

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS

Ciências da Comunicação

Curso de Especialização

CINEMA

**Kenneth Anger:**

**Do Cinema Experimental ao Cinema-instalação**

**GRACIELE GALERA**

Porto Alegre

2011

GRACIELE GALERA

**Kenneth Anger:  
Do Cinema Experimental ao Cinema-instalação**

Artigo apresentado como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Cinema pelo Centro de Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Orientador: Prof. Vicente Nunes Moreno

Porto Alegre

2011

## RESUMO

Kenneth Anger é um artista de múltiplas facetas, cultuado como um dos mais importantes cineastas experimentais é também um mito da cultura pop e da cinematografia *underground* que nunca desistiu do cinema independente, preocupado mais com a poética visual do filme ao sucesso comercial. Por vezes incompreendido, o artista que rompeu padrões estéticos e éticos, ainda hoje, aos 83 anos, transita imponente na cena contemporânea cinematográfica, mais precisamente no cinema expandido. Desta forma, este artigo desdobra o amplo caminho de Anger como cineasta, desde o experimentalismo de *Fireworks* até a forma visionária de subversão de *Scorpio Rising*, do cinema experimental a vídeoarte, analisa como este artista tão singular e polêmico resiste ao tempo ao reinventar suas obras na forma de vídeo-instalação, chegando inclusive a Porto Alegre quase meio século após ter lançado seu primeiro filme.

“Ou o tempo é invenção, ou ele não é nada” (Henri Bergson)

## ABSTRACT

Kenneth Anger is a multiple faces artist. Considered one of the most important experimental movie makers he is also a myth of pop culture and underground cinema, which never gave up of independent cinema, concerned more with visual poetry of the film than it's commercial success. Sometimes misunderstood, the artist who broke ethical and aesthetic standards, still today , 83 years old, impressive moves on contemporary scene of cinema, mainly on expanded cinema. In this way, this article reveals the long way of Anger's cinema, since the experimentalism of *Fireworks*, until the visionary way of subversion of *Scorpio Rising*, from the experimental cinema to video art, the article examines how such and singular and polemic artist resists time when he reorganize his works in a video installation, even hitting Porto Alegre, almost half a century after his first work debut.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	<b>06</b>
<b>1. De Duchamp a Kenneth Anger e a explosão do Cinema Experimental</b>	<b>09</b>
<b>2. A subversão de <i>Scorpio Rising</i></b>	<b>14</b>
<b>2.1. Influência de Sergei Eisentein em <i>Scorpio Rising</i></b>	<b>17</b>
<b>3. Vídeo- instalação Kenneth Anger</b>	<b>19</b>
<b>4. Conclusão</b>	<b>22</b>
<b>Referências</b>	<b>23</b>

*“É preciso desprezar com mais veemência ainda o mau filme, mas se deve também recomeçar a amar o filme como arte. Os inimigos do filme de hoje devem se tornar os amigos do filme de amanhã. São eles a esperança do filme” Hans Richter (HAUSER,1929:5 in MACIEL 2009,p.159)*

## **Introdução:**

Cineasta independente *underground* por excelência, avant-garde por mérito, Kenneth Anger chegou a Porto Alegre mais de meio século após ter lançado sua primeira obra *Fireworks* (1947). Cultuado como um dos mais importantes cineastas do cinema independente *underground* realizou filmes tão perturbadores que quase foi parar na prisão. Atualmente, o cineasta que por muito tempo foi incompreendido, mantêm-se em cena no ambiente do cinema arte contemporâneo ao aproximar seus filmes do que conhecemos hoje como cinema expandido ou cinema instalação.

Os filmes de Anger dialogam num nicho onde hoje os artistas reinventam o cinema, as videoinstalações. Esta nova forma de fazer cinema alia a pluralidade de projeção e narrativa às idéias de interatividade e conectividade. Essa face contemporânea do cinema permite repensá-la a partir de novas circunstâncias de exibição que dispensam linearidade clássica, formalismos ou determinismos estéticos e históricos.

Desta forma, a instalação de vídeos de Kenneth Anger que esteve em cartaz na Usina do Gasômetro, de 01 a 31 de julho deste ano, com presença do próprio cineasta, levanta a reflexão sobre o porquê da permanência, suas obras ainda são exibidas na forma de videoinstalação mundo afora, deste artista único e com obras tão peculiares, que foi renegado pela sua geração, no nicho do cinema-arte contemporâneo.

Kenneth Anger nasceu em Santa Monica, Califórnia, em 3 de fevereiro de 1927, por falta de patrocínio não chegou a lançar longa-metragem, mas produziu cerca de quarenta curtas-metragens, sendo os principais: *Fireworks* (1947), *Puce Moment* (1949), *Rabbits Moon* (1950), *EAUX d'artifice* (1953), *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954), *Scorpio Rising* (1963), *Kustom Kar Kommandos* (1964), *Lucifer Rising* (1980). É autor de best-sellers polêmicos como *Hollywood Babylon* (1959) e *Hollywood Babylon II* (1986), ambos relevam segredos sobre celebridades de Hollywood. Os clássicos experimentais de Anger, *Fireworks*, *Scorpio Rising* e *Lucifer Rising*, influenciaram cineastas como *David Lynch*, *Gus Van Sant* e *Rainer Werner Fassbinder*.

A montagem seca aliada à trilha sonora pop de seus filmes foi pioneira na história do cinema, atestando o gênio visionário do autor. Martin Scorsese definiu Anger como um artista de

extraordinária imaginação, um dos nomes mais assombrosos e secretos do cinema americano, cujas imagens de extrema pureza remetem às virgens nas pinturas renascentistas, trazidas de volta à vida através de algum tipo de invocação. “É como se nada mais existisse, tudo fosse apagado, e nós estivéssemos vendo as primeiras imagens: totêmicas, talismáticas.”

Anger foi precoce, começou a gravar filmes aos dez anos de idade (*Who Has Been Rocking My Dreamboat - 1941*), usando sobras de película 16mm inapropriadas por sua família. Consagrou-se aos 20 quando produziu o polêmico *Fireworks* (1945), um filme cujo despudor ao tratar da homossexualidade escandalizou o cinema pós-guerra americano. *Fireworks* retrata os sonhos de um jovem, interpretado pelo próprio Anger, que é seduzido de maneira lírica e alegórica por um musculoso marinheiro. Na definição do próprio diretor, *Fireworks* representa sua própria libertação: “todas as pirotecnias de um sonho, um sonho dentro de um sonho, onde desejos inflamáveis apagados durante o dia sob a água fria da consciência são acesos naquela noite pelos fósforos libertários do sono e explodem em chuvas de incandescência vibrante”. *Fireworks* pode ser considerado a doutrina estética de Anger, pois muito do primeiro filme se repetirá nas obras dali em diante: o fascínio pelo erotismo, pela morte, o interesse na iconografia gay.

Kenneth Anger iniciou no cinema experimental no início dos anos 1940, bem antes de ícones como Jack Smith e Andy Warhol, que começaram a produzir filmes experimentais na década de 60. E foi durante este espaço de tempo, que separa Anger de Warhol, que o cinema *avant grand* de Anger encontrou maior resistência na indústria cinematográfica americana que renegou suas obras por serem puramente artísticas e explorarem temas polêmicos. Diferente da maioria dos filmes experimentais americanos da época, Anger era avesso as convenções sociais, estéticas e éticas, em busca mais da poética do visual, da arte em si, ao detrimento do *mainstream*. Seu anticlassicismo conquistava um público que admirava a forma como ele traduzia a ambigüidade da relação entre o cinema e a posteridade, um público mais precisamente europeu.

*Fireworks* tornou-se uma obra *cult* na Europa, sendo recebido com entusiasmo no Festival do Filme Maldito em Biarritz, na França, em 1949. O festival que estava sob a direção de Jean Cocteau, rendeu a Anger o prêmio de Obra Poética e uma elogiosa carta do escritor francês. Após o reconhecimento da terra de Godard, Anger mudou-se para França.

Durante os dez anos em que viveu em Paris, participou de inúmeros projetos entre

eles um filme de balé de Cocteau, foi também assistente de Henri Langlois, na cinemateca francesa. Em várias ocasiões a escassez de fundos o forçou a deixar projetos inacabados como *Puce Moment* (1949) e *Rabbit's Moon* (1950).

Atualmente, os filmes de Kenneth Anger são exibidos em museus e galerias mundo afora na forma de vídeo instalação. Embora ser gay ou produzir conteúdo erótico hoje em dia não seja mais chocante, nos anos 50 e 60 Anger era recebido com desprezo quando explorava o que hoje são condições contemporâneas, como o voyeurismo, homoerotismo e exibicionismo. Neste contexto, os filmes dele inserem-se perfeitamente na fusão cinema mais artes plásticas. Essa fusão permite ao espectador avançar sobre o espaço da tela e senti-la não apenas mentalmente ou visualmente, mas também com todo seu corpo dentro do cinema instalação.

O cinema expandido que Anger iniciou de forma tímida nos anos 60, hoje está em voga e já é uma tendência mundial. É neste cinema tão característico da arte contemporânea, que aos 84 anos Anger parece encontrar refúgio, pois tanto para Kenneth, quanto para o cinema expandido, o filme não tem a missão de interpretar o mundo ou avaliá-lo, apenas permite ao espectador que transite num campo de possibilidades infinitas que o incite a pensar.

Visto isso, o presente artigo pretende analisar as vertentes por onde transita a obra de Anger. Do cinema experimental ou cinema expandido, da abstração da sensibilidade as potências de uma arte que surge, os filmes de Anger despenham um papel ambíguo na relação com o cinema. *Scorpio Rising*, na posição de filme mais expressivo ganhará um capítulo especial devido a importância representativa que teve. Quase banido pela moral e bons costumes da época e desprezado pela multidão, *Scorpio Rising* é a libertação de qualquer insegurança de Anger sobre seu próprio cinema.

Influenciado por Sergei Eisenstein, pelos surrealistas e dadaístas como Marcel Duchamp, todas as obras de Anger são tragédias clássicas de uma poética visual puramente artística e arrebatadora, que não se conforma com nenhum modelo estético formal, é inimitável. Figura de vanguarda do cinema experimental americano, Kenneth Anger nunca desistiu do cinema independente, e hoje destaca-se brilhantemente no ambiente contemporâneo de vídeo-instalação, afinal o cinema continua a ser uma mídia experimental em constante transformação.

“O que o público lhe censura, cultive-o, é você”, já dizia Jean Cocteau.



## 1. De Duchamp a Kenneth Anger e a explosão do Cinema Experimental

Quando Kenneth Anger nasceu um grupo de franceses surrealistas e dadaístas, como Jean Cocteau, Man Ray, Marcel Duchamp e Rene Clair, transformavam o cinema em algo mais ousado ao romper com a narrativa clássica e criar o *Cinepoem* (cinema poema). Man Ray com *LeRetour e La raison* (1923), Marcel Duchamp com *Anemic Cinemac* (1926) e Rene Clair com *Entr'acte*, foram os precursores de uma nova forma no cinema onde a narrativa era secundária perante a poética visual e individual do artista. Os artistas dos anos 20 ultrapassavam os limites do cinema ao inventar técnicas cinematográficas que ignoravam as regras convencionais das narrativas. Vanguardistas, lutavam para que o cinema se tornasse um meio artístico.

Segundo *Jens Hauser*, em artigo publicado no livro *Transcineemas* de Katia Maciel, no filme de vanguarda foram justamente Man Ray e Marcel Duchamp os responsáveis pela junção cinematográfica entre dadaísmo e surrealismo:

Os anos 1920 viram artistas modernos e abstratos lutarem por um cinema que seria o prolongamento das preocupações vividas nas artes plásticas: a desconstrução, a fascinação por formas geométricas, pela mecânica, e o movimento até então apenas simulado e sugerido pelos cubistas e futuristas. Isso implicava considerar o filme, primeiro, como um dispositivo ótico que se devia proteger das tentativas de torná-lo um meio de contar histórias. (HAUSER, 2005 in MACIEL, 2009, p.161 )

Em *Anemic Cinemac*, filme experimental realizado por Marcel Duchamp entre 1924 e 1926, Duchamp põe em movimento seus discos óticos rotativos diante de uma câmera fixa e sem efeitos de montagem. O filme pode ser entendido como crítica a predominância narrativa no cinema, visto que Duchamp traz uma verdade não narrativa ao texto filmado.

Segundo Hauser, enquanto o cinema dadaísta brigou pelo dispositivo material do filme, o surrealista aceitou-o e atuou em seu interior, subvertendo sua linguagem. Um bom exemplo disso é a transferência e a mise en abyme dos jogos de palavras e das figuras de retórica da linguagem imagética, surrealista, em *O Cão Andaluz*, de Luis Bunel e Salvador Dalí. Desta forma, entende-se que o filme dadaísta recusa a narração e os códigos de linguagem, já o surrealista aceita o filme como um novo meio.

Nas primeiras décadas do cinema, antes que este se tornasse a forma mais extravagante e popularizada de expressão por meio da imagem no século XX, filmes como *O homem com a Câmera*, *Berlim Sinfonia de Uma Cidade*, *Bale Mecânico*, *Um cão Andaluz*, *Zero de Conduta*.algumas manifestações fundamentais para o desenvolvimento da sétima arte e de suas potencialidades até os dias de hoje. Realizações pioneiras que definiram os caminhos de todo o cinema: desde o chamado grande cinema dos estúdios, do cinema europeu e do cinema experimental até a câmera de televisão e o advento do fenômeno da videoarte. (FIGUEIREDO, 2004 in MACIEL, 2009, p.278)

A partir dos cineastas de vanguarda européia dos anos 20 que, entre 1921 e 1943, iniciou um contido movimento semelhante nos EUA, o *American Avant Garde Cinema*, que incluía um futuro ícone do cinema americano, Orson Welles. Este movimento oposicionista ao cinema comercial, a narrativa clássica, privilegiando a liberdade de criação as imposições de mercado, originou o cinema independente americano, engajado mais na arte cinematográfica. Esta vanguarda americana rejeitou qualquer colaboração com interesses comerciais, qualquer uso utilitarista do meio, seja institucional ou ideológica. Também paralelo aos anos 20, os soviéticos reinventavam o cinema, *Vertov*, *Eisenstein* e *Kuleshov*, contribuíram para o processo de radicalização da narrativa no cinema.

O trabalho pioneiro realizado por esses cineastas libertou o cinema da padronização e restrições narrativas, abrindo caminho ao primeiro trabalho de Kenneth Anger. Aos 20 anos, influenciado principalmente por Eisenstein, Jean Genet e pelo surrealismo, lança o onírico *Fireworks*, logo após o fim da segunda guerra em 1947. Inspirado no conflito entre marinheiros e mexicanos ocorrido em Los Angeles, em 1944, *Fireworks* foi inteiramente rodado na casa de Kenneth Anger durante um fim de semana em que seus pais viajaram. O filme de 20 minutos que ganhou a admiração de Jean Cocteau e Tennessee Williams foi o primeiro passo para consolidação de Anger como referência do cinema experimental. Em *Fireworks* Anger explora uma das principais correntes do cinema experimental: obter o máximo de mobilidade possível. A cena final, em que o sonhador é espancado misturando sangue leito e couro, é uma espécie de imagem incerta em que o espectador tem dificuldades de identificar o que vê. Neste novo jeito de fazer cinema que surgia no final dos anos 40 não importava a impressão de realidade, ponto nodal do cinema de representação, mas sim a intensidade da imagem.

Desde os anos 1950, o cinema experimental (americano, francês, internacional), e os desenvolvimentos da arte contemporânea (expressionismo, pop art, minimalismo) permitiram o estabelecimento do que se chamou de arte da experiência mais do que da contemplação, do fenômeno mais do que do que da essência, da presença mais do que da representação. (DUBOIS, 2005 in MACIEL, 2009, p. 87 )

Após *Fireworks* e a mudança para Europa, Anger tenta dois projetos de longa-metragem *Puce Moment* (1949) e *Rabbits Moon* (1950), ambos inacabados por falta de patrocínio tornaram-se curtas-metragens. Em *Puce Moment*, curta-metragem de apenas seis minutos, Anger usa como figurino os vestidos herdados da avó, que trabalhara como costureira para atrizes de Hollywood. A abstração colorida que homenageia o cinema mudo retrata o dia a dia de uma atriz de Hollywood aposentada, uma mulher de meia-idade que passa os dias em uma luxuosa mansão, aplicando maquiagem, vestindo-se e saindo com seus cães para uma caminhada. Pink Floyd reforça o gosto do autor por uma trilha sonora pop que marcaria seus filmes posteriores.

No início dos anos 50 o movimento de cineastas *underground* em Nova York, San Francisco, e Los Angeles crescia a margem da sociedade, no submundo, onde sustentavam a idéia de que o filme deve ser áspero, cru e imperfeito. Para os cineastas do Novo Cinema Americano era perfeitamente natural fazer um filme para si como público e ignorar tanto os críticos de cinema *mainstream* quanto as condições de mercado e distribuição. Este movimento seria o impulso para explosão do cinema experimental.

É a época em que a crítica, habituada com as narrativas clássicas, cujo conteúdo é facilmente detectável, engana-se incessantemente sobre os filmes, pois procura neles, desesperadamente, uma mensagem, uma lição ideológica e até mesmo política. (AUMONT, 2007, p.55)

Entre o movimento *underground* americano e a consolidação do cinema experimental no início dos anos 60, Anger lançou dois curtas-metragem, *EAUX d'artifice* filmado na Itália em 1953, durante uma viagem de Anger pela Europa, quando a partir do complexo de fontes da Villa d'Este, construção do século XVI em Tivoli, o diretor faz uma celebração mundial barroca com a trilha sonora de As Quatro Estações de Vivaldi. Um ano depois, em 1954, produziu *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954), inspirado nas legendárias festas a fantasia realizada pelo astro do cinema mudo Samson Brier. O filme, que representa uma constelação de deuses imaginados e coreografados por Anger, contou a participação da escritora Anais Nin numa mistura delirante de imagens que reuniu desenhos de Aleister Crowley, símbolos cabalísticos ao som de Eslavônica, do músico Leos Janacek. O filme é um estudo de magia negra, uma evocação macabra de ritual oculto: a convocação de teurgistas e feiticeiras, a alimentação do ídolo, os encantamentos, as cerimônias de consumação. “A elegante, luxuriante e sedutora imagética, bem como exótica imaginação de Anger carimbam o filme como um trabalho brilhante para a black arte,

confirmando o cineasta como um dos verdadeiros subversivos iconoclastas do cinema” (VOGEL, 1974, p.301).

Os rastros deixados pelo Novo Cinema Americano impulsionou a explosão do cinema experimental no início dos anos 60, influenciando cineastas como, além de Kenneth Anger, Jack Smith e Andy Warhol. Filmes de Andy Warhol, por exemplo, mostravam a droga impregnando os corpos filmados (Flesh), longas horas de sono (Sleep) ou ainda retratos em movimentos (Screen Test).

Para os cineastas experimentais a originalidade e a novidade são uma constante preocupação, recusa-se o sentido fechado do filme e busca-se um cinema reflexivo tornando-os cheios de opiniões, expressão da personalidade e das idéias de seu autor. “Jamais estruturadas em verdadeiros movimentos, com objetivos claros e fronteiras afirmadas, essas vanguardas do cinema desempenharam, é verdade, por muito tempo, um papel difícil de precursor” (AUMONT, 2007, p.30)”. Para eles nem sempre o filme precisa contar uma história, muitos são atracionais, abstratos ou experimentais.

Esse movimento, de certa forma, nasceu da insatisfação destes cineastas com os formalismos do cinema da época. Para eles a arte é transformação, transmutação, é livre e você pode fazer o que quiser, e no que eles engrenaram romperam com aquilo que os procederam - a tradição clássica.

Neste processo de radicalização da forma cinematográfica desencadeada pelo avanço do cinema experimental que Kenneth Anger lança, em 1964, *Scorpio Rising*, sua obra de maior expressão que o consolidou como um mito da cultura pop e da cinematografia *underground*. Depois de voltar da França, Anger começou a documentar a vida da comunidade de motociclistas denominada *Hell's Angels* da área do Brooklyn, em New York. Com fragmentos visuais e signos textuais cria uma reflexão sobre velocidade, morte, masculinidade, fascismo, religião, revelando as sombrias correntes presentes na cultura popular americana do pós-guerra. Assim como os artistas de vanguarda, para Anger mais que o resultado, o que importava era processo de criação.

Apesar da arte de performance já existir na vanguardas artísticas do começo do século XX, sobretudo no Futurismo, no Dadaísmo e na arte conceitual, foi nos Estados Unidos dos anos 1960 que ele irrompeu de modo claro na atitude dos artistas, que passaram a valorizar o processo mais do que a obra ; a ação mais do que o objeto; o corpo mais do que o discurso; e a apresentação mais do que a representação. (SALIS in MACIEL, 2009 p. 224)

Em 1969, lança *Invocation of My Demon Brother*, curta experimental que combina cenas de Aight-Ashbury (centro difusor em São Francisco do movimento hippie e da contracultura na década de 1960), um ritual satânico protagonizado pelo próprio Anger, seqüências de reportagens sobre o Vietnã, imagística homoerótica e cenas de apresentações da banda Rolling Stones. A trilha sonora foi composta em teclado eletrônico por Mick Jagger.

Já *Lucifer Rising*, lançado em 1980, foi uma das mais elaboradas produções de Anger que começou a ser rodada por volta de 1966, mas teve que ser abandonada em 1967 sob a denúncia de que as latas teriam sido furtadas pelo jovem Bobby Beausoleil, contratado para atuar e compor a trilha musical. Anos mais tarde, as filmagens foram retomadas com a cantora inglesa Marianne Faithfull e com o diretor escocês Donald Cammel no elenco. O filme teve a participação especial do guitarrista Jimmy Page, do Led Zeppelin numa cena em que ele admira um retrato do ocultista Aleister Crowley. Filmado em grande parte no Egito, o filme ficou pronto somente em 1972 e só conseguiu distribuição em 1980. Junto a *Fireworks* e *Scopion Rising*, *Lucifer Rising* completa os três clássicos experimentais de maior influência do cineasta.

Um momento em que o cinema, permanecendo uma arte de massa, parecia querer se aproximar das liberdades e dos engajamentos da arte em geral [...] O sintoma maciço da adaptação, brutal, difícil e caótica às condições da modernidade. A idéia militar, estratégico, da força que caminha na frente para “enfraquecer o inimigo em prol das que virão depois dela” ( Kenneth Anger), é preciso acrescentar a idéia que se enraíza na antecipação estética do futuro. (AUMONT, 2007, p. 28)

## 2. A subversão de *Scorpio Rising*

*Scorpio Rising* sustenta o status de filme mais expressivo de Kenneth Anger, lançado no auge da contracultura, no início dos anos 60, é repleto de simbolismos e metáforas que traduzem uma geração pós segunda guerra que buscava, acima de tudo, liberdade de expressão.

*Scorpio Rising* é profundamente ambíguo ao retratar o estilo de vida dos *bikers Hells Angel*, gangue de motoqueiros americanos que exalava rebeldia. O filme é repleto de ícones pop que Anger resgatou da subcultura deste grupo, como o fascínio pela tecnologia, o rock and roll, a iconografia do culto a motocicleta, história em quadrinho e ídolos adolescentes como Marlon Brando e James Dean. Como muitos filmes *underground*, oriundos da contracultura, *Scorpio Rising* dialoga com as múltiplas facetas produzidas pela ebulição da cultura de massa que são a fonte de sua imagética. Sobre o filme Anger explica: “*Scorpio Rising* representa a cultura de massa americana que emergiu durante os oito anos que morei na França. Quando retornei aos EUA foi como visitar um país estrangeiro”.

Além de oferecer uma transposição de preocupações modernistas, os motociclistas de *Scorpio Rising* devem ser interpretados conforme o interesse de Anger na iconografia do desejo homossexual. Desde *Firworks*, Anger é assumidamente gay, e, tal qual o primeiro filme, *Scorpio Rising* explora de forma subjetiva o homoerotismo.

O fenômeno da motocicleta começou na Califórnia nos anos seguintes a Segunda Guerra Mundial. Desencadeado pela ascensão da economia e pela angústia pós-guerra, os jovens sedentos por libertação aliados ao fácil acesso ao emprego e renda tinham meios para adquirir motociclistas, roupas, músicas e outros produtos da cultura de massa. Ao formar grupos, como a gangue de motociclistas, os jovens encontravam uma forma de reorganização, estabelecendo um estilo de vida após um período de incertezas ideológicas. Eles buscavam sua própria ideologia.

Hunter Thompson, autor do mais completo e extenso estudo na subcultura da motocicleta, caracteriza as origens desta como segue: A coisa toda começou, eles dizem, no final dos anos 40, quando muitos ex-gls quiseram voltar a um ordenado padrão: faculdade, casamento, trabalho, filhos – e todos os “ extras pacíficos” que acompanham este senso de segurança. Mas nem todos se sentiam daquele modo... Havia milhares de veteranos que rejeitaram a idéia de voltar ao seu padrão pré guerra. Eles não partilhavam dos sentimentos que geralmente acompanham o fim das guerras, um senso de tempo comprimido nos limites exteriores do fatalismo. Eles queriam mais ação, e um dos modos de procurar por isso estava em uma grande motocicleta. Em 1947 o país estava “vivo” com as motocicletas. (WINSTON, 2002, p. 118)

Segundo Hunter Thompson, perigo e agressividade são os ícones populares do sadomasoquismo, constantemente explorado nos filmes de Anger. Em *Fireworks*, por exemplo, o sadomasoquismo é escrachado.

Como característica do cinema experimental, os filmes de Anger abusam da ambigüidade e subjetividade, representando de forma abstrata os confrontos internos dos personagens, como desejos homoeróticos reprimidos. Em *Scopio Rising*, é notável a tentativa instintiva de representar este confronto: imagens de jovens tristes e sozinhos salientam a individualidade, alienação e isolamento, caracterizado pela repressão a homossexualidade. A individualização e o subjetivismo sustentam a identificação homossexual que *Scopio Rising* exemplifica com foco no estilo dos protagonistas. Por exemplo, a justaposição das palavras “Elvis você parece um anjo” em contraste com o motoqueiro deitado na cama lendo histórias de quadrinhos com personagens masculinos, aparentemente, relacionados afetivamente. Outro exemplo é a abundância de objetos fálicos em *Scopio Rising* que sugere a incerteza da heterossexualidade dos motoqueiros. A cena em que, ao som de Blue Velvet, um motoqueiro, depois de vestir a roupa de couro e metal, atravessa um objeto cônico que aponta diretamente sua virilha, subjetivamente reforça o desejo reprimido. Segundo Laura Malvey, o excesso de fetiche nas imagens dos motociclistas contém fortes doses de auto consciência e artificialidade: contrasta com a seriedade moral do triste jovem homem, cujo sofrimento é baseado em certas noções de autenticidade e essencialismo. (WINSTON, 2002, p. 123)

O filme surge em uma fase da história americana caracterizada pela expansão dos meios de comunicação em massa. A quantidade de simbolismos pop utilizados retrata o contexto histórico referido - quando a cultura de massa entrava em ebulição, no período que se estende de 1945 até o presente momento, mas que teve um de seus picos no início da década de 1960, quando foi produzido *Scopio Rising*, a televisão chegava perto da ubiquidade e outros setores das indústrias de mídia e entretenimento estavam experimentando um enorme crescimento. A arte experimental (pop art, por exemplo) começava a ser aceita em museus e galerias de arte, onde eram, tradicionalmente, barradas. Neste contexto nasceu *Scopio Rising*, que representava a ambigüidade sexual, subcultura gay e uma estilística mais conceitual oriundas das características mais subversivas do avant-garde. As obras anteriores de Anger já eram esteticamente modernas, *Scopio Rising* apenas solidificou a figura visionária a Anger.

A referência a cultura de massa é ilustrada através de imagens de ícones e produtos

populares inseridos no filme, e ao fazer isso Anger cria um paradoxo. Se por um lado, através de referências a ícones pop como James Dean e Elvis Presley e a produtos como lucky strike - por exemplo a cena em que o motociclista lê quadrinhos na cama, posteriormente colocando a jaqueta de couro e se preparando para ir a uma festa, a seqüência toda ao som de Elvis Presley e Ray Charles, ao fundo cenas de Marlon Brando em *O selvagem*, as paredes da sala cheias de cartazes com pin-ups, James Dean, cuja representação aparece também nas fotos - Anger evidencia a dominação da cultura de massa. Paradoxalmente a isso, ele destaca as implicações fascistas deste sistema, se por um lado a cultura de massa fornece modelos para construção de identidades, por outro lado, as imagens apropriam-se de si formando elas a identidade.

A cultura de massa tem o poder de condicionar leitores, espectadores e consumidores de uma maneira absolutista, por isto, foi objeto de estudo de dois membros da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno e Max Horkheimer, que definem o fascismo como uma condição de dialética negativa. No pensamento deles a indústria cultural era a decepção em massa por ser baseado na aplicação intencional da racionalidade na produção de uma visão totalitarista da cultura. Para ambos, há três níveis de totalitarismos: 1: padronização dos produtos que não manifestam criatividade e autonomia, mas sim artifícios comerciais que visam perpetuar o ciclo de comprar e vender. 2: os muitos aparelhos da cultura que tornam a comunicação uma via de mão só, como o filme que não deixa espaço para reflexão do espectador, que é absoluto e pouco ambíguo. 3: A indústria cultural exacerbou o caráter do mercado de produtos de arte, assumindo deliberadamente o status de mercado, enquanto nos tempos históricos os artistas e criadores trocavam a mercadoria entre si.

Para Theodor Adorno e Max Horkheimer, a visão do totalitarismo da indústria cultural trabalha para eliminar experiências autênticas e individualidades autônomas. Coloniza o meio de vida dos consumidores e as mentes, usando de falsas referências e ideias, emoções, que são na verdade originadas em imagens da mídia. Por exemplo, no filme de Anger as imagens dos motociclistas copiando o jeito de se vestir um do outro e de seus heróis. Esse ato dos motociclistas parece sustentar a crítica a Theodor Adorno e Max Horkheimer.

Ao representar metaforicamente o totalitarismo conseqüente da dominação da cultura de massa, segundo a teoria dos *frankfurtianos*, a construção desta imagética com base em ícones pop parece criar um paradoxo: *Scorpio Rising* não é fruto da cultura de massa, nem mesmo se relaciona esteticamente com ela, é justamente oposto. O que comprova o sentido intelectual da



obra - ele critica a cultura de massa a partir do próprio fascínio imposto por ela. Portanto, mesmo com todo encanto e euforia reproduzida pela cultura de massa no filme, *Scorpio Rising* não pode ser entendido como um produto condenável da cultura de massa.

### **2.1. A influência de Sergei Eisentein em *Scorpio Rising***

O cinema de Sergei Eisentein foi de grande influência para Kenneth Anger. A montagem de *Scorpio Rising* segue inclusive alguns preceitos da montagem soviética de Eisentein, buscando o choque através de descontinuidades, como a quebra do eixo de movimento, por exemplo. Quando os dois rebeldes, Scorpio e Jesus parecem ir um na direção contrária ao outro causando estranheza ao espectador, a montagem da cena mostra claramente o conflito de direções tão presente em Eisenstein.

A fragmentação excessiva, fluxo de linha e direções opostas, metáforas e a justaposição de signos na busca por um sentido intelectual são outros elementos estilísticos que remetem a Eisenstein. Tanto para o russo quanto para Anger, mais importante que as imagens em si é como as justapomos e que sentidos podemos construir dessa justaposição. Em *Scorpio Rising* essa linha de montagem fica clara, principalmente quando Anger justapõe imagens de Hitler e Jesus com ícones populares como Marlon Brando, James Dean, Drácula e personagens de história infantil, estabelecendo uma analogia entre os mitos da mídia e os mitos históricos. Algo bastante próximo ao que vemos na famosa seqüência dos deuses de *Outubro*, na qual Eisenstein justapõe uma série de diferentes representações de divindades, das mais barrocas às mais rudimentares. Em ambos os casos, a justaposição de signos gerada através da montagem nos estimula a produzir algum sentido intelectual que não estaria contido em nenhuma das imagens isoladas.

Já na seqüência final de *Scorpio Rising*, que representa as revoltas estudantis nos EUA, além da radicalização violenta de alguns setores da contracultura e a cultura de massa como fonte ideológica, Anger mistura ídolos opostos numa construção que pode ser comparada a presente na seqüência derradeira de *A Greve*. Nesse caso Eisenstein justapõe imagens do sacrifício de um touro com o massacre final dos operários, aproveitando o potencial metafórico que tem a montagem.

Em *Scorpio Rising* é possível nos depararmos tanto com a montagem rítmica quanto com

a montagem metafórica de Eisentein, “em direção a um cinema puramente intelectual, livres das limitações tradicionais, adquirindo formas diretas para ideias, sistemas e conceito, sem qualquer necessidade de transições e paráfrases” (EISENTEIN, 1949, p.70)

O Fluxo de energia que movimenta tanto as linhas gráficas das composições que variam de quadro a quadro, quanto as massas humanas, que se alternam junto com as variações de estado da água, realiza, em termos plásticos e rítmicos, a visão de Lênin sobre a organização e a ação operárias expostas na epígrafes. É Eisenstein realiza a máxima de Maïakovski: só existe na arte revolucionária na forma revolucionária. (SARAIVA, 2006, p.123)

Em *Scorpio Rising*, Anger nos provoca com as rupturas narrativas e a expressividade atrativa do cinema experimental. Sem diálogos e com uma trilha sonora pop, demonstra que o cinema está longe de se reduzir às suas formas hegemônicas. Essa obra pode assim ser vista como parte de um processo surgido nos anos 60, quando o dever da representação perde espaço para o fetiche do objeto de arte. *Scorpio Rising* é, assim, uma importante influência na expansão dos limites do que entendemos como cinema.

### 3. Videoinstalação Kenneth Anger

O cinema no século XX foi metamorfósico, após a explosão do cinema experimental abriu-se definitivamente o caminho para fusão entre o vídeo e a arte plástica que transformava as formas de fazer cinema. O estopim para a videoarte transitar livremente como forma cinematográfica aconteceu no fim dos anos 1960 quando, nos Estados Unidos e na Europa, surgiram experiências de cinema expandido realizadas por artistas como Kenneth Anger, Stan Vander Beek, Michael Snow, Robert Whitman, Andy Warhol, Yvonne Rainer, Malcolm leGrice e Jeffrey Shaw. Artistas interessados em experimentar as múltiplas facetas dos meios de expressão: a música, o teatro e performances.

Foi a chegada do vídeo que reforçou e selou esse laço entre cinema e a arte contemporânea. O vídeo, entendido como cinema fechado (nas instalações dos anos 1980), foi e ainda é o passador entre esses dois mundos que até então só haviam dialogado por intermitências ocasionais. (DUBOIS, 2005 in MACIEL, 2009, p. 87)

Os brasileiros Helio Oiticica e Neville de Almeida foram precursores desta forma além do cinema. Uma série de obras, datadas de 1973, intituladas Cosmococas, criadas pelos dois artistas, constituíram ambientes sensoriais com projeção de slides, trilhas sonoras e diversos elementos táteis. As obras relacionam-se com a ideia de “Quasi-Cinema”, desenvolvida por Oiticica e D’Almeida, que pretendia investigar a relação do público com a imagem-espetáculo. No entanto, no longínquo século XIX, os pais do cinema os irmãos Lumière já experimentavam uma possível união entre a arte e o vídeo. A instalação Photorama criava um sistema de projeção de imagens fotográficas de 360° feitas por eles em todo o mundo, em rotundas panorâmicas de vinte metros de diâmetro por dez metros de altura. O espetáculo durava cerca de meio hora e cada visita em torno de cinco minutos.

Hoje o cinema expandido é consequência destas múltiplas experimentações, capaz de redimensionar a ideia do dispositivo cinematográfico ao produzir uma nova sensação do espaço numa situação não narrativa onde o espectador integra a obra como parte do campus experimental. Anne Marie Duguet associa o dispositivo do vídeo com o aparecimento de certas inovações de olhar, de posicionar o espectador a partir da ideia de que a videoarte é o elemento

que, por excelência, promove o processo de desterritorialização do cinema e leva a uma nova forma de pensar a passagem entre imagens (PARENTE in MACIEL, 2009, p.30).

A noção de dispositivo pode contribuir para uma renovação do cinema sobretudo no que diz respeito a ideia de um cinema expandido em todas as suas novas modalidades, ou seja, de um cinema que alarga as fronteiras do cinema hegemônico em suas dimensões primordiais, arquitetônicas (as condições de projeções das imagens), tecnológicas (produção, edição, transmissão e distribuição de imagens) e discursivas (decupagem e montagem, entre outros procedimentos) (PARENTE in MACIEL, 2009, p.258)

Impulsionado pelo assédio do cinema as galerias de arte aliado a uma série de obras que dialoga com este caminho que o cinema encontrou no mundo dos museus, Kenneth Anger transformou sua obras numa videoinstalação que forma uma crítica radical a Hollywood. O transito pela videoarte trouxe Kenneth Anger a Porto Alegre para apresentar a primeira grande exposição da sua obra no Brasil. A partir da iniciativa da Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia da Secretaria de Cultura da Prefeitura de Porto Alegre, esteve em cartaz de 1 a 31 de julho, na Usina do Gasômetro, a instalação de vídeos do cineasta.

A exposição, que primeiramente foi exibida em Kunstlerhaus Bremem em 2006, deve a curadoria de Susanne Pfeffer do KW Instituto de Arte Contemporânea, de Berlim. Exibida em 2009 no MoMA em New York, é composta pelos principais filmes de Anger: *Fireworks*, *Puce Moment*, *Eaux D' Artifice*, *Inauguration Of The Pleasure Dome*, *Scorpio Rising*, *Kustom Kar Kommandos*, *Invocation Of My Demon Brother* e *Lucifer Rising*. A interatividade das obras no ambiente de exposição cria um processo que inclui o espectador na obra, permitindo que ele circule livremente entre as oito obras do artista exibidas em telões suspensos em dois ambientes distintos cobertos por vinil vermelho e prata conectando o ambiente à atmosfera ultracoloridade e barroco de seus filmes.

Todo um conjunto de instalações cinematográficas permite que o espectador avance sobre o espaço da tela e, muitas vezes, atravesse-o não apenas mental ou visualmente, mas também com todo seu corpo. O espectador experimenta sensorialmente as imagens espacializadas, de múltiplos pontos de vista, bem como pode interromper, alterar e editar a narrativa em que se encontra imerso (MACIEL, 2009, p.17)

A distribuição dos filmes em diversos lugares da instalação sela a interação da obra de Anger ao cinema expandido contemporâneo. Assim como o cinema instalação constrói seus

diálogos com o espectador, também o liberta para que transite livremente entre as obras recepcionando-as dos mais variados pontos de vista, como se cada participante pudesse escolher seu filme. “Desconstrói-se a ideia de um público uno e silencioso diante de narrativas que lhe são estranhas, criando-se um cosmos de sensações produzidas, primeiro, pelo e no seu corpo de cada integrante das experiências que se desenvolvem”. (MACIEL, 2009, p.286)

Ao iniciar na exposição de Kenneth Anger, o espectador se depara logo de início com *Invocation Of My Demon Brother*, *Puce Moment*, *Euax D'artifice*, *Scorpio Rising*, *Kustom Kar Kommandos* suspensos num ambiente único. Em vez de assistir a um filme num tempo determinado, numa tela de cinema e sala escura, as fitas de vídeo são exibidos simultaneamente, situação que permite ao telespectador confrontar-se com dois mundos paralelos de imagens montadas na posição de observador.

A pluralidade que o artista encontra no campo do cinema expandido, logo no cinema experimental, permite que ele tenha liberdade para criar projeções que afirmem o cinema contemporâneo como dispositivo em constante transformação. Em síntese, a interatividade proporcionada pelas novas tecnologias da imagem eleva o espectador ao torná-lo integrante de uma construção artística que, mesmo que o artista não consiga definir a própria obra, intensifica a relação com o espectador de uma forma sensível. Portanto, Anger acerta ao inserir suas obras neste vasto ambiente do cinema expandindo, triunfa ao manter seu trabalho vivo num campo do cinema de certa forma efêmero. Num campo onde o contemporâneo é constante preocupação, Kenneth Anger mostra que o velho ainda tem muito a mostrar.

#### 4. Conclusão

Os filmes de Anger, como *Scorpio Rising*, que tivemos a oportunidade de analisar nesse artigo, destacam-se pelo seu grau de experimentalismo. Causavam e causam até hoje estranheza ao espectador, seja por explorar temas polêmicos, justapor imagens antagônicas, abusar da ambigüidade e do simbolismo, seja por simplesmente serem diferente do comum, obrigando o espectador a pensar e tirar dali algum sentido - um sentido que não está mastigado esperando por ele.

Há uma tendência de transformação nas formas de cinema-arte na contemporaneidade, tendência essa que problematiza o lugar do espectador perante o filme. Sempre estivemos acostumados a ir ao cinema, sentar-se em silêncio numa sala escura onde nossa atenção é totalmente dedicada à tela luminosa. Com o cinema experimental essa ideia tradicional de exibição e recepção da obra transforma-se bastante. Artistas experimentais como Kenneth Anger não apenas romperam com padrões estéticos e narrativos na elaboração de suas obras, como também romperam com paradigmas referentes ao próprio dispositivo cinema, aproximando cada vez mais o cinema das artes plásticas e expandindo os limites da obra de arte.

Do mito da cultura pop e da cinematografia *underground* ao cultuado cineasta experimentalista, aos 83 anos de idade Kenneth Anger transita com imponência nas formas contemporâneas do cinema expandido, provando que o cinema, como arte surpreende que é, consegue e deve se renovar constantemente. Só é possível romper padrões existindo artistas como Anger, que sintam o cinema como forma de subversão, que extrapolem conceitos, irreverentes ou não, que tenham olhos para o futuro - mesmo que isso os torne incompreendidos no presente.

Citando François Truffaut: "a arte cinematográfica só existe por meio de uma traição bem organizada da realidade. Todos os grandes cineastas dizem NÃO a alguma coisa." E Kenneth Anger diz não há muitas coisas.

## REFERÊNCIAS

VOGEL, Amos. **Film as a Subversive Art. Randon House.** New York, USA, 1974.

TRUFFAUT, François. **O Prazer dos Olhos - escritos sobre cinema.** Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2004.

DIXON, Wheeler Winston. ; FOSTER Gwendolyn Audrey. **Experimental Cinema The Film Reader.** New York, USA, 2002.

AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes.** Papyrus Editora. São Paulo, 2007.

MACIEL, Katia. **Transcineamas.** Contra Capa Livraria. Rio de Janeiro, 2009.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme.** Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1949.

MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial.** Papyrus Editora, São Paulo, 2006