosóficos: liberados do dever de explicar racionalmente os fenômenos estéticos, eles podem ser lidos como verdadeiros artefatos artísticos.

Valéry apresenta uma metáfora pertinente quando cita as estátuas religiosas. Com o tempo, as representações de divindades perderam a função de culto e se tornam produtos encantatórios ao olhar, “*o ídolo se fez belo*” (ibid., p. 209). O valor estético é sempre historicamente transferido ao objeto, e não é estranho encontrá-lo em textos que se ocupam, muitas vezes de maneira tão poética, desses mesmos assuntos. Não mais se busca, na leitura, o encontro com uma Verdade divina, mas a sedução pura pelas ideias. “Se refutarmos um Platão, ou um Spinoza, não restará pois nada de suas espantosas construções? Não restará absolutamente nada, *se não restarem obras de arte*” (ibid., p. 215).

Filosofia enquanto arte das ideias: a obra de Leonardo da Vinci aparece como o ideal supremo a essa defesa. Indivíduo com imensa capacidade de observação, sua existência singular era capaz de reunir a profundidade analítica do pesquisador e a sensibilidade aos processos que há no artista. Para ele, porém, a palavra era secundária, e apesar da riqueza revelada em suas notas, não deixou nenhum volume de escritos sistematizados a definir uma obra filosófica. Tinha na pintura, então, o meio mais importante para a expressão de seus pensamentos. Algo profundo, ainda que estranho, une seus feitos aos dos filósofos; pintar era sua filosofia.

A pintura em Da Vinci, tanto quanto um esforço laboral com tintas e suportes, é um ato intelectual. Sua prática rompe com as distinções antigas nas quais a natureza do cientista, do artista e do filósofo não se misturam: quando pinta, ele substitui o verbal pelo plástico. O verbo é apenas uma ferramenta para a descrição dos fenômenos, tanto quanto o são os cálculos matemáticos, os estudos anatômicos e botânicos ilustrados. Pintar é o fim máximo aos quais esses saberes servem, transformando os discursos e as representações em um poder efetivo – é possível ver em Leonardo um antecedente direto das ciências modernas que tornaram o conhecimento em meio prático, mas por um viés artístico, verdadeiramente expressivo. Atividade multidisciplinar por excelência, que requer detalhismo com os objetos representáveis e exatidão no entendimento de suas propriedades:

Pintar, para Leonardo, é uma operação que requer todos os conhecimentos, e quase todas as técnicas: geometria, dinâmica, geologia, fisiologia. A representação de uma batalha pressupõe o estudo dos redemoinhos e das poeiras levantadas; ora, ele só quer representá-los depois de tê-los observados com olhos cuja expectativa seja engenhosa e como que totalmente impregnada do conhecimento de suas leis. Uma personagem é uma síntese de pesquisas que vão da dissecação à psicologia. [...] Todas as coisas são para ele como que iguais diante de sua vontade de atingir e de apreender as formas por intermédio de suas causas. (ibid., p. 233-235)

Essa filosofia visual é a expressão do conhecimento por imagens. A partir do repertório intelectual extenso de um polímata, Leonardo pôde trazer uma metodologia à composição de suas telas. Se a arte pictórica é capaz de se tornar um campo de estudos, o cinema também está marcado por essa possibilidade. Jacques Aumont atesta que um filme não pode ser colocado no mesmo patamar sistemático do discurso teórico, mas ainda enxerga a sua capacidade em ressoar como “ato de teoria”. “Um filme é um ato, todo filme é um ato – mas um ato poético. É na qualidade de ato de invenção, ato de pensamento e de criação que, em última análise, um filme pode evocar, imitar ou chegar perto da teoria” (AUMONT, 2008, p. 31). No gesto poético, é possível desenvolver ideias através das qualidades plásticas de uma arte que se movimenta, que dinamiza os sentidos e estimula a mente.

A obra da vinciana de Valéry trata do homem criador e transformador, do seu esforço em ordenar, conectar, racionalizar experiências mentais e sensíveis. Quando fala do tal “método” de Leonardo da Vinci, ele não se refere a nada mais do que um hábito de pensamento, à capacidade em observar a realidade de forma minuciosa, crítica e imaginativa, e em estabelecer vínculos fortes entre o que se vê, o que se faz e o que se pensa. Em resumo, como esse método se aplica a Beavers? *From the Notebook of...* procura desvendar o mundo pelos meios fílmicos como Leonardo o faz pela pintura, tratando-se da investigação de todas as coisas e da curiosidade infinita pelo aprendizado. Pela multidisciplinaridade e pela inventividade formal que traz em sua obra, o cineasta também pode possuir o cinema por filosofia.

1.2 Rigor obstinado: encontros entre arte, ciência e vida

Na esteira das ponderações de Valéry, conclui-se que tomar a arte – e mesmo o cinema – “enquanto filosofia” requer a utilização de diversos conhecimentos em seu fazer. A originalidade dessa reflexão no ensaio parece estender um entendimento prévio de Leonardo sobre a pintura como *cosa mentale*. Para ele mesmo, um quadro era produto da inteligência, elaborado a partir dos aprendizados técnicos e científicos. O renascentista já concebia a arte enquanto ciência: uma ciência da representação da natureza. Sendo assim, suas inovações na pintura são, sobretudo, o resultado da aplicação de pesquisas ópticas, fisiológicas, matemáticas, físicas, botânicas...

Com a leitura dos manuscritos de Da Vinci, Beavers se interessou por esses estudos e assentou a proposta de *From the Notebook of...* no encontro, através da prática fílmica, “do presente no passado” e “do passado no presente” (BEAVERS apud SITNEY, 2002, p. 149). O presente no passado se refere à observação do mundo, a essas descobertas científicas e artísticas que são influentes até hoje no pensamento ocidental. Beavers buscou trazer alguns traços do pensamento renascentista à natureza do filme, investigando como a tecnologia do seu tempo já germinava em concepções antigas.

O passado no presente é a manifestação do Renascimento enquanto momento histórico, a cidade de Florença e a herança de um determinado período que ela representa. É

tudo aquilo que permanece na cidade, sublinhando o gosto do cineasta pelo mundo clássico. Como ocorre na abordagem da Valéry acerca de Leonardo, seu olhar voltado ao período renascentista não faz um mero elogio nostálgico ao passado glorioso, mas encontra esse passado reverberando na técnica moderna, as imagens e as formas que transcorrem pelo imaginário da Renascença se tornam conteúdo para o cinema.

Essas dimensões são mobilizadas desde a abertura do filme. *From the Notebook of...* inicia com uma tela escura. A princípio, ouve-se o som de asas de pássaros batendo, que insiste mesmo quando o primeiro plano surge: uma venda de pombas em frente ao Palazzo del Bargello. Essa introdução já demarca a montagem dinâmica do filme, com as imagens continuamente intercalando entre os closes nas aves, movimentos aleatórios da câmera pelos arredores do espaço e o vai-e-vem horizontal de um matte que divide a tela de dois lados, esquerdo e direito. Em seguida, é vista a mão de Gregory Markopoulos libertando um desses animais. As cenas fazem referência a um hábito de Leonardo da Vinci, descrito por Giorgio Vasari na famosa coleção *Vidas dos Artistas*:

Ele tinha um prazer especial em cavalos como em todos os outros animais, que tratava com o maior amor e paciência. Ao passar por locais onde pássaros estavam sendo vendidos, muitas vezes ele os tirava de suas gaiolas com suas próprias mãos, e depois de pagar ao vendedor o preço que lhe foi pedido, ele os libertaria no ar, devolvendo-lhes a liberdade que haviam perdido. (VASARI, p. 286)



Figuras 8, 9: Venda de pássaros em frente ao Palazzo del Bargello.
Fonte: Capturas de tela do filme.

Beavers admite essa intertextualidade com a anedota de Vasari em diversos contextos, seja em entrevistas, falas em eventos ou em seus escritos. Já está claro que Leonardo é invocado de uma forma subliminar; seu nome, na realidade, nunca é citado diretamente durante o filme. Não há, nessa reencenação do seu personagem, uma intenção de reconstruir o momento em sua exatidão, nem mesmo de representá-lo. Mesmo que não seja crucial em sua apreciação, o filme é enriquecido pelo saber histórico: quando é visto o Rio Arno, o espectador que tenha lido o pequeno livro de Vasari sobre Da Vinci recordará do plano em fazer dele um canal entre Pisa e Florença (*ibid.*, 285).

São mais formas de trazer uma tradição ao centro do filme, encontrando o passado da cidade – tudo que nela tem relação com a Renascença – em seu presente, e a essa intenção serve a relevância do espaço dentro da obra. Ambientes e patrimônios icônicos ligados ao período renascentista são visitados pelo observador ativo do filme, incorporado pelo cineasta. Projetos de Leon Battista Alberti, como o Palazzo Rucellai e a fachada da igreja Santa Maria Novella, são alguns dos cenários vistos ao longo de sua duração. Essa apreciação de um dos mais importantes arquitetos do período renascentista guarda um pouco do sentimento da Florença passada.



Figuras 10, 11: Fachada da Santa Maria Novella e Palazzo Rucellai.
Fonte: Capturas de tela do filme.

O destaque à arquitetura é também uma recorrência na cinematografia de Beavers, sendo os liames entre o filmico e o arquitetônico sempre estreitados e sentidos nas texturas e nos encadeamentos feitos em seus filmes. Em *From the Notebook of...*, detalhes das

construções florentinas são filmados atentamente, e a estrutura fílmica, projetada com esplendor geométrico em um processo rígido de montagem, ergue-se como arcos ou catedrais são erguidos, em toda sua expressão tectônica.

Mas é na ideia de ver “o presente no passado” que a extensão do conhecimento adquire seu verdadeiro espaço. O pacto entre as ciências e as artes estabelecido pelos humanistas renascentistas unia o fazer ao pensar de forma explícita. Possuindo a curiosidade abrangente de um autodidata, Beavers se encanta por essa possibilidade. Assim, sua intenção com *From the Notebook of...* aparenta ser balizada por dois movimentos: por um lado, utilizar os instrumentos cinematográficos para investigar o mundo natural; por outro, apoderar-se dos aprendizados científicos para criar formas de expressão específicas ao meio do filme – cinema como *cosa mentale*.

O leitor atento perceberá que o termo “cinema experimental” não havia sido utilizado em momento algum até então. De fato, o cinema de Robert Beavers se encaixa naquilo que se entende, inclusive no ambiente acadêmico, por cinemas experimentais. A resistência ao termo se deve a uma escolha consciente, justificada por algumas falas dos principais nomes desse campo. Jonas Mekas talvez seja aquele que mais famosamente o rejeita⁶. Em seu argumento, o sentido de “experimental” pressupõe uma tentativa, algo que vai contra a certeza que o cineasta possui naquilo que acredita fazer. O experimento, por essa concepção, é algo que só existiria em maus cineastas e, em outro sentido, na ciência, como um processo que serve para estimar resultados e comprovar hipóteses.

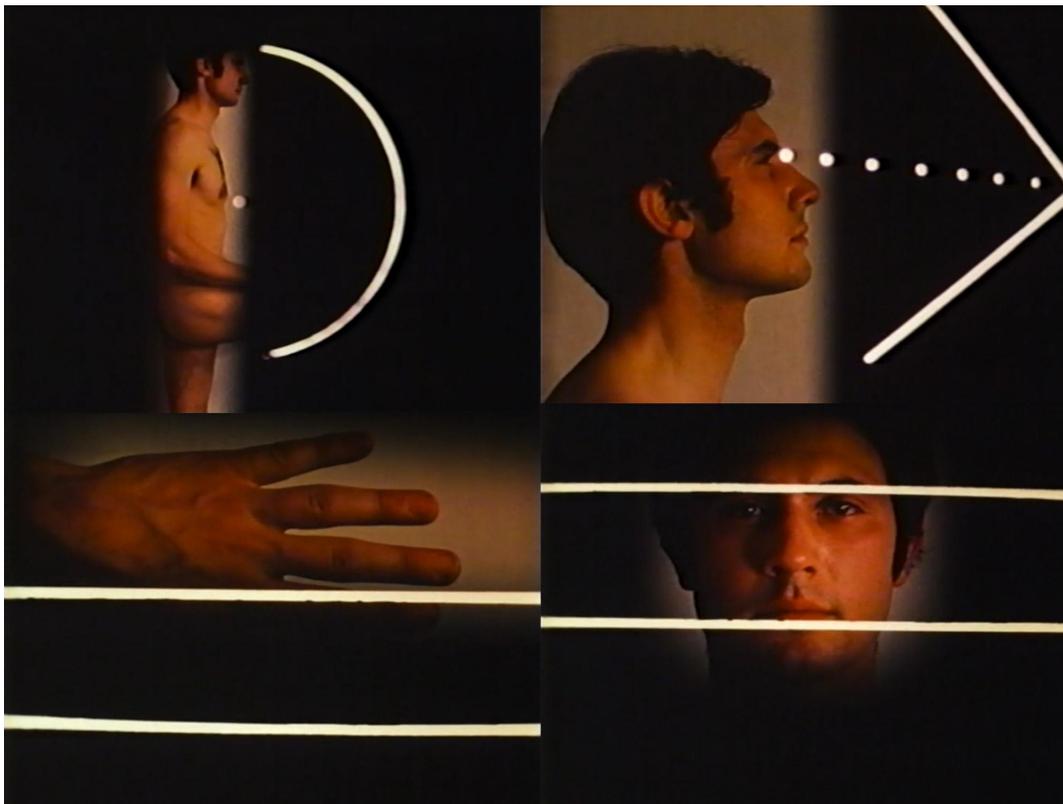
Uma visão parecida será a de Gregory Markopoulos, para quem o cinema se dividia entre as obras que não atingiam o verdadeiro potencial do cinema e aqueles raros exemplares que tomaram esse caminho – o *film as film* ao qual sempre se referia. Não seria estranho que Beavers estivesse de acordo com a premissa de seu companheiro. No entanto, sua vinculação ao pensamento da vinciano parece dissipar aos poucos a distinção cinema *versus* ciência feita por Mekas: a sistematização, a observação e a experimentação, todas científicas, surgem como aberturas poéticas no filme que realiza.

⁶ Em entrevista, Mekas contrapõe categoricamente o termo “experimental” para se referir à prática fílmica que exerce. Disponível em: <<https://directorslounge.net/473267320-2/>>

Exemplos dessas aberturas estão espalhados por toda a sua duração. Brevemente, pode-se citar algumas delas. Uma nota filmada (FTNO, 17:37) faz alusão ao monge francês Benedict Prévost, reconhecido pelas suas descobertas quanto ao processamento visual da cor e do movimento durante o século XVII. Ao mover as mãos sob a luz do mosteiro em que vivia, percebeu cores luminosas formadas em seus dedos. A observação empírica de Prévost é a primeira evidência da aparição de cores subjetivas, que acarretará em efeitos ilusionistas como os do Disco de Benham: batizado a partir do fabricante de brinquedos C. E. Benham, é um disco preto e branco que, ao ser girado em alta velocidade, cria a ilusão de cores diante dos olhos.

Cor e movimento: elementos primordiais da estética e da forma filmica. Para Beavers, a interação entre os mattes, o branco e o preto que se movem durante o filme, remonta aos experimentos de Prévost e Benham na criação de cores subjetivas. Esse é um exemplo que explica bem a ideia de “experimental” aqui defendida. Com o esmero de um olhar atentado aos fenômenos estudados pela ciência e aos dispositivos que opera, o diretor faz do cinema o meio ideal de seu estudo sobre o mundo, ao mesmo passo que faz do mundo a fase intermediária de sua pesquisa sobre a pureza do cinema enquanto meio. *From the Notebook of...* almeja a descoberta daquilo que o cinema, por sua essência, é capaz de descobrir.

Em geral, foi dos textos de Leonardo que se extraiu o mais vasto universo de ofícios intelectuais presentes. O filme persiste em elementos relacionados aos estudos do polímata, para elencar as formas que eles podem ser visualizados em película. Ao filmar o Rio Arno, ele traz à tona os temas aquáticos estudados pelo renascentista: a observação do movimento e da forma da água – que rimam com a movimentação da câmera nessas filmagens. Há, também, o motivo recorrente do homem nu. Com seu corpo às vezes filmado em planos-detalle – rosto, pés, virilha – e às vezes sobreposto por desenhos que delineiam os contornos masculinos, ele rapidamente evoca o Homem Vitruviano, e terá dentro do filme a mesma potência simbólica que o desenho original: um elogio à anatomia humana e ao ideal de simetria perfeita.



Figuras 12, 13, 14, 15: O "Homem Vitruviano" de Robert Beavers
Fontes: Capturas de tela do filme.

Melhor desenvolvidos, pelo espaço de destaque que ocupam, deverão ser os casos das sombras e da perspectiva. Em primeiro lugar, as sombras adquirem na obra um duplo interesse, tornando-se tanto o fenômeno natural quanto algo a ser representado artisticamente. É mais um dos empréstimos concedidos por Leonardo: sua influência não está só na extensão de seus escritos que versam sobre o tópico das sombras, mas em razão de suas duas principais técnicas de pintura, o *sfumato* e o *chiaroscuro*, terem como fundo científico o estudo do sombreado. Nota-se nelas as diferentes intensidades de luz que compõem uma imagem, as diferentes gradações entre claro e escuro. A união entre arte e ciência, de partida, está justificada por esse elemento.

A fotografia é a escrita luminosa, e o cinema de base fotográfica terá a luz como substância modelável. Sendo arte gestada a partir dessa materialidade do real, a sombra está presente nos registros mais naturalistas de sua história até as distorções provocadas pelo

expressionismo, não sendo sequer necessário possuir uma técnica refinada para filmá-la em sua existência habitual. Mas as técnicas específicas do diretor, a constituição tecnológica do meio e a captura fotográfica da imagem estão, aqui, a serviço de uma investigação em como essa arte pode figurar as sombras à sua própria maneira – maneira que nenhum outro meio seria capaz de realizar.

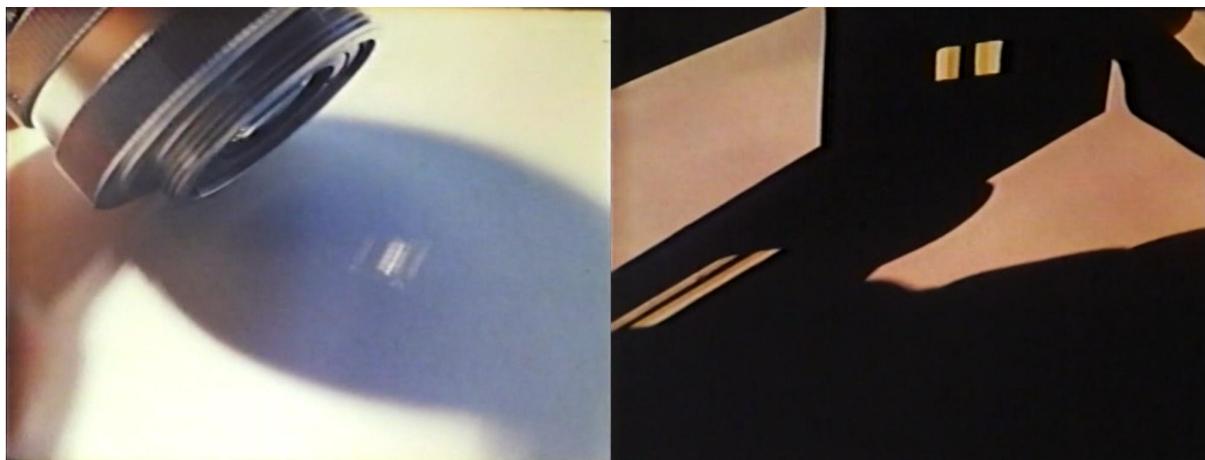
Isso fica claro quando o próprio aparato cinematográfico comprova as teses desse estudo das sombras. À máquina fotográfica é dada uma função instrumental em prol da “experiência”, e os resultados obtidos indicam como a imagem se comporta na maior ou na menor presença de luz. O que Beavers procura é perceber como a luminosidade é impressa na película, passando por toda a tecnicidade envolvida no funcionamento da câmera – ele direciona a lente para a luz solar e, em seguida, para regiões menos claras, demonstrando as diferentes captações nos dois casos.

A maior ou menor exposição à luz revela efeitos diferentes: no primeiro caso, a imagem se torna estourada; no segundo, ela vai se tornando escura, adquirindo uma textura sombreada em seu entorno. No caso desses exemplos, há pouco interesse no conteúdo visual em si, sendo mais importante a percepção de como as próprias imagens tomam sua forma. A câmera é despojada de tudo aquilo que a ela não é primário e axiomático: sendo um instrumento de captura da luz, os olhares se voltam a nada mais do que a forma da luz.

Também ao longo do filme, vários objetos são manuseados pelo cineasta. Seja um *matte* de papelão, as lentes de sua câmera ou o caderno de anotações, ele os posiciona em direção à luz para examinar a forma da sombra que cada um lança sobre a mesa⁷. Com gestos precisos, os sólidos se afastam e se aproximam de suas próprias sombras, que se atenuam ou se adensam conforme se movimentam. Em outros casos, o abrir e fechar da janela também foca no efeito que a maior e a menor luz possui na formação de sombras em objetos pequenos. Esses são planos que convocam a atenção para o *movimento* das sombras. A percepção de como essas zonas obscurecidas se formam e se movimentam toma uma aparência quase lúdica, mas encontra a observação científica dos humanistas na mesma

⁷ Algumas notas aludem a esse exame das sombras: “3.1.70 With an object and its shadow; as the object moves closer to the surface of the shadow, it becomes more clearly defined. When the shadow moves back towards the light it is less in focus (FTNO, 06:51)”; “A series of shots which begin with soft shadow not showing the object; then the object moves toward the shadow hardening it and into the frame. The light should be behind and to one side of the object” (FTNO, 07:01)

medida. O fascínio pela natureza, pela energia do sol e pela imagem em movimento direcionam todo o método.



Figuras 16, 17: Estudo de sombras
Fonte: Capturas de tela do filme.

Por sua vez, o sistema perspectivo, tal qual desenvolvido no Renascimento, foi também profundamente estudado por Leonardo. Nos seus cadernos, trata a perspectiva enquanto o principal guia para o exercício da pintura. Em primeira instância, a sua usabilidade na arte é um meio para chegar no conteúdo expressivo, mas não pode ser apartada de sua origem na matemática: é acima de tudo uma gama de conhecimentos definidos pelas leis da geometria. “Perspectiva é uma demonstração racional, confirmada por experiência, de que todos os objetos transmitem suas imagens ao olho através de uma pirâmide de linhas” (DA VINCI, p. 23).

A hereditariedade da câmera do cinema com esse mesmo sistema óptico sempre instigou teorizações. A câmara escura foi um instrumento amplamente utilizado pelos pintores em suas práticas perspectivas, e é tida como precursora da câmera fotográfica – esse é mais um encontro do presente no passado. Nesse sentido, Luiz Carlos Oliveira Jr., enquanto comentador das ideias de Jonathan Crary, cita as modificações que as formas de ver sofrem ao longo da história: entre os séculos XVII e XVIII, a câmara escura simbolizava “a representação ordenada, o espaço racionalizado oferecido pela objetividade do aparato, independentemente da situação fisiológica ou sensorial dos sujeitos perceptivos” (OLIVEIRA JR, 2017, p. 184). A partir do século XIX, toma espaço uma outra concepção de visualidade, pautada na corporificação do observador durante seu ato de observar:

A descoberta de que o conhecimento visual era condicionado pela estrutura anatômica e física e pelo funcionamento do corpo – e do olho, em particular – fez com que a rigidez da câmara escura, com seu sistema óptico linear, suas posições fixas, sua distinção categórica entre interior e exterior, cedesse lugar a uma concepção da visão como não verídica, como alocada no corpo, o que constituiu, segundo Crary, a condição de possibilidade tanto para a experimentação artística do modernismo, quanto para as tecnologias de dominação e de espetáculo de que o cinema e a fotografia seriam inseparáveis nos séculos XIX e XX. (*ibid*, p. 184)

A forma simbólica da perspectiva, ainda que não explique essencialmente o dispositivo cinematográfico, possui com ele ligações historicamente demarcadas, sendo considerada conceitualmente em diversos filmes – o autor cita o exemplo clássico de *Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock, lido como uma metanarrativa sobre o olhar perspectivo no cinema. Das diversas notas no filme de Beavers, apenas uma não é de sua autoria. A exceção se dá em uma transcrição parcial de trecho presente nos cadernos de Da Vinci, traduzido por Jean Paul Richter: “All objects transmit their image to the eye in pyramids, and the nearer to the eye these pyramids are intersected the smaller will...” (FTNO, 19:19). Mesmo incompleta, a frase coloca em evidência como os fundamentos perspectivos são cruciais para *From the Notebook of...* em seu diálogo com o Renascimento e em sua postura investigativa.

No filme, há uma tematização da visualidade que se diferencia da abordagem subjetiva de Stan Brakhage⁸: aqui, “a visão da câmera e a do cineasta são autônomas, mas interligadas por analogia” (SITNEY, 2002, p. 153). São diferentes figuras de linguagem: uma comparação, e não uma “metáfora da visão”, como diz o título do livro de Brakhage. Enquanto o outro cineasta busca capturar, através da câmera, a abstração no olhar da criança que desvenda o mundo, Beavers percorre caminho inverso, pensando a geometrização e racionalização do espaço por meio de construções imagéticas próprias: ao filmar várias de suas vistas, o perfil do cineasta, a protuberância de seu nariz e a firmeza de seu olhar invadem

⁸ Referência à frase mais conhecida de Brakhage, definidora do seu estilo: “Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção” (BRAKHAGE, 1983, p. 341).

as laterais do campo da tela. Lado a lado, a lente e o olho humano são vértices da pirâmide visual, são as estruturas que recebem a imagem lançada pelos objetos.



Figuras 18, 19: Pirâmide visual
Fonte: Capturas de tela do filme.

Apesar de se tratar de uma formulação pouco científica, a ideia da pirâmide visual foi de grande serventia ao aprimoramento da técnica da perspectiva renascentista. Nela, o olho é apresentado como o destino de uma série de raios luminosos, formando-se assim um cone cujo vértice é esse mesmo olho. Em um duplo movimento que equilibra ambas as formas de visibilidades apontadas por Oliveira Jr., a composição de *mise en abyme* nos planos descritos assinala o caráter participativo do cinegrafista-observador na captura da imagem, assim como se ancora nos fundamentos perspectivísticos mecânicos do uso da câmara escura.

Os saberes envolvidos na câmara escura também interessaram e estão presentes nos manuscritos de Da Vinci. Neles, são ressaltadas as correspondências entre o olho e a câmara escura. Ainda no movimento de observar as aplicabilidades presentes de um pensamento do passado, *From the Notebook of...* insere a moderna câmera cinematográfica a essa equação. Como se tratasse de uma câmara escura miniatural, vê-se o interior de outra câmera Bolex: é possível visualizar o movimento do obturador abrindo e fechando no processo de captura de luz, e a imagem se alojando ao fundo do aparelho. Se o momento exibe curiosidade pelos mecanismos internos da máquina e evoca, por um lado, o inventor e engenheiro que existia em Leonardo, ele também completa a sequência de ancestralidades entre essas diferentes estruturas que formam imagens – o olho, a Bolex, os instrumentos ópticos.

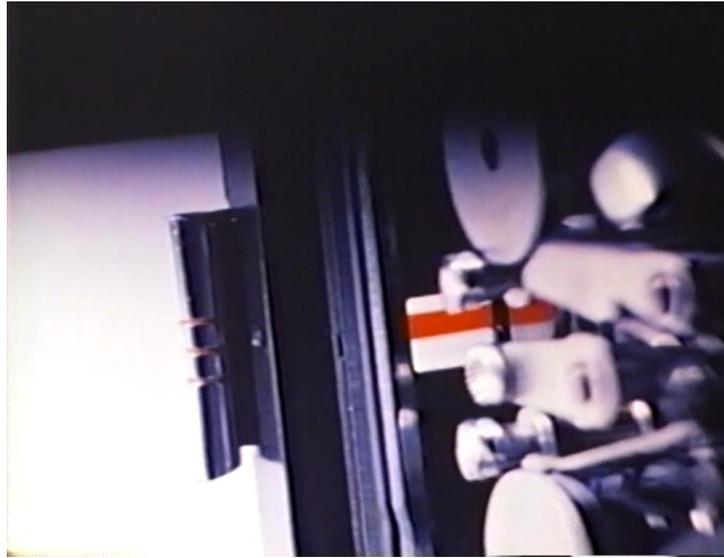


Figura 20: A Bolex como câmara escura.

Fonte: Captura de tela do filme.

Outros renascentistas também buscaram teorizar a perspectiva, sendo popular a definição do gravador Albrecht Dürer: “Perspectiva é uma palavra latina que significa ‘ver através de’” (PANOFSKY, p. 31). Ao falar sobre seus objetivos com *From the Notebook of...*, Beavers cita o questionamento sobre como “mostrar o lado reverso de um objeto em um filme”, desvelando as facetas do espaço filmico. Incontornavelmente, ele carrega consigo a formulação de Dürer no trato perspectivo do cinema. Logo naquela primeira imagem em que o cineasta surge abrindo a janela, o espectador é capaz de ver o reflexo do seu outro lado do rosto por um espelho, sendo permitido adentrar na realidade do que é visto.

Uma das notas, “Two dimensional mattes interchanged with related-in-form three-d views” (FTNO, 08:56), antecede a imagem de uma panorâmica na Via Maggio. Uma dupla camada visual é inferida nessa sequência: a bidimensionalidade dos efeitos do *matte* na tela recobre a tridimensionalidade da paisagem. Pela imersão ocular inspirada nas composições em perspectiva, é sentido um forte senso de profundidade quando a primeira camada visual – a do *matte* bidimensional – é superada e algo pode ser visto *através* dela. O que se dá a ver, portanto, é uma imagem que sugere *um outro lado*, mais de uma dimensão passível de ser representada na área plana do ecrã.

Diante das considerações conceituais e dos fragmentos filmicos escrutinados, fica claro o objetivo de fazer do cinema um lugar de indagações, testes e surpresas; algo

semelhante ao que cientistas fazem de seus laboratórios. O cruzamento entre cinema e ciência remonta à concepção artística existente desde os humanistas do Renascimento, que adotavam os procedimentos científicos dentro dos procedimentos artísticos. A arte técnica cinematográfica é um solo fértil para esse encontro entre o presente e o passado: é como se, em *Beavers*, a presença moderna do cinematógrafo pudesse ser sentida nas invenções e nas ideias antigas que lhe chamam a atenção. Enfim, sua outra noção de *experiência* cinematográfica é também uma maneira de aproximar a arte do método científico: não por se enquadrar em um poder efetivo, mas pelas vias da curiosidade e do encantamento.

2. O cineasta-artífice e suas práticas manuais

Há uma metáfora à criação que perpassa não apenas *From the Notebook of...*, mas grande parte da filmografia de Robert Beavers. Para visualizá-la, é pertinente descrever sua aparição em alguns desses filmes. *The Hedge Theater* tem como cenário arquitetônico as igrejas idealizadas por Francesco Borromini. A montagem, que reúne esses planos com os de uma armadilha para aves e o do teatro ao ar-livre titular, insinua conexões entre as obras barrocas e exemplos mais primitivos da modelagem no espaço. Outros motivos são introduzidos no decorrer da duração, como a costura de um botão e o reflexo de Beavers (com Gregory Markopoulos) operando a câmera. Uma série de correspondências emerge: a costura remete à edição com a película, e a captura do pássaro à captura de imagens. Todas essas ações – costurar, construir, filmar – são induzidas a um mesmo ponto de convergência: a herança erudita e os fazeres mais domésticos estão no mesmo âmbito do criar.

The Ground, por sua vez, é a última parte do ciclo *My Hand Outstretched to the Winged Distance and Sightless Measure*, e a primeira produção do diretor após a morte de seu companheiro. O tom elegíaco é pontuado tanto por esse fato quanto pelo seu contexto dentro do ciclo, sendo um retorno ao cenário de seu primeiro filme europeu, a ilha grega de Hydra vista no filme *Winged Distance*. Como uma regressão às origens de tudo, dessa vez sem Markopoulos, *The Ground* realiza homenagem saudososa ao amor depois da vida, um melancólico poema visual sobre aquilo que permanece na matéria. O homem que bate com o punho em seu próprio peitoral, símbolo do desnudamento emocional decorrente do luto, e os trabalhadores braçais que compõem a paisagem entram em choque para evidenciar a apresentação física da realidade – em contraposição à ausência e ao espiritual – e a transformação do objeto fílmico.

Essas imagens parecem inserir o fazer cinematográfico a todo um universo de atividades manuais. À primeira vista, a mobilização de tal analogia é logo notada como um tipo de marca autoral em Beavers. Em *Amor*, encontra-se a mesma ideia das mãos que costuram um botão de *The Hedge Theater*. Em *Work Done*, todos os planos representam processos; um cubo de gelo que derrete é associado a um rio (a água passa do estado sólido ao líquido), uma paisagem com árvores é associada a uma espécie de prensa de encadernação (transformação da madeira em papel, do papel em cadernos). Até mesmo em *Shared Table*,

recente documentário sobre a restauração do *Eniaios* de Markopoulos, o local onde os voluntários manuseiam os pedaços de película evoca algo parecido a uma modesta guilda de artesanato.

Por sua vez, *From the Notebook of...* encontra na figura de um carpinteiro o seu personagem ideal. O homem esculpindo a madeira com seus martelos e cinzéis é observado atentamente pelo diretor, tornando-se um dos motivos principais na estrutura do filme e em sua montagem relacional. Essas presenças, tanto a do carpinteiro quanto aquelas representadas nos outros projetos, estabelecem uma comparação direta entre o ofício de um cineasta àquele de um artesão. Elas surgem em nítido contraste com Beavers, que costuma dar ênfase àquilo que fazem suas próprias mãos, e como os dois trabalhos se assemelham aparenta ser o teor investigativo do que mostram as imagens. Vislumbra-se, nesse contexto, a possibilidade e o desejo por práticas artesanais de cinema.



Figuras 21, 22: O carpinteiro de *From the Notebook of...*
Fontes: Capturas de tela do filme.

A proposta por um fazer cinematográfico artesanal provoca variadas questões, desde as que se encontram sob o prisma das atividades e do saberes humanos até aquelas especificamente voltadas ao campo das artes. A exemplo do primeiro caso, o sociólogo Richard Sennett se debruçou longamente sobre a categoria do *artífice* em suas pesquisas. Apesar da proximidade que compartilham os termos, o artífice não é somente o simples artesão, mas todo indivíduo que dedique total atenção à qualidade das práticas manuais. “O artífice representa uma condição humana especial: a do engajamento” (SENNETT, p. 30). O estudo histórico e conceitual da categoria se volta a como as coisas são feitas, à importância

dos modos de produção socialmente estabelecidos – é dado um largo escopo ao significado de “produção”, passando pela indústria, pela ciência e pela arte.

O principal ponto defendido por Sennett é o da criação como uma forma de pensamento, que sinaliza a necessidade de unir, em quaisquer atuações, a prática à teoria, as mãos à cabeça. Aluno de Hannah Arendt, colocou em crise as distinções entre *Animal laborens* e *Homo faber* por ela desenvolvidas: se o primeiro era aquele que trabalha apenas para alcançar um objetivo, o segundo seria o seu superior, que julga e reflete o trabalho. Sennett sugere o dismantelamento dessa hierarquia e um posicionamento crítico à descrição atualizada do *Animal laborens*, indivíduo essencialmente prático que agora pode aglutinar pensamento, sentimento e dispêndio de energia física no interior do seu processo criativo.

Tratando-se de uma arte, o cinema também encontra as implicações estéticas familiares à categoria do artífice. O estudo se direciona à questão da artesanaria, ou do *craft* – da prática do *craftsman*, artífice – como uma chave de entrada significativa para demandas que encontram cada vez mais espaço no atual debate sobre as artes. Os termos englobam problemas éticos e estilísticos no tocante às técnicas que se proliferam no contemporâneo. Desde o seu rompimento com os modos de produção em massa ao seu resgate dos trabalhos manuais pré-industriais, a cultura que circunda o *craft* designa formas alternativas do fazer dentro de uma sociedade mecanizada. Em perspectiva complementar, a perícia artesanal e o polimento em todas as ações que constituem um processo também são ideais importantes a vários novos artistas.

São plurais as abordagens metodológicas que trazem a artesanaria como princípio. Glenn Adamson, curador e historiador da arte especializado no que se situa nos interstícios entre o design, o artesanato e a arte contemporânea, incentiva o entendimento do *craft* não somente pelo terreno das artes aplicadas, mas como uma “ideia”, uma via de pensamento. Adamson entende o *craft* como uma espécie de hábito de criação, que envolve certos processos e certos materiais. “Uma amálgama de princípios fundamentais inter-relacionados, que são colocados em relação uns aos outros através da ideia abrangente de *craft*” (ADAMSON, 2007, p. 4). Por esse tratamento, os limites colocados entre o termo e o discurso da arte “legítima” são obscurecidos, sendo ele agora absorvido enquanto um interessante meio de orientação às pesquisas do campo.

Não surpreende que a obra de Robert Beavers já tenha sido “pensada através do *craft*”⁹. Pelas extensas atualizações de pensamentos no caderno e pelo altíssimo engajamento com a condição dos materiais, seu trabalho é marcado por uma radicalização da autoconsciência (MACGILLIVRAY, 2012), já vista em outros cineastas que consideraram a vocação dos meios cinematográficos pelos elementos que lhe fossem únicos. Essa postura, consagradamente modernista, possui articulações com os ofícios artesanais na medida em que a artesanaria se entende não no nível utilitário da criação de objetos, mas na execução de procedimentos característicos.

Ancorada nessas impressões gerais, a aspiração por um tipo de cinema artesanal pode ser levada à categoria específica do *cineasta-artífice*. Em linhas gerais, o cineasta-artífice será entendido e esclarecido pelas suas condições autônomas de trabalho, pela natureza minuciosa de seus procedimentos e pela primazia de seus materiais de trabalho. A proposição de um conceito que leve em conta essas noções basilares está justificada no caráter definitivo que elas possuem na elaboração de novas estéticas fílmicas. Entende-se que o “como se faz” e o “com o que se faz” são valores essenciais, considerados por esses cineastas-artífices durante todas as suas práticas, e que o estudioso dessas obras, esteja ele focado no próprio método ou nas produções advindas, deve gravitar entre esses eixos nas suas análises.

O desenvolvimento conceitual da categoria, em termos introdutórios, visa estabelecer paralelos entre os princípios do artífice e um certo *ethos* que perpassa a história desse tipo de cinema vanguardista – no caso de Robert Beavers, a vanguarda americana do New American Cinema, movimento no qual já foi visto que ele figura como personagem indispensável. A primeira parte do capítulo, portanto, faz breves considerações acerca de uma categoria em formação. Por sua vez, a questão da matéria-prima representa não somente um dado crucial ao *craft* cinematográfico, mas a principal fonte de inovações estilísticas ao corpus de seu interesse, o que solicita a leitura de *From the Notebook of...* pela ótica específica desse aspecto.

⁹ Título de um dos principais trabalhos de Glenn Adamson, no qual ele defende o *craft* enquanto ferramenta de análise: *Thinking Through Craft*. Coincidentemente, o texto que analisa as obras de Beavers (e de Markopoulos) sob essa ótica está presente em um dos volumes do periódico organizado por Adamson, o *The Journal of Modern Craft*.

2.1 *Por um cinema artesanal: apontamentos sobre uma categoria*

Definir um termo como *cineasta-artífice* requer uma reflexão extensa. Seria urgente traçar limites mais ou menos precisos, assim como expandir certos horizontes que contemplem práticas diferenciadas por um mesmo recorte teórico. A proposta de uma categoria como essa, enfim, designa nada mais do que uma forma de olhar ao corpus. Ainda não há um verdadeiro consenso sobre o que se trata a ideia do cinema artesanal, e não há, aqui, um desejo de encerrar essa discussão. Partindo de Beavers e de seu filme, os apontamentos que segue deverão sugerir algumas possibilidades, destrinchando discussões passadas, contudo ainda relevantes a esse tema, e introduzindo novas ideias.

O início de uma discussão sobre *craft* e práticas manuais pode se dar por inúmeros caminhos. Em largo escopo, é possível iniciá-lo na origem do homem, datando sua presença desde a civilização pré-histórica (e, por consequência, pré-artística): as ferramentas fabricadas por hominídeos ancestrais já possuíam atributos estéticos diretamente relacionados a suas funções. A valoração estética desses artefatos é sempre anacrônica, mas permite constatar a importância da artesanaria à natureza humana, à sobrevivência da espécie e à construção das sociedades.

Dentre bifurcações, voltas e sobressaltos, o século XIX parece ser um início ideal à forma que esse debate busca tomar. Isso porque se estabelece, no período, uma real ruptura: com a Revolução Industrial, todo o universo das atividades artesanais se encontra em desvantagem social e econômica. Uma resposta antagônica, pela preservação dos modos antigos, é encontrada nos escritos do crítico inglês John Ruskin. Nas suas análises apaixonadas do Gótico, tanto a arquitetura quanto o arquiteto são focalizados em seus esforços rudimentares, para assim se chegar à essência do estilo.

Como fundamentos do Gótico, Ruskin (2010, p. 140) compreendia as *formas externas* (as qualidades da construção) e aquilo que chamava os *elementos internos* (as tendências mentais do construtor). Essas características, do edifício gótico e do seu criador, encantavam-o por parecerem desviar do mecanicismo próprio da era em que vivia. Definia essa arquitetura por uma rudeza em seu aspecto, o que iria contra o ideal de perfeição que marcou a arte europeia ao longo dos séculos. De acordo com isso estava a sua confecção; o

labor do homem na arquitetura gótica era livre das amarras das formas fixas e ideais, podendo criar de maneira mais orgânica, mais consciente e, por isso, mais imperfeita. “Ruskin tornava mais complexo o seu entendimento ao reconhecer a imperfeição e as limitações humanas reinterpretadas como virtude” (DE LIMA, 2020, p. 122).

Apesar do romantismo com que descreve o trabalho no período medieval, a essência dessa sua visão está no alvorecer das poéticas modernas da artesanaria. Ruskin reivindicava a honestidade e a nobreza do ofício centrado no homem, que em determinadas condições poderia ser um momento prazeroso, instigante em sentidos laborais e intelectuais. Retorna-se ao particular do artífice, à atividade engajada que preza pela união do pensar e do fazer. Se para ele “a boa arquitetura seria aquela que confessasse a comunhão entre a mente inventiva e a mão executiva de seus trabalhadores em sua materialidade” (*ibid.*, p. 123), apenas a categoria do artífice incorpora de verdade os preceitos de sua crítica.

É crucial pontuar, mesmo marginalmente, que Robert Beavers de fato leu os textos deste autor, realizando um filme nomeado *Ruskin* poucos anos depois de finalizar *From the Notebook of...* (um de 1972, o outro de 1974). Nele, os espaços descritos em *As Pedras de Veneza*, livro de Ruskin, são visitados e filmados, um olhar marcadamente arquitetônico se instaura sobre as paisagens. Um exemplar de *Unto This Last* é manuseado pelo diretor, que mais uma vez descreve o movimento de suas próprias mãos. As investigações sobre as possibilidades do filme continuam e se prolongam nessa obra, novas técnicas são introduzidas – como o giro da lente formando uma curva na lateral da imagem, uma marca autoral que não é vista em *From the Notebook of...*, mas que estaria nos seus filmes a partir de então. O mais ruskiniano diretor de seu meio, Beavers se afinou a uma tradição do pensamento anterior ao cinema para explorar seus potenciais cinematográficos.

Na história das artes, ainda no século XIX, William Morris é o primeiro a introduzir John Ruskin enquanto peça central de um fazer estético radical e inovador. Como marxista, interessava-lhe a premissa do trabalho prazeroso e feliz através do retorno à produção medieval. Considerava impossível desvincular as considerações estéticas do contexto sociopolítico: mais do que uma mirada saudosista ao passado, a emergência do artesanato pós-industrial deveria estar ciente das condições sociais de seus artesãos em rumo ao progresso. “Já o disse muitas vezes [...] que enquanto o homem permitir que seu trabalho

diário seja mera labuta ininterrupta, ele buscará a felicidade em vão” (MORRIS, 2010, p. 152).

A artesanaria resgata o prazer da criação. Longe de almejar um tipo de beleza gloriosa e triunfal, seu deleite está na atenção generosa que se dá à ação produtora e às coisas do cotidiano. Esse era um fator de grande importância a Morris, que com o movimento *Arts & Crafts* se motivou a “difundir o gosto pelo genuíno, simples e caseiro” (GOMBRICH, 2018, p. 411). Na firma *Morris, Marshall e Faulkner; Fine Art Workmen in Painting, Carving, Furniture and the Metals*, desenvolve uma série de atividades artesanais com seus outros membros, produzindo móveis, papéis de parede e uma série de outros objetos. Estética e vida se entrelaçam na sua doutrina, que buscava unir o reformismo social à inovação artística.

O idealismo de Ruskin e Morris, no seu sentido mais político, não se concretiza ao ponto de realizar mudanças globais nos modos de produção – o industrialismo segue em um gradativo crescendo. Contudo, a influência dessas ideias é perceptível em diversos ramos. Isso porque o estatuto das práticas de artesanaria não erode com o processo industrial: ele se descentraliza, encontra outros espaços de manifestação, entre os quais o mundo artístico é o principal. Ultrapassando os limites utilitários das artes aplicadas que movimentavam o *Arts & Crafts*, os conceitos artesanais adentram nos séculos XX e XXI como uma alternativa criativa, um catalisador de novas poéticas.

Essas são as bases da abordagem de Glenn Adamson em pensar através do *craft*. Ao considerar a artesanaria mais como um conjunto de princípios e menos como um restrito universo de coisas feitas manualmente, não se pretende demarcar os territórios que separam a expressão artística da habilidade artesanal, mas torná-las indissociáveis. Há uma perda na separação desses dois “polos”, o não reconhecimento das potencialidades que um pode fornecer ao outro. Mobilizá-los a um mesmo ponto de convergência significa desvelar novas sensibilidades possibilitadoras aos artistas, inclusive cineastas, que aqui serão definidos enquanto *cineastas-artífices*.

A grande Arte, da qual o cinema historicamente lutou para fazer parte, se afasta do artesanato na busca por legitimação. Trazendo ao seu lado a criatividade e o pensamento crítico; relega ao artesão o trabalho banal e desprovido de invenção. Se um realiza obras elevadas, o outro se limita ao amadorismo. Amador, palavra com significado de *amar*: “se a

arte moderna, vista na perspectiva de Adorno, fundamenta-se na busca da autoconsciência, então o amadorismo é uma forma de criatividade que nunca pode ser integrada a este modelo” (ADAMSON, 2007, p. 137). O amador, amando, não possui distanciamento para a avaliação de seu trabalho. Ele se confunde com o artífice no espaço da estética “menor”, está tão associado a certa cultura popular que sua inserção ao modernismo seria impura, problemática.

Nas suas incorporações artísticas, contudo, a alteridade do amadorismo é absorvida positivamente. Existe um potencial radical nessa condição de marginalidade que os artistas podem usar ao seu favor. A teoria de Adamson envereda por esse caminho, encontrando ecos das poéticas artesanais em artistas modernos. Algo da mesma natureza está nas bases ideológicas do cinema independente americano. No ensaio *In Defense of Amateur*, Stan Brakhage (1971) pondera sobre os títulos de “profissional”, “artista” e “amador” que deram ao seu trabalho no decorrer dos anos. Expressando sua preferência pelo último, o único que parece conter conotações pejorativas, enxerga nessa titulação a possibilidade de se libertar das amarras de um ofício institucionalizado, permitindo-se a felicidade das contínuas descobertas quando se está produzindo com um meio que se ama. Maya Deren também escreve belamente sobre a mesma ideia:

Em vez de invejar o roteirista, o dialoguista, os atores treinados, os sets, as equipes melhores equipadas e o enorme orçamento de um filme profissional, o amador deve fazer uso da grande vantagem que todos os profissionais invejam, nomeadamente, a liberdade – tanto artística quanto física. (DEREN, 1965)

Para os dois patronos da vanguarda americana, o cinema deve ser um campo livre, e o cineasta deve ser um amador – aquele que faz por amar. O tema do amor é recorrente nos filmes de Beavers. As últimas imagens em *From the Notebook of...* são as únicas em que ele se encontra acompanhado: Gregory J. Markopoulos, portando-se elegantemente trajado de um terno azul escuro, mantém-se sentado diante de um móvel que dá a um espelho – possivelmente uma penteadeira, a mesma vista nas imagens com a janela – enquanto Beavers, ao fundo, filma as figuras de ambos os homens que estão ali refletidas. São momentos breves: um *tilt* para cima, outro para baixo, intercalados pelo movimento dos mattes e demarcados pelo som de aves. Por fim, um plano fixo no qual Markopoulos leva os olhos diretamente ao

encontro do espectador, em sincronia com o som do clique da câmera – encerramento definitivo ao filme.

Já foi dito, anteriormente, como o ciclo *My Hand Outstretched to the Winged Distance and Sightless Measure* retrata o cotidiano da relação amorosa entre os dois cineastas, uma conexão dada pelo cinema. Ao terminar um filme sobre seu processo de criação com a imagem de Markopoulos, Beavers presta mais uma homenagem àquela que o instruiu nas técnicas e o direcionou em sua estética, como também coloca a realização de sua obra como uma demonstração de amor. O amor romântico confunde-se com o “amador” do cinema, as duas coisas se unem como em um pacto. No meio da tradição renascentista e do temperamento racional que guia o artífice de *From the Notebook of...* em seu método, abre-se uma fresta para as pequenas coisas da vida, o prosaico: toda a banalidade do cotidiano está em dois amantes que se filmam e interagem com a câmera.



Figura 23: Gregory J. Markopoulos em *From the Notebook of...*
Fonte: Captura de tela do filme.

Ainda segundo a argumentação de Brakhage e Deren, o cineasta “amador” também deve ser aquele que faz por entender sua função social, ou seja, o lugar de alteridade que ocupa em relação à produção industrial e massificada. Os ecos ruskin-morrisianos nessas asserções são claramente percebidos. A experiência do modelo medieval, a mesma que Ruskin gostaria de trazer à modernidade e que Morris adota como arquétipo de seu projeto

com o *Arts & Crafts*, parece sobreviver no cineasta-artífice pela sua capacidade de se absorver naquilo que pratica de maneira muito pessoal e conscienciosa, unindo o fazer ao pensar.

Não deixa de existir um posicionamento crítico nisso tudo: o vanguardismo atua em confronto com os modos homogêneos e hegemônicos de produção, operando uma crítica ao estado das coisas em seu contexto histórico. Há, de fato, uma certa incoerência em unir a afetuosidade do artesão aos preceitos mais adornianos da estética negativa na arte moderna, mas é justamente pela capacidade de refletir sobre a prática – política e esteticamente, de maneira irredutível – que todas essas ideias de diferentes épocas e cenários se unem. Em primeira consideração, o cineasta-artífice atua no diálogo entre o “arcaico” e o “moderno”, gestando obras situadas entre tradição e inovação.

Já foi descrito como *From the Notebook of...* é informado por categorias opostas – a produção popular e a alta cultura – e por temporalidades difusas – o pré-industrial, o Renascimento, a essência maquinica do cinema. Mais interessante do que indagar as contradições postas por essas influências seria tomá-las como dialógicas, e não auto-excludentes: Beavers, situado na contemporaneidade do seu tempo, resgata os conhecimentos técnicos e conceituais dessas tradições para complexificar sua discursividade estética. É por essa dicotomia complementar, entre o singelo artesão e o cerebral artista moderno, que as ações de Beavers se fazem presentes diante da tela.

O homem introspectivo, recluso em um trabalho que toma como seu mundo, é colocado no seu “ateliê”, o habitat natural comum a oleiros e a escultores vanguardistas, a carpinteiros e a pintores abstratos. Quando está do lado de fora, filmando as paisagens de Florença, sua atenção parece estar totalmente voltada às sensações subjetivas que o ambiente externo lhe concede; como já descritas, os efeitos da luz, o som das águas turbulentas, os movimentos e formas que surgem pela cidade. Essa descrição também entra em sintonia com o que foi dito por Brakhage e Deren sobre o cineasta amador, que utiliza sua mente e seu corpo em função de criar.

A título de mais considerações, é preciso retornar ao sentido mais clássico da artesanaria, mesmo que para logo depois subvertê-lo, tratando daquele universo que compreende as artes aplicadas, decorativas ou utilizáveis. Para o *Arts & Crafts*, o

embelezamento do espaço estava atrelado à feitura de itens que servissem ao bem-estar e à vida prática das pessoas. O que se pode perceber nisso é a condição de *objeto* dos produtos artesanais. Vasos, potes, tapeçarias: o trabalho com o meio para criar essas mercadorias é o de dar forma, peso e volume, surtindo em uma existência espacial e física evidente.

Por outro lado, a fruição do cinema acontece pela sua projeção na tela. Não se contempla diretamente o “objeto filmico”, reproduzível e desprovido de aura. À primeira vista e em comparação com outras artes, como o da escultura, o cinema parece menos solícito aos modos artesanais. A categoria do cineasta-artífice no âmbito do cinema de vanguarda pretende ser um termo guarda-chuva que, como um traço característico, comporta estéticas e técnicas que levam mais à risca a noção do objeto filmico. No caso particular de Beavers, há uma familiarização com o aspecto do filme enquanto objeto no ato da montagem de suas obras:

Eu começo removendo dois fotogramas de cada plano filmado e anexo esses fotogramas a um pedaço de papel branco e escrevo listas. Eu edito um filme com o mínimo de equipamento, olhando para essas páginas de fotogramas, então selecionando um e segurando-o contra a luz, e olhando para as listas, que me ajudam a ter uma visão geral de todo o material do filme. Porque não estou normalmente assistindo e reassistindo a imagem em movimento na mesa de montagem, tenho a liberdade de criar o filme na minha memória visual, usando a memória do momento de filmagem e o ritmo que já existe nele. (BEAVERS, p. 166, 2017)

Apesar de não ser representada na obra aqui estudada – algo que ocorre, por exemplo, em *Um Homem com uma Câmera* de Vertov, talvez o mais famoso filme sobre o processo cinematográfico – como outras etapas criativas são, compreender a montagem como um momento de manifestação das possibilidades artesanais do cinema pode ser esclarecedor. O texto de James Macgillivray (2012), que pensa Beavers e Markopoulos através do *craft*, sinaliza a adoção da película 16mm como material padrão ao cinema independente, escolha justificada pelo seu material não-inflamável, pela impressão direta de uma imagem positiva e por um tamanho reduzido, menor em comparação, por exemplo, com a outra opção da película de 35mm.

São esses, também, os atributos que tornam viável o trabalho mais próximo com a natureza filmica a nível manual, expandindo as possibilidades procedimentais com o meio. A categoria do artífice implica, para além de uma postura crítica sobre o seu próprio labor, em uma ação concreta sobre o mundo. Com isso, o trato diferenciado com a película está entre as modalidades mais evidentes de como o cinema se vincula ao artesanal. Foi esse tradicionalmente um dos principais modos de subversão formal dos cinemas de vanguarda americanos, como nos casos das intervenções com tintas e colagens no rolo ou das reflexões sobre o estatuto do fotograma dentro da estética cinematográfica.

From the Notebook of... amplia o escopo dessas possibilidades. Como vem sendo reiterado, a montagem – e, com isso, a consideração do objeto filmico – é um dado crucial na estética desse filme, e sua estrutura intrincada oferece a completa visão minuciosa de um artífice. No mais, as imagens do filme mostram o cineasta-artífice manifestando outras práticas possíveis, voltando-se às bases e às operações do meio como fontes distintivas do prazer de criar. É necessário averiguar como Beavers conseguiu criar um projeto único no campo do cinema, atentado a essas materialidades e que o colocaram no centro do debate sobre o cineasta-artífice.

2.2 Anti-ilusão: processos/materiais

Ainda em *Poesia e Pensamento Abstrato*, Valéry conta uma anedota que adiciona novas nuances à sua percepção sobre os processos criativos. A pequena história envolve dois colegas do autor, dois dos artistas mais importantes da modernidade: Edgar Degas e Stéphane Mallarmé. O primeiro, famosamente reconhecido como pintor, pede ajuda ao poeta de *Un coup de dés* em outra área de seu interesse, no seu fazer poético. Acreditava ter muitas ideias, mas não conseguia dizê-las da forma que gostaria, e isso o leva a pedir conselhos ao amigo escritor. A resposta dada por Mallarmé é fundamental ao entendimento de criação aqui desenvolvido: “Absolutamente não é com ideias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com *palavras*” (VALÉRY, 1999, p. 200).

O mesmo episódio narrado no texto é retomado por Richard Sennett para falar sobre o artífice (2009, p. 137). O fundamento da qualidade do trabalho e o prazer pela criação que regem o modelo do artífice sennettiano só serão encontrados, segundo o sociólogo, mediante a curiosidade que ele possui pela matéria-prima da qual dispõe – as palavras na poesia são como tijolos em uma construção, aquilo que dá a configuração real da ideia. Um oleiro que se envolve na consistência do barro, um médico que minuciosamente manipula cada órgão durante uma cirurgia, um cineasta que se encanta por seus materiais e por seus procedimentos – todos compartilham uma mesma forma de trabalhar; paciente, equilibrada e focada, mas também sensível e tátil. Sennett assinala, por essas proposições, a importância de uma *cultura material* mais vigorosa na sociedade:

Para aprender com as coisas, precisamos saber apreciar as qualidades de uma vestimenta ou a maneira certa de escaldar um peixe; uma boa roupa e um alimento bem preparado nos permitem imaginar categorias mais amplas de “bom”. Amigo dos sentidos, o materialista cultural quer saber onde o prazer pode ser encontrado e como se organiza. (*ibid*, p. 18)

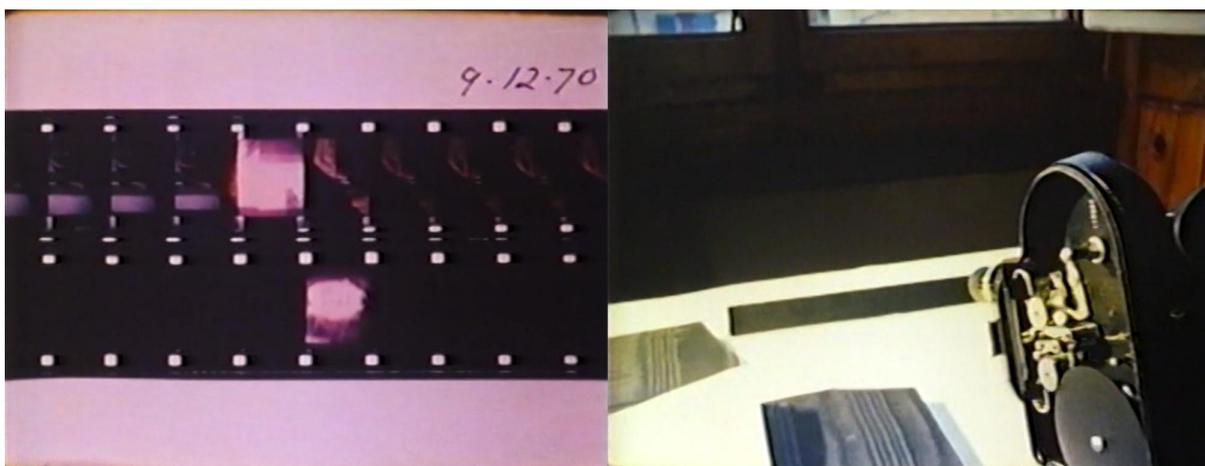
Ao opor sua noção de materialismo às conotações marxistas e ao sentido cotidiano de consumismo capitalista, Sennett se volta às “coisas em si”, evidenciando no entendimento real da criação e na apreciação de objetos, ferramentas, utensílios; enfim, de toda sorte de coisas, uma importante via de compreensão do mundo. O terreno comum aos artífices é o do prazer irrevogável no manejo de seus meios. É algo que, na esfera individual, ele conceitua como uma *consciência material*. A consciência é cultivada por aqueles que pensam através das ferramentas, gira em torno daquilo que faz ser interessante um objeto, das razões pelas quais eles despertam o fascínio e o desejo de criar, mexer, modificar.

Tal discussão sobre a matéria é melhor entendida quando considerada a máxima de que as pessoas sempre investem seus pensamentos naquilo que querem e podem transformar. É colocada em perspectiva a verdadeira motivação ao ímpeto da criação: os seres humanos, diante da materialidade que os cerca, procuram desde os primórdios fazer algo a partir dela. Se a criação sempre envolve um meio no qual se trabalha, a substância concreta com que as operações são realizadas deve ser maleável, permeável à invenção e à subversão. É também

essencial ao homem a ideia de dominação sobre seus arredores, e criar – mesmo, talvez sobretudo artisticamente – é uma alternativa a tais impulsos.

Se essa é uma característica importante à noção de artífice aqui empregada, assim como um dos fundamentos para a defesa da unidade das mãos com a mente em um ofício, deve-se ponderar acerca do notável interesse de Robert Beavers pelo manuseio do aparato filmico e pela demonstração de suas propriedades na superfície da imagem. *From the Notebook of...* se destaca por encenar o relacionamento íntimo do homem com os seus meios de realização cinematográfica, demonstrando a sua consciência material em plena ação.

Dudley Andrew, categorizando certas recorrências no âmbito teórico do cinema, denomina a questão da matéria-prima para falar de “tudo o que existe como um estado de coisas com o qual começa o processo cinemático” (ANDREW, 2002, p. 16). É aquilo que diz respeito ao conjunto de determinações, de dados materiais e organizacionais, com que Jacques Aumont definiu o *dispositivo*: são “os meios e técnicas de produção das imagens, seu modo de circulação e eventualmente de reprodução” (AUMONT, 2001, p. 135). É central ao conjunto do dispositivo o seu papel de mediação, que se encontra entre o mundo, o artista, a técnica e o espectador. Essas vastas discussões estão aqui no tema da obra, as interações de tais elementos uns com os outros e as interferências que eles provocam no processo de feitura fílmica são tensionadas durante toda a sua duração.



Figuras 24, 25: Película e câmera Bolex.
Fontes: Capturas de tela do filme.

No tocante aos dispositivos, alguns dos objetos manejados em cena, além dos cadernos, são a câmera Bolex (a mais utilizada pelo realizador durante sua carreira), a película filmica, os filtros coloridos e as já citadas cartelas *mattes*. Aparatado desses instrumentos técnicos, o cineasta-artífice consegue desempenhar a consciência material que lhe caracteriza. A ideia se apresenta em dois níveis: na representação do próprio ofício, nos planos em que as habilidades motoras do diretor são mostradas; e nos efeitos visuais que advêm da utilização dos aparatos.

Um filtro acoplado a um *matte* pode ser visto nas mãos do artista; ele o manuseia, observa as sombras que lança sobre a mesa. A imagem que segue é a do seu próprio uso, a tela adquire coloração e formas amarelas e azuladas. O exemplo é didático e mostra uma das forças motrizes da montagem relacional. Semelhante às conexões feitas entre notas e conteúdo filmado, o espectador deve unir a apresentação dos instrumentos aos seus efeitos expressivos. Um olhar altamente analítico e familiarizado com o filme poderá também se encantar com o quanto essas coisas se misturam: de relance, é possível visualizar a ponta dos dedos de Beavers girando a dobradiça que vira os *mattes* acima da lente da câmera. O artífice é flagrado atuando nos detalhes.

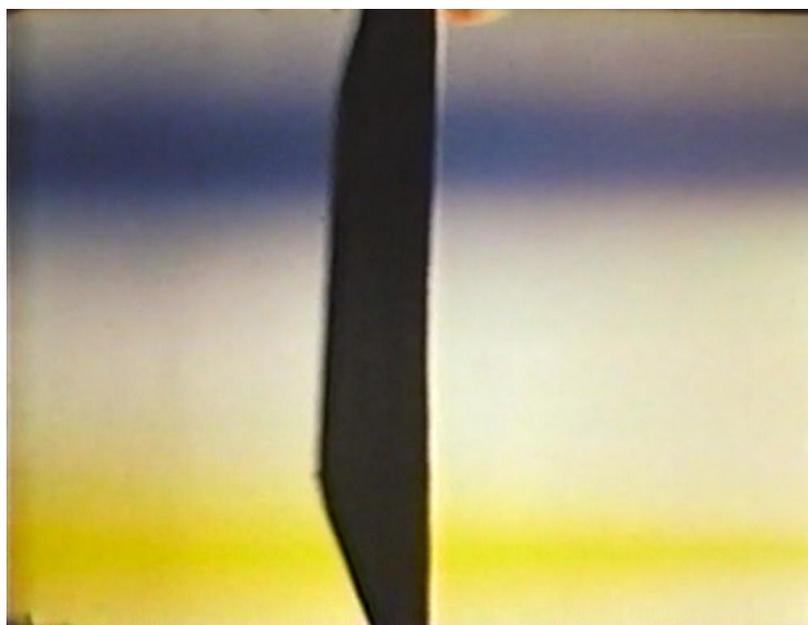


Figura 26: A ponta do dedo de Beavers invade a imagem.
Fonte: Captura de tela do filme.

Sennett identifica algumas formas mais específicas de manifestações da consciência material, sendo algumas facilmente verificadas no filme. Em primeiro lugar, a metamorfose

abarca a possibilidade de dar criatividade ao uso de uma ferramenta. Compreendidas as utilizações usuais de cada uma delas, o artífice pode experimentar outras possibilidades, brincando e experimentando com aquilo que está à sua disposição. A ideia de metamorfose representa a constante volatilidade das práticas, os experimentos de tentativa e erro, as alterações substanciais na técnica que indicam intimidade do artífice com seu trabalho e com o meio no qual está produzindo.

Quando introduz *Beavers* à lista dos grandes inovadores do cinema, Jonas Mekas se refere à invenção de novas formas expressivas que se produzem, principalmente, a partir do uso inusitado dos aparatos disponíveis – uma metamorfose que imputa aos seus objetos. Além do exemplo em suas aplicações na *forma-caderno*, os filtros e *mattes* se unem às mudanças focais na câmera para criar formas abstratas, semelhantes a Malevich (MARQUES, 2015) ou Rothko. A geometria dessas imagens será relacionada à janela ou ao caderno; compondo rimas visuais. Assim, configuram-se manipulações figurativas que diferem do habitual uso de tais materiais apenas para dar outras colorações aos planos – essas técnicas não encontram paralelos evidentes nem mesmo no âmbito do cinema de vanguarda, o próprio trabalho de cor em Markopoulos não chega a resultados tão expressivos.

Mudanças de domínio como essa presentificam a consciência do artífice: são maneiras de pensar a matéria fílmica ativamente, dando outros propósitos criativos a suas propriedades palpáveis. Outro desdobramento da consciência material notado em *From the Notebook of...* é o exemplo sennettiano da antropomorfose. Ela diz respeito à atribuição de valores humanos aos corpos inanimados, um movimento de comparação que torna o artífice mais próximo do que produz e do que ele utiliza para produzir. Essas conexões aproximadas colocam o homem em relação aos objetos a partir de uma riqueza metafórica. O apurado pensamento filosófico de *Beavers* busca metáforas em tudo que observa: “18.9.70 Projector (to project) = Platonic idea of the eyes being the light source illuminating the object.” (FTNO, 01:33).

As imagens em que partes do seu corpo invadem a tela, como os gestos de suas mãos – inclusive escrevendo – e seu próprio rosto – como aquelas descritas no tópico sobre a perspectiva – são exemplos evidentes dessa metamorfose. É dada uma inflexão subjetiva à condição de “coisa” que o dispositivo cinematográfico possui. O cinegrafista também é visto se filmando em reflexos e espelhos: seu corpo, de frente à câmera e ao tripé, vincula-se a eles

não pelo agenciamento híbrido do orgânico com o maquínico, mas pela intimidade que um artífice possui com os instrumentos.



Figuras 27, 28: Reflexos de Robert Beavers.
Fontes: Capturas de tela do filme.

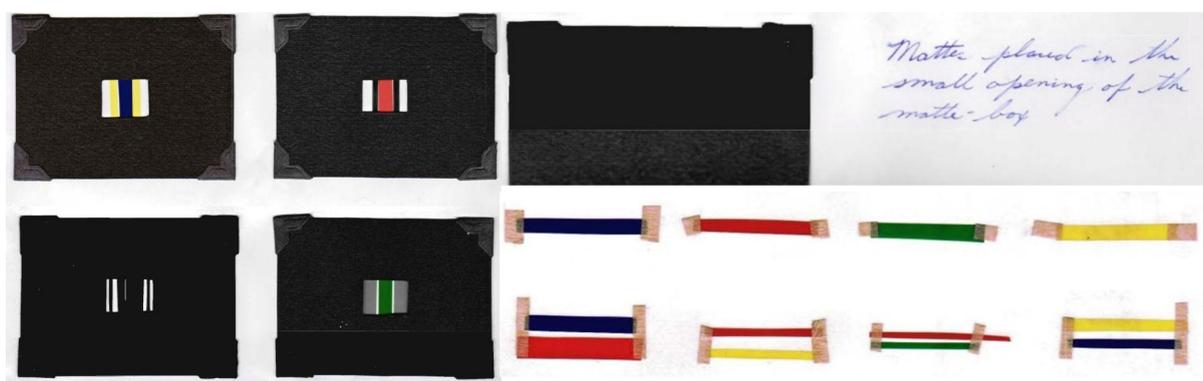
Em outro momento, Beavers realiza uma série de movimentos sucessivos: passa os dedos das mãos na frente dos seus olhos, depois na lente e, por fim, os dedos são substituídos pelas perfurações da película na frente da câmera. Na sequência, exemplo único no filme, a película filmica enfoca os dois tipos de consciência citados: é dada a ela a função excêntrica de mascarar a imagem (metamorfose), e as formas retangulares de seus buracos se confundem com os espaços entre os dedos da mão humana (antropomorfose).



Figuras 29, 30: Cena de *From the Notebook of...*
Fonte: Capturas de tela do filme.

Se a colocação desses conceitos pode soar como o mero encaixe de uma teoria a um estudo de caso, eles devem, em contraste, ser lidos como indícios do grande potencial imaginativo do cineasta. "Metamorfose" e "antropomorfose" são duas das variadas lentes com as quais se pode enxergar o lugar central dos materiais neste filme, pois o que está mesmo em jogo é o estímulo que esses meios incitam no criador. Em um de seus textos, Beavers afirma que “o uso de cada elemento concreto da prática fílmica tem um valor em si como meio de alcançar uma qualidade vital na imagem e no som, e não como gesto autorreflexivo” (BEAVERS, p. 167, 2017). O desvelamento dessas propriedades materiais não se explica por um desejo de metalinguagem, sendo mais aquilo que o permite chegar ao grau zero da sua expressão artística.

As evidências de consciência material são colocadas em outra ordem, novamente, pelo uso dos filtros e dos *mattes*, ambos itens manufaturados pelo próprio cineasta. Ao criar certos artefatos para auxiliar sua atividade central, o filme deixa de ser o único produto dos esforços do cineasta-artífice: recortar retângulos de cartolina para confeccionar seus *mattes* e colar papéis gelatinosos coloridos uns nos outros, originando filtros personalizados, são mais indícios da atitude de artesão que se percebe em Beavers. As operações com o maquinário, com a tecnologia do cinema, unem-se a um tipo de instrumento artesanal, “mundano” e feito à mão.



Figuras 31, 32, 33: Filtros e *mattes* usados em *From the Notebook of...*
 Fonte: elumiere.net

Contudo, mesmo diante de todas essas possibilidades, o toque persiste sendo a primeira e mais importante manifestação dessa consciência. Pegar é um ato voluntário que implica uma decisão sobre a matéria, e Beavers é sempre visto segurando a materialidade que o rodeia – como nos seus gestos de abrir e fechar a janela ao início do filme, mas sobretudo no trato com seus meios de produção. Muitas vezes filmados em close, enquadramento que “materializa quase literalmente a metáfora do tato visual” (AUMONT, 2001, p. 141), eles aparecem tanto isolados no quadro, como naturezas mortas, quanto sendo manuseados pelo artista.

A ideia de dar a ver uma materialidade se instaura em uma encruzilhada dos sentidos. As qualidades físicas de um objeto de interesse encantam o tato, mas seus apelos à visão não são facilmente explicáveis. É Giuliana Bruno (2014) quem interliga esses efeitos sensoriais em sua proposta por uma “visualidade háptica”: preocupada não apenas com a dimensão visual, mas com a tangibilidade do artefato artístico, Bruno reivindica uma aproximação sinestésica com a arte. Colocando em foco as superfícies das telas, as texturas das composições, as espacialidades dos suportes – noções relacionadas às percepções táteis e à corporeidade da obra são pensadas como tópicos incontornáveis para discutir as artes visuais. A forma com que a luz reflete no sólido e a textura sentida nos dedos se misturam pelo sensível.

A plasticidade de *From the Notebook of...* mostra-se um caso de análise único à apresentação desse preceito do filme vanguardista. A tela é transformada em uma superfície de contato, na qual é possível apreender a espessura do que é apenas visto: o olhar é levado às qualidades concretas do que compõe a filmagem. Nenhum elemento do filme é alienado de seu posicionamento na materialidade; ao contrário, sua existência é sempre reiterada. Ele está lá para ser visto pela sua condição de objeto. Essa estética materialista culmina nos momentos em que Beavers fixa o foco da câmera na posição do *matte* ou do filtro, destacando a tridimensionalidade daquilo que ele utiliza para realizar seus planos.



Figuras 34, 35: A tridimensionalidade do *matte* destacada
 Fonte: Capturas de tela do filme.

As estratégias formais descritas entram de acordo com certos preceitos que guiaram os movimentos de vanguarda no século XX. No bojo dos discursos vanguardistas, há uma oposição à mimese clássica que incentiva outras formas de representação, concebendo “a atividade artística como criação de um objeto [...] autônomo e dotado de leis próprias de organização” (XAVIER, 2005, p. 100). Assim, o filme é admitido enquanto construção, torna seus mecanismos visíveis. Seu realismo é rasurado a fim de dar ênfase nos condicionamentos formais engendrados pelo diretor. Pelas estratégias de opacidade, *From the Notebook of...* se inclina a uma tradição anti-ilusionista das poéticas vanguardistas.

Uma estética cinematográfica anti-ilusionista se fundamenta na abstração de traços indiciais e icônicos – o que a objetividade da câmera e a forma simbólica da perspectiva renascentista providenciam – e toma como sua realidade as relações plásticas de luz e cor, os ordenamentos rítmicos e geométricos interiores aos planos e à concatenação dessas células na montagem. Ainda que haja exemplos completamente desgarrados das teses do realismo, como os filmes pintados diretamente na película do próprio Stan Brakhage, o cinema também deu gênese a estilos que mantiveram ao máximo a integridade do real, mas que colocam a imagem mimética em crise por meio da estruturação formalista.

A estética fragmentária do fotograma único em Gregory Markopoulos atomiza o objeto filmico, reduzido a um esquema organizado de unidades imagéticas e sonoras. No seu ensaio *Em direção a uma nova forma de narrativa filmica*, escreve sobre o potencial abstrato do cinema, propondo uma forma em que “cada frase filmica é composta por fotogramas

selecionados que se assemelham às unidades harmônicas encontradas na composição musical” (MARKOPOULOS, p. 207)¹⁰. Altamente modernista, essa proposição aproxima o cinema ao modo composicional do serialismo. Imagens indiciais são posicionadas em um sistema complexo de organização, pautado na repetição de eventos em diferentes combinações. Pela ênfase nas partes, a narrativa se torna nebulosa e o todo caminha em direção ao abstracionismo.

Tanto na música quanto no filme, essas técnicas de estruturação são como uma ferramenta para lidar com uma ideia de substância bruta do meio. Os meios e técnicas do cinema correspondem a “todas as perguntas sobre o processo criativo que dá forma ou trata a matéria-prima” (ANDREW, 2002, p. 16). Ao contrário de Markopoulos, *From the Notebook of...* não demonstra interesse nas possibilidades estilísticas do fotograma; contudo, a posição que tomam as suas imagens reflete uma perspectiva semelhante. Ken Kelman descreve como o conteúdo visual do filme corresponde a um dado da forma, que resiste a interpretações literais conforme toma sentido em sua aplicação formal:

Quando o tema de uma obra é o seu processo, quando uma visão concerne a visão, quando o filme é sobre a natureza e criação do filme, as coisas dificilmente serão o que parecem. Isto é, as próprias imagens nunca podem ser tomadas literalmente, pelo seu valor nominal, uma vez que constituem apenas um material bastante arbitrário para preencher a forma [...] Beavers torna isso mais claro e mais rigoroso do que seu mentor [Gregory J. Markopoulos], quando ele acaba com os encantos da trama e do personagem e insiste no fascínio com a dedicação, as propriedades, os poderes e os próprios materiais e maquinário do filme (KELMAN, 1979).

Portanto, as imagens passam a ser a matriz de uma manipulação consciente. Anteriormente, foi argumentado que o exercício intelectual na prática cinematográfica encenada em *From the Notebook of...* constava na dualidade do conhecimento empírico e do raciocínio cognitivo. Retoma-se a analogia ao quadro de Vermeer: da janela, o astrônomo vê

¹⁰ *Twice a Man*, lançado no mesmo ano em que o texto foi escrito, parece inaugurar as pesquisas que Markopoulos faria nesse modelo – que culminariam no efeito flicker visto em *Eniaios*. O trato com o fotograma, uma parte do todo concreto da película, convoca o título do cineasta-artífice.

o mundo – a tela do cinema sempre foi comparada a uma janela. O globo terrestre simboliza a face científica da apreensão desse mundo, aquilo que a simples experiência não pode reter. É um simulacro, mas parte das premissas racionais, de uma busca pela exatidão que é o ímpeto rigoroso do cientista. Beavers parece seguir os mesmos princípios no seu fazer filmico, que pode ser interpretado como um verdadeiro estudo sobre vestígios do real, ou seja, sobre o material imagético e sonoro.

É possível aprimorar essa ideia através do já citado método de montagem: “Eu memorizo a imagem e o movimento enquanto seguro o filme original na mão; a memorização ganha peso e torna-se fonte de edição” (BEAVERS, p. 198, 2017). Ressaltados por uma característica relacional ao longo de todo o trabalho, a montagem e seus procedimentos são indispensáveis à proposta da criação entre o fazer e o pensar. Beavers descreve o ato de montar através de uma estratégia elevadamente cerebral, na qual não só há um apreço pela materialidade, mas o exercício da memória em engendrar padrões de ritmo, textura, movimento e sentido. Seu esforço serve ao intuito de formalizar uma estética filmica que é, por si mesma, fornecedora de pensamento.

A edição mnemônica também já fora utilizada por outros artistas, a exemplo de Peter Kubelka em *Unsere Afrikareise*. Para essa realização, Kubelka memorizou detalhados esquemas de sons e fotogramas a partir de um banco de dados capturado em expedição à África. Ele cunha, como orientação à estética do filme, o conceito de “eventos sincrônicos”¹¹, cujo centro está na potência do som não-diegético, na capacidade do cinema de subverter a mimese no encontro entre olhos e ouvidos. Um exemplo ilustrativo está no momento em que, ao se escutar um tiro, o chapéu de um dos turistas voa: não existe a associação em que o som do tiro mostra a representação visual do disparo de uma arma, mas o estabelecimento de uma relação figurada, uma mistura dos sentidos da visão e da audição que suscita novas ideias.

O resultado da obra é um exemplar de análise formal intrincada, sendo esse o sentido de sua notável semelhança ao filme de Beavers. Não é a toa que ambos foram caracterizados por uma qualidade cristalina¹²: uma “dureza” estrutural se dá pela montagem detalhada, com o filme se irradiando na agregação das partes que formam um “cristal único”. Neles,

¹¹ No inglês, *synched events*.

¹² A “linguagem dos diamantes” do cinema de Robert Beavers já foi citada algumas vezes na extensão dessa pesquisa. No caso do filme de Peter Kubelka, a tese de Lucas Baptista relata o uso dessa palavra em mais de uma ocasião (BAPTISTA, 2014, p. 166)

demanda-se aquela espectralidade crítica que possa perceber não apenas o trabalho cognitivo imposto sobre a criação, mas também a beleza e o brilho que emana dessas estruturas fractais, rigorosamente concebidas.

Na mesma medida, o trabalho com o material sonoro é submetido à manipulação de uma escuta apurada. Apesar de menos comentado do que a imagem, o som está à frente das preocupações estéticas de Beavers. Como em Kubelka, o seu trato sonoro se destaca por sua composição minuciosa, e há nele uma noção parecida de assincronicidade como potencial, contra o uso ilustrativo e naturalista dos sons. “Nem a palavra nem a imagem devem ser usadas para desvalorizar uma à outra, mas a má utilização da palavra, seja enquanto comentário ou melodrama, frequentemente põe o filme em perigo por neutralizar ou abreviar a imagem” (BEAVERS, p. 198, 2017). Desvinculando-se da perspectiva redutora que vê nas convenções ficcionais e documentárias, sua arte sonora toma os contornos do colagismo¹³, manipulando a matéria acústica na realização de uma montagem metafórica.

O autor considera *From the Notebook of...* como o seu primeiro filme a suceder no uso metafórico do som. Para a formação de um arquivo sonoro pertinente às suas construções, ele documenta várias sonoridades: aves voando, o som das águas, badaladas de sinos, som de escrita no papel e de páginas virando, os estalos de mecanismos internos da câmera, entre outros registros *in loco* da cidade. Mesmo os acordes de uma viola, em referência à criação de instrumentos por Leonardo, podem ser ouvidos em um estágio mais avançado de duração. Diante desse universo audível seletivo, o artífice pode compor uma rede de relações complexas que realiza o choque entre olhos e ouvidos, ininterruptamente convocado – sons das aves complementam o obturador que abre e fecha; o som maquinal se impõe ao virar das páginas.

A abordagem e seus resultados práticos com a trilha sonora óptica, nitidamente se aproximam dos eventos sincrônicos kubelkianos ao criar conceitos a partir da justaposição das duas dimensões audiovisuais. O que os pode diferenciar é que, enquanto *Unsere Afrikareise* rege uma “cacofonia organizada”, o outro possui uma exatidão matemática ainda mais precisa, onde a recorrência de padrões sonoros e repetições sistemáticas “soa” mais

¹³ A colagem é considerada uma das principais modalidades do *craft*, posta em prática tanto pelos surrealistas quanto pelos adeptos da cultura *DIY*. Essa familiaridade com a colagem no trabalho com o som intui práticas artesanais possíveis no âmbito tecnológico, assim como insere Beavers em um campo do experimentalismo musical muito amplo: a *sound collage*, a *sound art*, os *field recordings* e a música *ambient*.

límpida, mais uniforme. Invariavelmente, ambos estão interessados em um cinema enriquecido pelas metáforas, reorganizador da realidade bruta, ideal artístico que só se concretiza por meio da atividade do pensamento e pela ação sobre elementos dados.

Na consideração do som, a complexidade do estudo de materiais por Beavers se incrementa. O seu método composicional exige total atenção aos detalhes, uma sensibilidade precisa no manejo com o meio – o toque do artífice. Nenhuma imagem está posicionada independentemente da que vem antes ou a seguir, e se o mesmo vale para a faixa de áudio, ambas as dimensões se informam mutuamente, em um corrente intercambiamento de ideias. A “convenção fílmica” citada na primeira nota do filme não ocorre mais somente nos olhos, ela está presente nos ouvidos. O despertar dos sentidos começa pelo contato com a forma que toma essa materialidade.

From the Notebook of... se torna, assim, a visão e a audição de metodologias aplicadas. Feito com o cérebro de um cientista e as mãos de um artesão, sua inventividade formal se compromete com as descobertas e os entusiasmos que o cinema, enquanto técnica sobre matéria, pode lhe proporcionar. O diferencial do filme se funda por esse arranjo metódico de imagens e sons ao mesmo passo que expõe o processo do homem entre o fazer e o pensar. Diferente da desconstrução formal em Markopoulos e Kubelka, os mecanismos do cineasta não estão somente por trás do filme, eles se colocam à frente enquanto temática, confeccionando um emblema definitivo da feitura artesanal em cinema. O construtor de puzzles revela sua face, e atrás do véu é descoberta sua imaginação infinita.

Considerações finais

“26.5.69 To film all my actions having nothing to do with making films” (FTNO, 46:47). Após as variadas demonstrações de como se fazer um filme, a última anotação a ser lida em *From the Notebook of...* só poderia soar contraditória. O presente trabalho buscou abordar essa obra essencialmente a partir do tema da criação artística, do fazer filmico, encenados por Robert Beavers em toda a sua duração. Buscou-se defender a criação, em uma perspectiva ampla, pela intuição de que esta é uma atividade tanto intelectual quanto laboral, e com isso descrever os procedimentos vistos no filme que podem representar as diversas possibilidades do ato criativo.

A primeira parte da pesquisa se dedicou à contextualização de um cineasta singular que, mesmo em contexto global, ainda é pouco visto e estudado – muito em razão da inacessibilidade em que se encontram seus filmes. Algumas de suas marcas autorais, de suas estratégias estéticas e de suas preocupações temáticas, foram introduzidas e constataram a importância desta cinematografia como objeto de grande interesse formal e conceitual aos estudos em cinema. Revelou-se, em Beavers, uma peça central para compreender os processos dos diretores associados à vanguarda. Esta se mostrou uma obra rica em muitos aspectos, mas sobretudo capaz de suscitar um pensamento elaborado sobre a feitura filmica em sentido artesanal, que se desenvolveu progressivamente na estrutura “bipartida” em que se encontram os capítulos do ensaio: de um lado, o “pensar”; do outro, o “fazer”.

No primeiro capítulo, propriamente, o contexto específico de *From the Notebook of...* dentro do ciclo *My Hand Outstretched to the Winged Distance and Sightless Measure* se direciona à análise das atividades intelectuais de seu autor. A importância de Paul Valéry e Leonardo da Vinci, que influenciaram teórica e imageticamente a aurora do filme, configurou mais do que referências diretas: suas ideias tornaram-se as bases de uma maneira diferenciada de visualizar a criação, unindo o fazer ao pensar pelos hábitos de autorreflexão. Criar pode ser tido como um ato que principia nas ideias e, na mesma proporção, que é resolvido pela consumação dessas ideias, pelo que de fato se torna o filme idealizado.

Foi defendido que o funcionamento interno do filme, com sua montagem relacional e a formulação da forma-caderno, engendra novas formas do saber por meio da imagem. A inventividade formal do filme, ainda que se relacione com a vocação modernista pela pureza

do meio, está também muito próxima da representação de um esforço cognitivo, da sistematização de ideias. Essa estruturação do filme convoca o espectador a reorganizar as ideias apresentadas “ao lado” do cineasta, por uma mesma atividade mental, uma espectralidade ativa.

No mais, essa sua forma de gerar pensamento a partir do cinema coincide com a noção de Leonardo da Vinci da pintura enquanto *cosa mentale*: exercício que prevê os mais diversos conhecimentos técnicos, teóricos e científicos. É em um sentido semelhante que Beavers utilizou do aparato fílmico para investigar os fenômenos naturais e a própria essência desses dispositivos, fundindo o ofício do cineasta com o do cientista. Nessa visada, a ideia de “cinema experimental”, a mesma rejeitada por vários nomes historicamente associados a esse tipo de produção, ganhou outros contornos quando entendida pelo viés da curiosidade científica, do experimento como método de análise do mundo.

O andamento da discussão caiu, pois, em um antigo problema de terminologia. O termo experimental, e mesmo um comumente utilizado durante o trabalho como o de cinema de vanguarda, possuem limitações históricas e estéticas que podem ser facilmente questionadas e problematizadas. No segundo capítulo, o foco se voltou às atividades manuais que envolvem a feitura do filme, introduzindo o *cineasta-artífice* como chave de leitura possível. O desenho dessa categoria é apresentado ainda a nível de esboço, mas sua expansão se mostra frutífera, dialogando largamente com Robert Beavers e – sinalizando os possíveis desdobramentos desse tópico – com tendências mais gerais dentro dos cinemas comumente chamados “experimentais” ou de “vanguarda”. Agora, em defesa de um tipo diferenciado, o “artesanal”.

No tocante à questão da matéria-prima, a relação íntima do cineasta com seu meio de trabalho é representada como uma característica do ofício engajado, virtude fundamental do tipo humano que o artífice busca caracterizar. É a questão material do cinema também a fonte de quase todas as inovações estilísticas empreendidas no filme: os usos inusitados dos filtros e dos *mattes*, a conjugação do cinegrafista com a câmera, o manejo refinado da matéria acústica e imagética. Esse foi mais um fator levantado a fim de reforçar a proposição das práticas artesanais em cinema: o cineasta-artífice se tornou aquele que desfruta dos prazeres táteis que o meio oferta.

A criação, conforme a defesa inicial do projeto, revelou-se estruturar entre o fazer e o pensar de maneira dialética. Organizar o ensaio em dois capítulos, um para cada termo, tornou-se a maneira mais ilustrativa de visualizar como um complementa e enriquece o outro. Por um lado, o fazer se uniu ao pensar no ato de autorreflexão e na dialética entre ideias e práticas; por outro, o pensar se uniu ao fazer pelos esforços cognitivos que atuam para modelar as materialidades envolvidas durante um processo. São, portanto, processos intercambiantes, encontrados na gênese do criar.

A análise de *From the Notebook of...* se deu em constante diálogo com uma proposta de teorização ao ato criador dentro do cinema. Aquela última frase, que aparenta negar toda a centralidade do fazer fílmico no tema e na forma da obra, surge então como uma provocação, um paradoxo ou um enigma. A criação artística foi defendida durante todo o trabalho como um ato que se interessa pela liberdade de conhecer, pelo fascínio no novo e pela sedução dos materiais – aqueles com que se trabalha, como também tudo aquilo que concretiza o mundo. Conclui-se que o criar se dá plenamente no atravessamento da própria vida.

Filmar todas as minhas ações que nada tem a ver com a de criar filmes: filme minha visão do sol e das sombras; do vento e das árvores que balançam; da arquitetura histórica e do movimento urbano; meus atos de ler, de escrever e de desenhar; a minha própria imagem em um espelho ou nas águas; o olhar daquele que amo. Fazer e pensar, observar e refletir, questionar e construir, são ações intrinsecamente humanas. O cinema é capaz disso: ele mostra, através da técnica, o que o homem é capaz de realizar. Dadas as dimensões de sua vida intelectual e prática, Beavers entende que o criar artístico também está inscrito nas condições de sua existência. É dela que nascem os filmes, é com ela que se criam os filmes.

Referências bibliográficas

ADAMSON, Glenn. **Thinking Through Craft**. Bloomsbury Publishing, 2019.

ALBERTS, Anni. *Material as Metaphor*. Disponível em: <<https://albersfoundation.org/artists/selected-writings/anni-albers/#tab4>>. Acesso em 22 de outubro de 2022.

ANDREW, Dudley. **As principais teorias de cinema**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 1990.

_____. *Pode um filme ser um ato de teoria?*. **Educação & Realidade**, v. 33, n. 1, 2008

BAPTISTA, Lucas Bastos Guimarães. **Realismo e formalismo como pólos de composição fílmica**. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo (USP).

BEAVERS, Robert. *A Few Notes*. In: RUTKOFF, Rebekah (org.). **Robert Beavers**. Nova Iorque: Columbia Press University, 2017.

_____. *Acnode*. In: RUTKOFF, Rebekah (org.). **Robert Beavers**. Nova Iorque: Columbia Press University, 2017.

_____. *Editing and the Unseen*. In: RUTKOFF, Rebekah (org.). **Robert Beavers**. Nova Iorque: Columbia Press University, 2017.

BRAKHAGE, Stan. *In defense of amateur*. In: **Essential Brakhage. Selected writings by Stan Brakhage**. Nova Iorque: McPherson & Company, 2001.

_____. *Metáforas da visão*. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Editora Paz e Terra, 2018.

BRUNO, Giuliana. **Surface. Matters of Aesthetics, Materiality and Media**. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

CLARK, Kenneth; KEMP, Martin. **Leonardo da Vinci**. London: Folio Society, 2005.

CORTÉS, Olga Nancy Pena. *A criação poética na perspectiva de Paul Valéry*. **Scriptorium**, v. 2, n. 1, 2016.

DA VINCI, Leonardo. **The complete notebooks of Leonardo da Vinci**. Eternal Sun Books, 2016.

DANIELS, Don. *A Master Motif*. In: RUTKOFF, Rebekah (org.). **Robert Beavers**. Nova Iorque: Columbia Press University, 2017.

DE LIMA, Eliane Baader. *O ornamento no pensamento de John Ruskin*. **Palíndromo**, v. 12, n. 27.

DEREN, Maya. *Amateur versus Professional*. *Film Culture*, 39 (1965), pp. 45–46.

KELMAN, Ken. *Portrait of the Young Man as Artist*. *Film Culture*, 67-68-69 (1979), pp. 195-200.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. LTC, 2018

MACGILLIVRAY, James. *Film Grows Unseen: Gregory Markopoulos, Robert Beavers, and the Tectonics of Film Editing*. **The Journal of Modern Craft**, v. 5, n. 2, p. 179-201, 2012.

MARKOPOULOS, J. Gregory. **Film as Film: The Collected Writings of Gregory J. Markopoulos**. Londres: The Visible Press, 2017.

MARQUES, Sabrina D. *Harvard na Gulbenkian 12: toda arte é encenação*. Disponível em: <<http://www.apaladewalsh.com/2015/05/harvard-na-gulbenkian-12-oliveira-ou-o-teatro-da-inocencia/>>. Acesso em 18 de outubro de 2022.

MEKAS, Jonas. *Interview with Jonas Mekas*. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20130909113214/http://www.dotfest.net/pages/mekas_interview>. Acesso em 18 de outubro de 2022.

_____. *Introduction to the Work of Robert Beavers*. In: RUTKOFF, Rebekah (org.). **Robert Beavers**. Nova Iorque: Columbia Press University, 2017.

MORRIS, William. *The Revival of Handicraft*. In: ADAMSON, Glenn (org.). **The Craft Reader**. Nova Iorque: Bloomsbury Visual Arts, 2018.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. O quadro-janela em seu limite: cinema, perspectiva renascentista e hipervisibilidade contemporânea. **Revista ECO-Pós**, v. 20, n. 2, p. 181-210, 2017.

PANOFSKY, Erwin. A perspectiva como forma simbólica. Edições 70, 1999.

PEREC, Georges. **A vida modo de usar**. Editora Companhia das Letras, 1989.

PIPOLO, Tony. *An Interview with Robert Beavers*. 1998. Disponível em: <<http://www.mfj-online.org/journalPages/MFJ32%2C33/pipolointerview.html>>. Acesso em 18 de outubro de 2022.

RUSKIN, John. *The Nature of Gothic*. In: ADAMSON, Glenn (org.). **The Craft Reader**. Nova Iorque: Bloomsbury Visual Arts, 2018.

RUTKOFF, Rebekah. *CHAOS PHAOS: Markopoulos and Cinematic Withholding*. **World Picture**, v. 10.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SITNEY, P. Adams. *Majestic Images: Robert Beavers*. 2001. Disponível em: <<https://www.filmcomment.com/article/majestic-images-robert-beavers/>>. Acesso em 18 de outubro de 2022.

_____. **Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2002.

_____. **Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2008

SONTAG, Susan. **Against Interpretation and Other Essays**. Picador, 2001.

VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. **Cuadernos**. Galaxia Gutenberg, 2022.

VASARI, Giorgio. *The Life of Leonardo da Vinci, Florentine Painter and Sculptor*. In: **The Lives of the Artists (Oxford's World Classics)**. Oxford University Press, 1998.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.