

Autobiografia e documento em Stan Brakhage

Autobiography and document in Stan Brakhage

Patrícia Mourão

Doutora em cinema pela Universidade de São Paulo, com bolsa sanduíche na Columbia University. Programou mostras dedicadas ao cinema estrutural e a cineastas como Jonas Mekas, Naomi Kawase e Harun Farocki. Organizou, entre outros, os livros Cinema estrutural (coorganização de Theo Duarte, Caixa Cultural, 2015); Jonas Mekas (Cinusp, 2013) e David Perlov: epifanias do cotidiano (coorganização de Ilana Feldman, CCJ, 2011).

Email: mourao.pat@gmail.com

Submetido em: 05/06/2016

Aceito em: 15/08/2016

DOSSIÊ

RESUMO

No final dos anos 1960, Stan Brakhage, naquela altura o cineasta mais importante do cinema experimental norte-americano, inicia um processo de revisão de seu legado e seu lugar na história do cinema experimental, que terminaria, nos anos 1970, com a elaboração de sua autobiografia *Sincerity / Duplicity*, um ciclo composto por oito filmes e realizado entre 1973 e 1980. Neste processo ele envolve-se em duas empreitadas teóricas e ensaísticas que teriam para sua produção posterior o mesmo peso que o livro *Metaphors on Vision*, lançado em 1963 em um número especial da revista *Film Culture*, tivera para a sua produção pregressa. Pretende-se aqui apresentar uma série de correspondências, nas quais Brakhage tentou desenvolver o conceito de “documento”, para lê-las ao lado das biografias de cineastas que ele começa a redigir em 1969, buscando, nestes dois conjuntos de textos, as transformações no pensamento de Brakhage.

PALAVRAS-CHAVE: Stan Brakhage; autobiografia; biografia; documento; *Sincerity/Duplicity*

ABSTRACT

In the late 1960's, Stan Brakhage, at that point the most important North-American avant-garde film-maker, embarked on a journey of reexamination of his legacy and place in history which would end, in the 70's, in the elaboration of his autobiography *Sincerity / Duplicity*, a cycle comprising eight films made between 1973 and 1980. In this course, he engages in two theoretical and essayistic enterprises that would have for his later production the same importance *Metaphors on Vision* had for his former films. I intend to present here a series of letters in which Brakhage tried to expand the concept of document, to read it alongside the biographies he started writing in 1969, aiming to show, in this two radically different groups of texts, the transformations of Brakhage's thinking.

KEYWORDS: Stan Brakhage; autobiography; biography; document; *Sincerity/Duplicity*

We live by memory ... and not by truth, says Stravinsky somewhere.

Stan Brakhage

Em 1967, aos 34 anos de idade, Stan Brakhage começa a trabalhar em *The Book of Film*, um projeto autobiográfico que duraria quase vinte anos e incluiria *Scenes from Under Childhood* (1967-1969), *The Weir-Falcon Saga* (1970), *The Machine of Eden* (1970), *The Animals of Eden and After* (1970), o ciclo *Sincerity/Duplicity* (1973 – 1980) e *Tortured Dust* (1984). Não é a primeira vez que Brakhage volta sua câmera para sua intimidade e cotidiano, desde o final dos anos 1950 o cineasta vinha filmando sua vida privada com um despudor inédito no cinema: o parto dos cinco filhos, relações sexuais e brigas conjugais estão presentes em filmes como *Wedlock House: an Intercourse* (1959); *Window Water Baby Moving* (1959); *Thigh Line Lyre Triangular* (1961) e o conjunto de *Songs* (1964-1969). Na sua acolhida do privado, íntimo e familiar como campos de investigação para o cineasta, esses filmes foram extremamente importantes para o cinema lírico e pessoal, de inflexão autobiográfica, que marcou a produção experimental norte-americana nos anos 1960. Mas na época de sua realização, entretanto, aqueles filmes não eram vistos nem pensados pelo cineasta ou pela crítica como autobiografias, e mesmo o adjetivo “autobiográfico” era invocado apenas eventualmente; lírico e pessoal eram mais operativos naquela altura.

Como demonstrei já em outra ocasião (MOURÃO, 2016), a autobiografia como forma ou tradição só se torna um campo de investigação e um problema para cineastas e para a crítica a partir do fim dos anos 1960 e, no caso de Brakhage, depois de 1967, quando começa a trabalhar em *The Book of Film. Sincerity / Duplicity*, a parte mais longa do ciclo, marcará o ápice deste processo. O título evoca, já no seu primeiro termo, nada menos do que uma das condições de possibilidade da autobiografia – basta lembrar o começo de uma das obras inaugurais dessa tradição na literatura, as *Confissões* de Rousseau: “Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza; e serei eu esse homem” (ROSSEAU, 2011: 21). A segunda parte do título (duplicidade), por sua vez, demonstra uma consciência enorme das dificuldades de se tentar fazer uma autobiografia em cinema, onde o Eu que enuncia não coincide jamais com o Eu do enunciado, uma cisão que, na escrita, é obliterada pelo pronome da primeira pessoa.

O ciclo marca um ponto de inflexão na obra e na vida de Brakhage, quando ele, face a uma transformação no panorama do cinema experimental, inicia um processo de reavaliação de sua obra fílmica e escrita, e também de sua recepção e seu lugar na história do cinema. O interesse pela autobiografia como forma e como narrativa está, como se verá, diretamente ligado a este processo de revisão de seu legado, seu lugar e seu papel na história do cinema experimental.

Neste texto gostaria de investigar o processo de maturação da ideia de autobiografia em Brakhage e sua relação com a obra pregressa do cineasta, ainda hoje aquela pela qual é mais conhecido. Deixando *Sincerity / Duplicity* para um outro momento, pretendo aqui, depois de uma breve retomada da trajetória do cineasta, voltar-me para uma série de correspondências enviadas por ele em 1970 a alguns amigos na qual tenta desenvolver o conceito de “documento”. Pretendo então lê-la junto às biografias de cineastas que Brakhage começa a redigir em 1969. Nessas duas empreitadas intelectuais serão gestadas e amadurecidas algumas das questões que motivam e orientam *Sincerity / Duplicity* – assim como, outrora, *Metaphors on Vision* havia servido

a sua produção filmes líricos e visionários.

O mito Brakhage

No início dos anos 1960, com um conjunto surpreendente de filmes e uma produção teórica ambiciosa, Brakhage transformara-se no mais importante e incontornável realizador do cinema experimental norte-americano. Seus filmes e sua produção escrita, entre a qual destaca-se *Metaphors on Vision*, publicado em 1963 com um número especial da revista *Film Culture*, haviam fornecido o material para que críticos como Jonas Mekas e P. Adams Sitney definissem a imagem do cineasta modelar, emblemático da produção experimental.

Brakhage passa a personificar a imagem do herói romântico e do poeta lírico e visionário do cinema, promovida, em especial, nas páginas da *Film Culture* e do *Village Voice*, os dois principais veículos de divulgação do experimental naquela altura. Em 1962, a *Film Culture* premia a primeira parte de *Dog Star Man*, o *Prelude*, e justifica o prêmio chamando a atenção para a persistência com que Brakhage explora sua visão pessoal, a sutileza com que expressa seu olhar interior e termina declarando que “ele faz tudo isso com uma consistência fanática, sustentando – e estabelecendo para os outros – um modelo de absoluta independência para o artista trabalhando com filme.” (FILM CULTURE, 1962, 5)

No “Movie Journal”, a coluna de Mekas no *Village Voice*, Brakhage é retratado como o artista solitário, maldito, criando suas obras-primas em mundo alienado que não o acolhe, o reconhece nem o aprecia. Será, por exemplo, invocando e citando Brakhage, que Mekas definirá as inquietações que movem o “novo artista” em seu texto sobre o Novo Cinema Americano:

Parece-me que toda a sociedade humana está inclinada a destruir aquilo que está vivo dentro de seus indivíduos (exemplificados de forma mais contemporânea pelo artista), para que a sociedade possa provavelmente continuar como a máquina que é, às custas daqueles que a compõem. Isso é algo que senti tanto pessoal quanto objetivamente, assistindo a vida de outros em sua luta e, mais particularmente, ao observar a morte do ser humano médio pressionado pela sociedade durante sua adolescência. (BRAKHAGE *apud* MEKAS, 2013, 38)

No final dos anos 1960, entretanto, o modelo do cineasta visionário está entrando em decadência. Se afinado à sensibilidade da pintura norte-americana das décadas de 1940 e 50, o romantismo do cinema experimental era inteiramente antitético à sensibilidade dos anos 1960 na pintura, na escultura e na dança, em especial em Nova Iorque, onde Warhol e os minimalistas reagiam à autoindulgência e ao derrame da subjetividade da geração anterior. Artistas como Frank Stella, Robert Morris, Carl Andre, Donald Judd ou Yvonne Rainer buscavam, através da serialidade, da repetição, da exploração de formas geométricas dadas ou de gestos cotidianos, automáticos e inexpressivos, apagar os vestígios da singularidade do artista e criar uma impessoalidade reservada, oposta à expressividade que transparecia na pintura de Jackson Pollock, Clifford Still ou Willem De Kooning. No final da década, uma nova geração de cineastas, mais jovem que Brakhage e mais atenta aos desenvolvimentos recentes da arte minimalista, começa a propor um cinema inteiramente distinto daquele praticado pelo cineasta visionário. O cinema estrutural, como ficou conhecido o trabalho de Michael Snow, Hollis Frampton, Paul Sharits ou Ernie Gehr, privilegiava a forma e a estrutura do filme. Como no minimalismo,

esvaziava-se a dimensão subjetiva do gesto artístico, deslocando o interesse para as formas da percepção e da consciência na sua apreensão do mundo.

A chegada do estrutural não quer dizer o esquecimento de Brakhage, longe disso. Seus filmes continuavam a ser exibidos, eram entusiasmadamente resenhados e o cineasta permanecia como um pioneiro, um patriarca incontornável da vanguarda – inclusive para os cineastas estruturais, cujos filmes, ainda que tomando distância via um diálogo com os contemporâneos da dança e da escultura, respondiam diretamente ao seu cinema. Era simplesmente o modelo de cineasta ou artista visionário exemplificado por ele que se tornara, de repente, anacrônico.

O estranhamento, entretanto, é recíproco: pois, se de um lado o modelo do cineasta visionário caduca, de outro, o próprio Brakhage também se sente alienado do meio do cinema independente. Em 1967, em um gesto intempestivo, ele decide retirar todos os seus filmes da Film-Maker's Cooperative, uma cooperativa de distribuição que fora determinante ao fortalecimento da produção experimental nos anos 1960 e a qual ele havia ajudado em diferentes momentos. Em uma carta a Jonas Mekas, ele assim justifica sua decisão:

Acho que essas organizações começaram a representar a antiarte, a antividua. Eu não posso, em sã consciência, continuar a aceitar a ajuda de instituições (pois é exatamente isso que elas se tornaram) que, no desequilíbrio entre inestética e irreflexão dos trabalhos distribuídos e exibidos, transformaram-se em promotores de forças que considero as mais destrutivas do mundo hoje: “droga”, amor autocentrado, ódio absoluto, niilismo, violência contra si mesmo e contra a sociedade... (1967b, 1)

Se até meados dos anos 1960 a sensibilidade de Brakhage estava totalmente alinhada à dos principais críticos de cinema experimental, depois disso, com o cinema estrutural, os avanços no minimalismo, o Fluxus, a psicodelia, e o cinema de Warhol, Brakhage começa a se sentir como uma espécie de “último dos moicanos”. Em uma carta ao crítico literário Guy Davenport, colaborador da revista literária de viés conservador de maior importância nos Estados Unidos naquele momento, a *National Review*, Brakhage desabafou:

Jonas Mekas atacando cada vez mais a estética em sua coluna no *Village Voice* e agora elogiando o valor das “imperfeições da arte”; eu trabalhando com uma pureza e perfeição jamais sonhada antes de *Scenes from Under Childhood*; e todo mundo me escrevendo sobre liberalidade e vibração; eu me fixando mais e mais como uma rocha aqui, e Warhol ficando mais forte que o Vietnã na televisão educativa nacional. (1966, 2)

O cineasta isola-se e sente-se mais e mais solitário. Em uma carta a Sitney, ele compara-se a um Hamlet envelhecido. “Me vejo vivendo algo tão ridículo quanto os problemas de Hamlet, mas sem sua juventude”. (1969, 156)

Desde *Songs*, entretanto, o cinema de Brakhage também vinha mudando, encaminhando-se para uma maior simplificação dos procedimentos de manipulação da imagem, com filmes menos editados e mais interessados no real registrado. Dessa leva, virão *Lovemaking* (1968) e a trilogia de Pittsburgh (*EyesDeus Ex-machina*, *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, todos de 1971), onde registra três instituições públicas: polícia, hospital e necrotério. Ainda que muito longe da redução minimalista dos cineastas estruturais, vê-se nesses filmes uma evidente refração da abstração que resultava de sua manipulação virtuosa da câmera e da montagem.

Assim, se o modelo do cineasta visionário tornava-se anacrônico pelos novos desenvolvimentos do estrutural, ele também era posto em cheque pelo próprio Brakhage em seu trabalho. Em 1971, na ocasião do lançamento dos filmes da trilogia, ele acusa Mekas, Sitney e o público em geral de não lhe autorizarem a fazer nada que não fosse um remake de *Dog Star Man*: “Eles [Jonas Mekas e P. Adams Sitney] tinham decidido que tipo de filme de Brakhage eles queriam, e eles não queriam ser contraditos por ninguém como o próprio realizador. Eles queriam *O filho de Dog Star Man*, *O retorno de Dog Star Man*, *Dog Star Man encontra o homem lobo...*” (1973a, 200).

Embora seja plausível que Sitney¹ tenha criticado os filmes, não encontrei nenhum texto dele nem de Mekas daquele momento condenando Brakhage por ter se desvirtuado de *Dog Star Man*. Na verdade, a única referência que encontrei de Mekas sobre a trilogia é bastante elogiosa. Curiosamente, o crítico começa seu argumento aludindo às declarações de Brakhage segundo as quais seus amigos íntimos estariam se voltando contra seus novos filmes por não apreciarem a radicalidade para a qual eles apontariam no conjunto de sua obra. Mekas então defende que, ao contrário, não havia tanta mudança; os filmes anteriores já continham um “realismo particular”. Entretanto, reconhecendo que, na trilogia, Brakhage abandonava o simbolismo dos primeiros filmes mais enfaticamente que em qualquer outro momento para ater-se à realidade objetiva, Mekas interpretava esse conjunto de filmes como uma resposta possível ao beco sem saída ao qual o cineasta teria chegado depois de ter dominado e exercitado todas as técnicas possíveis do cinema. Suspeitando que a repetição poderia levar a um maneirismo, ele comemora, na trilogia, “a libertação [de Brakhage] de seu próprio classicismo” (MEKAS, 1972, 65). Precisamente o contrário, portanto, de desejar um *remake* de *Dog Star Man*.

Se trago este exemplo aqui é porque ele demonstra, mais que a recepção de Brakhage nos anos 1970, a excessiva preocupação do cineasta com sua autoimagem e com sua recepção. Pode-se ver a referência constante ao público, e a Sitney e Mekas como audiência privilegiada, como uma forma de dramatização ou externalização dos dramas vividos pelo próprio cineasta em sua criação em um momento em que ele se vê afastando-se da forma pela qual havia sido consagrado. Afinal, ainda que acolhido com entusiasmo pela crítica, o modelo do cineasta visionário fora uma invenção do próprio Brakhage em sua obra escrita e fílmica – *Metaphors on Vision* começa com uma imagem dos olhos do cineasta. Essa imagem fora necessária ao seu cinema tanto quanto à recepção que ele esperava para sua obra naquele momento; se no final da década havia incômodo com ela, esse incômodo vinha mais do próprio Brakhage que do meio do cinema independente.

Na verdade, o modelo bem sucedido de *Dog Star Man* é evocado frequentemente por Brakhage como um caminho fácil e também uma camisa de força. Em uma carta a Mekas, de 1970, sobre *Scenes from Under Childhood*, ele escreveu:

Contradizendo os métodos brakhagianos tradicionais, eu enfrento em mim uma reação muito grande (e crescente) contra todo tipo de “experimentação”, como poderiam ser chamados esses métodos; CONTRA, inclusive, a noção de visão de olho fechado e todas as minhas tentativas de expressá-la. Venho tentando me convencer a abandonar essa história de pintar sobre a película, as superposições e/ou visão de olho fechado no meu processo de traba-

¹ Em *Visionary Film*, publicado anos depois, Sitney descarta os filmes da trilogia como sendo menos significantes que o projeto autobiográfico *The Book of Film* ou *The Text of Light* (1974). Para o crítico, os filmes tinham uma função “terapêutica” e eram tentativas de Brakhage de enraizar sua percepção em uma realidade exterior estabelecida, rompendo assim com sua tendência excessiva de interiorizar tudo o que vê. (2002, 388)

lho: e isso é quase inconcebível para mim, claro. [...] Afinal, a visão de olho fechado tem sido minha motivação pessoal nesses últimos sete ou oito anos. (1970c, 2).

De modo análogo, Brakhage para de se reconhecer em *Metaphors on Vision*. Em uma entrevista concedida em 1967, a uma evocação do livro feita pela entrevistadora em comentário a um filme recente, Brakhage respondera: “Veja bem, não é qualquer coisa ter uma citação de um livro velho jogada contra você: e aquele é um livro do passado. Algumas passagens tem mais de doze anos, e todas têm pelo menos cinco. Então, na verdade, eu não estou mais lá.” (1967a, 10)

Notem que *Metaphors* é descartado junto como os “métodos brakhagianos” e *Dog Star Man*. À luz dessas crises, o cineasta começa a se envolver com duas empreitadas teóricas e ensaísticas com pesos diferentes: um conjunto de correspondências onde elabora o conceito de documento e sua importância para a arte; e a redação de biografias de cineastas, lançadas em dois volumes: *The Brakhage Lectures* e *Film at Wit's End*.

O documento

A correspondência sobre o documento² compreende um número pequeno de cartas enviadas ao longo de 1971 a Annette Michelson, Hollis Frampton, James Broughton e Robert Creeley. As cartas são motivadas sobretudo pelas questões que ocupavam Brakhage em seus filmes de viés mais documental e também pela sua recepção, em especial *Lovemaking*, a trilogia de Pittsburgh e *Scenes from Under Childhood*. Nas cartas, Brakhage elabora o que entende por documento, sua diferença com documentário e sua importância para a história da arte; no processo ele também repensa a tradição de Lumière e Méliès e a importância que em *Metaphors* dava ao segundo passa a ser depositada no primeiro. Ainda que o cineasta tenha abandonado o tema muito rapidamente – a correspondência dura pouco mais de um ano – e que seus argumentos se mostrem várias vezes inconsistentes ou contraditórios, as cartas dão o primeiro e melhor exemplo de uma transformação no seu pensamento naquela altura, que distanciava-se das questões que fundamentavam *Metaphors* para interessar-se por outras de caráter mais exógeno.

Em uma das primeiras cartas abordando o assunto, destinada a Hollis Frampton, Brakhage assim introduz seu interesse:

Neste momento, em meu trabalho, estou muito interessado no Documento (tão distinto quanto eu poderia imaginá-lo de documentário – chutando aquele “ário /airado” para longe e permitindo-me sentir que estou escapando da retórica e da propaganda da velha escola do documentário [OLd Doc School] --- Eu poderia salvar o “[docu]mento” como um fim absoluto – na esperança de colocar o sentido latino de *documentum*, entendido como “exemplo em primeiro lugar” ... no posto onde agora reina a “lição do documentário”. Meus registros recentes me levaram a uma reunião de imagens (mais que edição) que, mais do que refletir a fonte, refere-se a ela. Uma arte escondida e a falta de autoexpressão óbvia é essencial nesta tática. (1971a, 1)

2 Marie Nesthus foi a primeira a identificar e chamar a atenção para esse conjunto de cartas, encontrado por ela no arquivo do cineasta, depositado, naquela altura (1980), no MoMA. Em sua tese de doutorado, finalizada apenas em 1999, a pesquisadora batizou o seu achado como “The Document Letters”.

Há dois pontos centrais na conceituação de documento de Brakhage, ambos introduzidos na carta a Frampton: 1. sua diferença com o “documentário”, elaborada de forma um tanto obscura e a partir de um jogo de palavras suspeito – na troca do sufixo -ário[ary] por aerado [airy]; 2. a ideia de uma arte invisível, “escondida”, imperceptível. O documentário estaria, para Brakhage, ligado aos documentários de propaganda ou educativos, com uma mensagem, uma lição; ao passo que o documento teria um sentido de referência, de “fonte”, de prova. Mas é a noção de invisibilidade que melhor ajuda a compreender o documento na acepção de Brakhage. Essa noção é também a que parece mais surpreendente quando pensamos na produção pregressa do cineasta. O documento não aceita os “métodos tradicionais de Brakhage” mencionados anteriormente, ele é, na verdade, seu oposto: a interdição dos rastros do gesto expressivo. Trata-se de uma reviravolta na ideia romantizada do artista nutrida na época de *Metaphors*; se antes o artista era um ser distinto da sociedade³ que precisava ser cuidado e protegido, agora ele deveria apagar-se para que o documento emergja com toda sua força. No lugar da expressão e da autenticidade da visão, coloca-se a invisibilidade e o apagamento. A Annette Michelson, Brakhage escreve: “Eu posso ouvir os estetas do filme gritando de horror com o fato de eu ter abandonado a Nobreza da Arte. (...) Mas a arte precisa ser tão transparente quanto for possível (invisível se possível), de modo a não interferir no caminho da força do Documento.” (1971b, 2)

Essa reelaboração estética por ninguém menos que o maior defensor da nobreza da arte até então é sustentada por uma revisão da história do cinema e suas origens, com a valorização de Lumière no lugar de Méliès:

Qualquer estética do cinema começa com a habilidade de compreender os filmes dos irmãos Lumière. [...] A distinção básica que eu proponho a partir de agora entre os irmãos Lumière e Georges Méliès é que os primeiros aceitaram o mundo do filme inventado pela máquina e dali retiraram as possibilidades da Arte do filme; já George Méliès foi o primeiro cineasta que, em sua obsessão, seguiu uma linha de pensamento-visão e fincou sua visão interior em relação àquelas retiradas tardiamente do saco de surpresas dos Românticos, dos Decadentistas, dos Simbolistas.

Os irmãos Lumière entenderam a cinematografia desde o começo, todas as possibilidades intrínsecas ao filme e distintas de todos os outros meios, mas eles também eram subscritores do cinema – alicerçados nas possibilidades centrais da arte do filme, suas leis comuns, por assim dizer. Algumas de suas imagens assombram, embora o fantasma neste assombramento seja completamente invisível para a maioria dos estetas. A arte dos Lumière é invisível, ou seja: excessivamente transparente para a inteligência ocidental normal. Ainda assim, suas imagens assombram. A arte de George Méliès proclama: Arte. (1971b, 2)

Não precisamos lembrar *Metaphors on Vision*⁴ para entender que até este momento Méliès, o século XIX e o “saco de surpresas do romantismo” fundamentavam o modelo do cinema de Brakhage. Agora, entretanto, ele começa a questionar – com razão, eu diria – se a potência e qualidade de alguns filmes contemporâneos a *Metaphors* não estaria no seu viés documental e na sua herança de Lumière, mais do que nos aspectos formais e imaginativos:

3 No começo de *Metaphors*, Brakhage, definindo o cineasta visionário, compara-o a um santo: “Suponha a Visão do santo e a do artista como uma capacidade ampliada de ver... vidência. [...] O artista tem sustentado a tradição de ver e do visualizar através dos tempos.” (2008, 342-343). Para ele, o artista é um visionário, um receptor e refletor dinâmico “dos ideias universais”.

4 “O cineasta pode se tornar o mágico supremo, com chapéus cheios de todos os tipos de coelhos conhecidos. Pode, com uma coragem incrível, tornar-se um Méliès, aquele homem maravilhoso que iniciou a arte cinematográfica na magia.” (2008, 345)

Desde o começo do meu trabalho, supostamente todos os meus filmes tinham um pouco dessa arte [dos Lumières] agindo invisivelmente sob eles, mas a maior parte dos primeiros trabalhos estava apoiada na tradição de Méliès, etc. A estética de alguns, entretanto, referendava mais a mágica da reprodução do filme do que uma matriz teatral-pictórica-poética. Era comum eu me preocupar se um tal filme seria arte ou não. Pegue *Window Water Baby Moving*, por exemplo. Certamente a maior grandeza do filme não está na montagem das cenas da banheira, nem nos *flashbacks*. Essas passagens são boas, estruturalmente sólidas, e formam uma unidade com o filme em sua totalidade; mas em todas as suas projeções, *Window Water Baby Moving* provou que o cerne da questão está mais discretamente colocado do que eu poderia ter imaginado então. (1971b, 3).

Como dito, essa revisão é motivada principalmente pelos filmes com os quais o cineasta estava se ocupando naquele momento, a trilogia de Pittsburgh e *Lovemaking*,⁵ mas também pela primeira parte de *The Book of Film*:

Essas ideias [sobre Lumière e Méliès] vêm do fato de que eu encontrei uma estética contrarrevolucionária dominando a recepção do meu trabalho mais recente, especialmente a recepção do meu *work in progress: The Book of Film* [...]. Há um estágio daquele filme [*Scenes from Under Childhood*] que segue o desenvolvimento da visão até chegar a uma perspectiva mais comum ao mundo fenomenológico, um entendimento visual do mundo compartilhado por todos os homens – algo aparentado à arte adotada pelos Lumières. (1971b, 3)

Aqui também é difícil identificar a quem ou a qual crítica Brakhage está referindo-se quando menciona uma estética contrarrevolucionária. É possível que, como antes, o realizador esteja encenando e externalizando uma duplicidade pessoal e interior em relação a sua própria produção; como se seu desejo de ir em uma nova direção fosse contrariado e perseguido pelos fantasmas da maestria passada.

Ao buscar uma definição para documento, Brakhage recorre à noção de “sinceridade” proposta por Ezra Pound em sua tentativa de glosar o ideograma chinês:

Sinceridade: A definição precisa da palavra, pictoricamente, o raio de sol vindo repousar verbalmente no ponto preciso ... e poderíamos talvez apagar ‘verbalmente’ para deixar o sentido aberto às considerações do cineasta (...) Enfim, a citação reúne todos os fios lançados em minha correspondência sobre o Documento. (1972a, 2)

Brakhage define o documento com o mesmo termo que, como se sabe, nomeará sua autobiografia e que é tão caro à autobiografia como um todo.⁶ Para Pound, a sinceridade é um princípio cósmico e uma figura de linguagem: “A definição precisa da palavra, pictoricamente, o raio de sol vindo repousar verbalmente

5 “Os filmes que eu fiz em Pittsburgh representam a mais óbvia arte não-óbvia de todas (com exceção, talvez, das duas últimas sequências de *Lovemaking* do terceiro filme da trilogia, no qual ainda estou trabalhando). Talvez não exista outro modo de se aproximar deles senão através de um criterioso entendimento do Documento”. (1971b, 2).

6 Não apenas em Rousseau. A sinceridade é de tal modo central para a autobiografia que alguns teóricos a veem como uma pré-condição para o gênero. Jean Starobinski, reconhecendo que trata-se de um gênero fluído, que aceita diferentes formas e funções, a elevará a uma condição de possibilidade, ao lado da experiência pessoal. Philippe Lejeune falará da necessidade de um pacto de verdade proposto pelo autor ao leitor. Cf. LEJEUNE (2008); STAROBINSKI (1970).

no ponto preciso. A parte central desse composto significa: aprimorar, colocar em foco.” (POUND, 1969, 20). A imagem do raio de sol como aquilo que permite a precisão do sentido é particularmente reveladora se pensarmos na ontologia da imagem fotográfica e cinematográfica: a inscrição luminosa de uma realidade sobre uma superfície sensível; a imagem nascendo de um contato direto, promovido pela luz, entre o objeto e o filme. Podemos trazer aqui o credo de Pound, no Brasil repetido infinitamente por seu tradutor, Augusto de Campos: “A técnica é o teste da sinceridade”, para colocá-lo lado a lado do elogio de Brakhage aos Lumière como aqueles que “aceitaram o mundo inventado pela máquina do filme”. Se a sinceridade é a condição de possibilidade da autobiografia, ela é, não obstante, seguindo a definição de Pound, a ontologia do filme. Visto por esse aspecto, não é surpreendente que o primeiro título do projeto autobiográfico integral seja também o de uma ontologia do filme *The Book of Film*.

Curiosamente, nessa mesma carta onde invoca Pound para definir o documento, Brakhage anuncia que está abandonando sua investigação sobre o tema para começar um novo projeto de filme, a ser chamado, como já podemos suspeitar, de *Sincerity*: “Se há algo mais a ser dito sobre o documento agora, será por você. [...] Sabe Hollis, aquela velha bola do “ário/airado” é toda sua, se você quiser. [...] Eu estou vislumbrando uma autobiografia chamada: Sinceridade.” (1972a, 2) Este filme levará, na sua sinopse, nada menos que definição de Pound para o ideograma.

Film Biographies

De muito mais fôlego que a correspondência sobre o documento será a investida de Brakhage nas biografias de cineastas no mesmo período. Reafirmando a tese de Fred Camper⁷ de que a contradição é inerente ao pensamento de Brakhage, na mesma época em que ocupava-se com a noção de documento, o cineasta começou a escrever biografias de cineastas. Digo contradição porque, se com o documento a ideia era a anulação ou o apagamento do cineasta, com as biografias, tratava-se, ao contrário, de destacar as personalidades criativas dos artistas a partir de uma ideia de predestinação. Conectando-os, não obstante, está ainda um movimento exógeno em direção ao outro: seja ele o referente real ou outras histórias, outros sujeitos.

Em 1969, Brakhage começa a dar aulas no Art Institute of Chicago. Por dez anos, durante um semestre por ano, ele fará viagens semanais ou quinzenais para Chicago. Para ganhar segurança, e por sugestão de Guy Davenport, ele começa a escrever as aulas; o formato escolhido, curiosamente, é a biografia.

Entre 1969 e 71 ele escreverá biografias de Eisenstein, Griffith, Méliès, Dreyer, Laurel e Hardy, Fritz Lang, Jean Vigo, Murnau, Chaplin, entre outros cineastas do cânone. Dois anos depois, ele começa a escrever biografias de seus companheiros do experimental: Maya Deren, Jerome Hill, James Broughton, Christian Maclaine, Keneth Anger, Ken Jacobs e Jonas Mekas. Em 1972, as biografias de Méliès, Dreyer, Griffith e Eisenstein são reunidas para publicação com o título de *The Brakhage Lectures*, seu livro mais importante desde *Metaphors on Vision*; sete anos depois, *Film Biographies*, com apresentações de Davenport, Ed Dorn e Robert Creeley, acrescenta outras oito às quatro primeiras biografias. Em 1989, quatro biografias dos cineastas experi-

7 Em *Brakhage Contradictions*, Fred Camper argumenta brilhantemente que o pensamento e o cinema de Brakhage são fundamentalmente atravessados por contradições desde o seu princípio, a começar pela ideia de que ele busca a visão pré-linguística das crianças. (CAMPER, 2001).

mentais são reunidas em *Film at Wit's End*.

O estilo das biografias faz pensar em um encontro entre contos folclóricos e decadentismo, com o autor abusando de hifens, jogos de palavras, parênteses – “Carl Theodor Dreyer – menino louro, teutônico (luz enevoadada acinzentada), pele das mais claras (corada pelo fogo interior), feições das mais finas (tesa e de porte) e, ah, olhos dos mais afiados (gelados) imagináveis! – o que pensar de tais olhos?” (1977a, 62). É um “era uma vez” rebuscado, hiperbólico que, diferentemente das fábulas infantis, cuja moral é facilmente percebida, impõe a mesma dificuldade de *Metaphors on Vision*. Mas uma vez ultrapassada a barreira do estilo, encontramos biografias quase fabuladas, com afirmações no mínimo curiosas, senão duvidosas, que atribuem a origem da criatividade e do gênio a imagens ou experiências guardadas na primeira infância dos cineastas. Méliès era assombrado por uma imagem fetal de seu próprio desmembramento e Eisenstein teria descoberto sua vocação ao folhear, na infância, um livro de figurinhas. Há, ainda, noções sedutoras e absurdas, como, por exemplo, a de que Griffith devia parte de seu sucesso à incompetência de Billy Bitzer – “Velho e arriscado Billy, querido do Destino – no sentido de que anjos cuidam dos bêbados, loucos, das crianças... Billy Bitzer, com a sorte dos irlandeses, virou o câmera de Griffith – porque ele tinha a inevitável sorte de cometer erros significativos...” (1977a, 47) – ou de que Dreyer teria prometido a Falconetti um harém de homens para que ela aceitasse o papel de Joana D`arc. Algumas sugestões beiram o absurdo: a melancolia de Jonas Mekas, por exemplo, devia-se a um suposto abuso sexual que ele e o irmão teriam sofrido nos campos de trabalho forçado durante a segunda Guerra e não, como seria o óbvio de se pensar, pela experiência traumática de ter sido levado à força a esses campos.

Brakhage não só reconhecia o caráter ficcional de suas biografias como o valorizava enquanto método. Na biografia de Méliès – vejam bem, ele retorna aqui a Méliès –, com a qual escolhe abrir *Film Biographies*, ele esclarece e justifica uma estratégia que será utilizada em todas as outras biografias de cineastas canônicos:

Deixe-me apresentar uma biografia ficcional de Méliès – um romance histórico para assim dizer – onde Eu, como demonstrador, minto para vocês... conto um conto, como costumamos chamá-los ... para chegar até a verdade. Minha história, é claro, é baseada em fatos: mas um fato sobre território não explorado não pode ser mais que um engano. Eu apresento, portanto, uma ficção que é DE fato. (1977a, 17)

A discussão do método fora frequente em suas correspondências, particularmente no que dizia respeito ao problema do fato, ficção e mito. Em uma carta de 1970 a Annette Michelson, a quem enviara a biografia de Eisenstein, ele escrevera:

Comprei recentemente vários livros sobre a Rússia, pensei em ler Marie Seaton, etc.; reli todos os escritos do Eisenstein aos quais tive acesso, e daí em diante. MAS a escrita veio em um jorro, como nos outros três – por que não?... esses ensaios definitivamente não servirão como textos de referência normais: eles referem-se ao mito – embora sejam, provavelmente, tão corretos quanto qualquer livro de referência disponível... (1977b, 1)

Brakhage é particularmente cuidadoso ao apresentar seu projeto para pessoas ligadas ao ambiente acadêmico. E a assertividade retórica com que começa o texto de Méliès parece distante do tom com que justi-

ficava a empreitada em cartas endereçadas a teóricos e historiadores. Ao enviar um exemplar de *The Brakhage Lectures* para Jay Leyda, ele “implora” que o amigo não o julgue a partir dos critérios acadêmicos:

É difícil enviar-lhe este livro porque a academia e a pesquisa são meu ponto fraco – não porque seja preguiçoso ou descuidado, mas porque não tenho acesso a nenhum material mais completo para a pesquisa. Tentei restringir estas especulações a fatos. Você verá, por exemplo, que nas páginas 90 e 91 eu menciono a desaprovação de Eisenstein de seu papel como padre em *Potemkin*; mas talvez eu exagere na atenção ao fato dele usar vestidos e uma peruca falsa nos ensaios para depois abandoná-los no filme. [...] O fato escapa a todos nós, mas talvez você tenha trabalhado com ele mais cuidadosamente ao longo da vida do que qualquer outro homem. Eu já discordei e duvidei de sua abordagem estética em alguns momentos, e é justo que você faça o mesmo comigo em relação à pesquisa. Mas eu imploro-lhe para que não leia este livro assumindo o ponto de vista da academia apenas. Estou perseguindo uma fera traçoeira (de persuasão nada factual) nesta coleção de ensaios, e lancei uma larga rede (especulativa) de necessidade no processo. (sem data, possivelmente de 1973, 1)

A empreitada, é inevitável, nos faz pensar na *Vida dos artistas*, de Vasari, à qual se atribuiu o papel fundador da história da arte, e levanta a questão de que Brakhage, em sua megalomania, poderia querer, ao modo de Vasari, criar uma nova forma para a história do cinema, independente de todas as outras artes, pautada na biografia. Como Vasari, Brakhage também era um artista que se pôs a escrever sobre seus pares e mestres do passado. De modo análogo, ele tampouco preocupava-se em demasia com fatos, dados ou datas, e frequentemente recorria a fofocas, anedotas ou ficções que, no caso de Vasari, nenhum historiador conseguiu jamais confirmar – eram ficções retóricas, cuja importância estava no fato de estabelecerem uma história e uma teoria para a pintura, não no seu conteúdo.

A concepção de história de Brakhage e de Vasari vem menos de Tucídides que de Heródoto, que escreveu o prólogo de suas *Histórias* como se fosse a *Ilíada*, fazendo com que a guerra da Pérsia parecesse uma segunda guerra de Tróia, incluindo fatos e histórias sobre as quais ouviu dizer, que eram tão absurdos como a existência de uma princesa barbada ou formigas maiores que raposas, mas menores que cachorros, que cavavam para encontrar ouro. Em uma carta a Sitney Peterson, a quem enviou cópia da biografia de James Broughton, com quem estava tendo várias discussões motivadas por sugestões polêmicas que incluía no texto, Brakhage escreveu:

Sou muito grato pelas correções sobre fatos e, DE fato, por todas as matizes interpretativas de ênfase que o James [Broughton], ou quem quer que seja, envia-me (era essa, afinal, a razão para enviar os manuscritos para a boca do dragão); mas eu ressinto de coração todas as tentativas de jogar esses ensaios para o campo das relações públicas – ou seja: O ACORDADO SOBRE O FATO –, essa vertentada história saída de Tucídides. Tenho em vista algo mais em honra a Heródoto (o de Charles Olson): o evento pessoalmente relacionado, aquele que veio a ser chamado de “fofoca”. Pelo menos eu sei que o acordado sobre o fato é, por sua natureza comprometida, uma mentira. (1973b, 2)

O seu objetivo, ele acredita, justifica as imprecisões factuais:

Eu queria muito que este livro lançasse algumas palavras (tanto quanto luz) sobre o processo criativo, a partir da minha experiência pessoal. Especulando e me movendo sobre o processo de todos esses cineastas com quem sempre me identifiquei, cujas palavras primeiro me ajudaram em minha busca pela minha (im)própria identidade em cinema, cujos filmes eu amo... [...]Pense no livro como a melhor descrição do processo criativo que eu consegui, mesmo que cheio de rodeios... pelo menos eu defini um território. [...] Eu sei que meus alunos em Chicago conseguiram se identificar mais fortemente com a figura imponente de Sergei Eisenstein depois da conferência. [...] Em suma, as conferências funcionaram para uma relação mais humana com os filmes. (sem data, possivelmente de 1973, 2)

Não nos enganemos, o processo criativo, tratando-se de Brakhage, não é o trabalho até a obra, nem suas diferentes etapas de investigação, devaneio, incubação, mas pura e simplesmente o chamado da Musa: “a Deusa de toda a vida humana”, como ele a descreve na biografia de Griffith. Suas biografias são a fabulação das visitas da Musa. Ao descrever *Gertrude*(1964), de Dreyer, como a maior declaração de amor a uma mulher na história do cinema, ele explica:

Talvez seja quase impossível para a maioria dos homens entender como pode um artista amar uma mulher de sua imaginação como se estivesse em contato com sua carne – ela com uma “vida própria” agindo sobre ele, como se estivesse movendo-se em um mundo exterior a sua mente É este o estado exato de toda atividade criativa nele.– A musa, ela própria, a Rainha deste domínio... não ele, Homem, certamente não! – exceto quando a ama: ainda assim, todo ser humano revive esse mesmo Mito a cada paixonite...(1977a, 50)

Estamos, portanto, no campo do mito. Não lhe interessam os fatos e o que deles se pode inferir, mas o mito. Este, ele acredita, existe em estado embrionário na obra e pode ser encontrado por aqueles que se deixam inspirar e fabular por ela; mas, uma vez revelado, ele contribui para a recepção e o entendimento do artista e da obra. Não se trata, portanto, de ler a obra a partir da vida, mas de, a partir da obra, criar um mito que explique como e por que cada um dos biografados virou cineasta. A Annette Michelson, ele escreve: “O mito do espírito, tal como inspirado pelo trabalho, parece ser a biografia mais pertinente possível, na medida em que redireciona a atenção ao trabalho do qual ele brota...é este o meu objetivo com essas [biografias]” (1970b, 2). E em uma carta a Jerome Hill, comentando o desejo de fazer uma biografia de Jonas Mekas, ele escreve:

Na verdade, pretendo escrever sobre TODOS os cineastas que já me tocaram, pois pretendo continuar com essas aulas para sempre. [...] Minha necessidade, na escrita, de chegar ao mito interior do homem vai exigir alguma escavação até seu [de Mekas] passado na fazenda lituana; precisarei de algumas histórias da tua infância também. [...] O que parece mais necessário é a Biografia e a Auto-biografia, além de ALGUMA compreensão do processo criativo. (1970a, 2)

Que o interesse por alguns cineastas tenha levado Brakhage não apenas a pesquisar suas biografias, mas a escrevê-las é em si um fato de interesse, entretanto, que a biografia tenha sido a sua forma, enquanto professor, de pensar e transmitir a história do cinema é absolutamente revelador da importância que ele dava ao gênero na narrativa dessa história. É preciso considerar que a redação das biografias é contemporânea ao

processo de historicização do cinema de vanguarda: os primeiros livros de história do experimental são lançados no final dos anos 1960, e os mais importantes ao longo dos anos 1970; em 1969 é criado o Anthology Film Archives, que se pretendia um museu do cinema de vanguarda; além disso, na década de 1970, multiplica-se o número de cursos de cinema em universidades, o que abre um novo campo de trabalho para os cineastas independentes e tem pelo menos duas consequências mais evidentes: a primeira é a introdução desse cinema na grade de ensino, mas outra, necessariamente anterior, e que aqui nos é mais importante, é que os cineastas precisaram pensar sistematicamente a produção, elaborando linhas interpretativas e históricas, de modo a poder de fato introduzi-las em seus cursos.

Em um meio como o do experimental norte-americano, ao menos nas suas duas primeiras décadas, no qual a biografia do artista desempenhou um papel tão importante para a imagem que o movimento fazia de si próprio, não é de se estranhar que uma revisão dessa história, ou uma tentativa de elaborá-la, como era a de Brakhage enquanto professor, levasse em conta também aspectos pessoais dos cineastas. Considerando o papel que Brakhage tivera e ocupara para a primeira “autoimagem” do cinema experimental, é possível pensar que seu interesse pela biografia e pelo mito esteja intimamente ligado à sua ideia de sobrevivência na história da arte. Em uma carta a Hollis Frampton na qual discutia uma longa entrevista que fizera com o amigo para um projeto de história oral, que fora ocasião de perguntas íntimas sobre a infância de Frampton (sua relação com a mãe, com o pai e dos pais entre si, os primeiros traumas, etc.), Brakhage, para justificar sua indiscrição, cita Pound evocando Yeats no *Canto 83*: “Nada comove o povo / exceto nossa conversa”. E, na sequência, ainda no esforço de legitimar seu interesse por detalhes da vida íntima do amigo, cita uma longa passagem de Gertrude Stein em *A autobiografia de todo mundo*, que escolho reproduzir na íntegra:

E assim era a respeito das obras de arte que estão destruindo. Eu me preocuparia com elas se não me lembrasse de que são sempre assim sempre destruíram obras de arte. Lembro-me de ter ficado terrivelmente contrariada ao ler há muito tempo sobre a destruição de todas as coisas que destruíram na Grécia e em Roma e então de repente lembrar que provavelmente não as teria visto de qualquer maneira e que existiam muito mais obras de arte do que eu tinha vontade de ver de qualquer maneira remanescentes de tudo o que havia sido destruído. Picasso e eu costumávamos sonhar com o prazer que haveria se um ladrão viesse roubar alguma coisa e roubado os quadros dele ou meus textos em vez de prataria e dinheiro. Poderiam agora certamente não teriam feito antes e no final das contas se uma obra de arte existiu então de alguma maneira todos sabem o que ela foi e assim isso faz dos poucos gênios que existem uma linha contínua mesmo que o que eles fizeram não exista mais. É claro na verdade sempre se quer que suas próprias coisas sejam poupadas talvez não tanto agora quanto no começo e talvez estejam certos os americanos em estar mais interessados em você do que no seu trabalho embora não fossem se interessar por você se não tivesse feito o trabalho que fez. (STEIN apud BRAKHAGE, 1972c, 3, grifos meus).

A relação de Brakhage com a biografia é muito semelhante à de Stein (descontando a ironia, claro), para quem o mito do artista, nascendo da obra, é mais importante para a permanência na história que a própria obra. Como se sabe, Stein foi também foi muito interessada em narrativas de vida e boa parte de sua obra – e certamente a mais acessível – revolveu em torno dos gêneros da biografia e da autobiografia. Livros como *Three Lives*, os *word portraits* de Picasso e Matisse, *A autobiografia de Alice B. Toklas* e *A autobiografia de todo*

mundo exploram, tensionam e expandem os limites do gênero.

Extremamente consciente de sua recepção e com a pecha de autora “difícil”, “inacessível”, Stein estava, na altura de *A autobiografia de Alice B. Toklas* e *A autobiografia e de todo mundo*, especialmente interessada no uso do gênero para a criação de uma contranarrativa pessoal para história da literatura. Em *A autobiografia de Alice B. Toklas*, ela incorpora a voz de sua companheira, Toklas, para escrever sua própria autobiografia. Tomando de empréstimo a voz de um terceiro, o livro começa nada mais, nada menos, com a afirmação da sua própria genialidade:

Devo dizer que apenas três vezes em toda a minha vida me deparei com um gênio – e cada vez ouvi uma campainha tocar dentro de mim, sem a menor possibilidade de engano, e também devo dizer que cada um desses casos ocorreu antes que houvesse qualquer reconhecimento geral da qualidade de gênio neles existentes. Os três gênios a que me refiro são Gertrude Stein, Pablo Picasso e Alfred Whitehead. (STEIN, 2009, 9)

Se Brakhage frequentemente diluía sua voz na de Jane e na dos filhos (o “By Way of Brakhage”, com que assinava os filmes), outras vezes, seu narcisismo incontrolado prescindia até mesmo do empréstimo da voz de terceiros para afirmar sua genialidade.⁸ Mas, como Stein, ele também tomou de empréstimo a voz de sua companheira para redigir uma autobiografia. Em 1986, a revista *Motion Picture*, editada por Marjorie Keller, começa a publicar capítulos de uma “autobiografia de Stan Brakhage” escrita por Jane Brakhage. Até pouco tempo atrás havia muito pouca informação sobre essa autobiografia, recentemente, entretanto, Jane, agora assinando “(Brakhage) Wodening”, reuniu-os no livro *Brakhage’s Childhood*. No prefácio, a autora narra como a redação de cada um dos capítulos partiu do mesmo ritual: ela registrava em áudio a lembrança de Stan e depois a transcrevia com o mínimo de alterações possível – um trabalho que faz pensar no dos evangelistas. Vejam bem como estamos no ponto oposto ao do apagamento do artista proposto pela correspondência sobre o documento. Mas curiosamente, assim como aconteceu com o documento, o anúncio de outra autobiografia, *Sincerity*, também virá associado ao fim das biografias. A Jerome Hill, Brakhage escreve:

Decidi parar com essa história de escrever sobre cineastas. Por que me envolvi tanto, não sei. Acho que estava me preparando para fazer um filme autobiográfico – me livrando de tudo o que é superficial através da escrita, como sempre faço ... me livrando de todas as noções literárias para poder então me envolver apenas com o que é visual. Eu sonho com um filme autobiográfico a ser chamado *Sincerity* (se ele merecer esse título). (1972c, 3)

O ciclo completo não mereceu este título. Depois de realizar três *Sincerity*, em 1978, Brakhage concebeu uma parte complementar com o título de *Duplicity*, apontando, talvez, para o limite – há mesmo de se dizer honesto – do projeto de ser “verdadeiro”, inteiramente sincero, de *Sincerity*. Em sua totalidade, o ciclo é composto por dois movimentos distintos, *Sincerity* ocupa-se com o que parecem ser eventos ou situações importantes na vida de Brakhage e têm um caráter mais documental que todos os *duplicities*. *Duplicity* tem um lugar mais indefinido, nele coloca-se a relação de Stan com a arte e o lugar que ela ocupa na dinâmica familiar.

⁸ Em uma carta a amigos, citada por Tony Pipolo em uma bela análise de *Tortured Dust*, o último episódio de *The Book of Film*, Brakhage acusa a mãe de ter destruído o “sistema nervoso do maior cineasta visionário vivo”, no caso, ele próprio. (BRAKHAGE *apud* PIPOLO, 2014, 257)

Em conjunto, o par *Sincerity/ Duplicity* encena uma visão dual entre um desejo de referência, de documento, e o de mitificação e de sua afirmação como Artista.

O ciclo ergue-se, acredito, sobre a mesma contradição que o leva a trabalhar, ao mesmo tempo, com as biografias e com o conceito de documento: de um lado, um desejo de reinventar-se como artista, de buscar novas formas; de outro, a tentação da automitificação, do controle de sua própria imagem e recepção. Se *Metaphors on Vision* oferece o repertório teórico e conceitual para compreender a obra de Stan Brakhage dos anos 1960, para pensar sua produção posterior é necessário olhar para a correspondência do documento e o seu trabalho nas biografias.

BRAKHAGE, Jane. The Autobiography of San Brakhage. In: *Motion Picture*, nº 1, spring-summer, 1986; v. 1, nº 2, fall, 1986; v.1, nº5, winter-spring, 1987.

1966

BRAKHAGE, Stan. Carta a Guy Davenport, meio de abril de 1966. JSB Collection.

_____. Carta a Jonas Mekas, 2 de agosto de 1967b. James Stanley Brakhage Collection. Universidade do Colorado, Boulder. [JSB Collection]

_____. Carta a P. Adams Sitney, meio de janeiro de 1969. In: *Brakhage Scrapbook*. p. 156.

_____. Carta a Jerome Hill, fim de janeiro 1970a. JSB Collection.

_____. Carta a Annette Michelson, 4 abril 1970b. JSB Collection.

_____. Carta a Jonas Mekas, 7 abril 1970c. JSB Collection.

_____. Carta a Hollis Frampton. 22 janeiro 1971a. JSB Collection.

_____. Carta a Annette Michelson. 8 novembro 1971b. JSB Collection.

_____. Carta a Hollis Frampton, 28 de março de 1972a. JSB Collection.

_____. Carta a Hollis Frampton de 11 de junho 1972b.

_____. Carta a Jerome Hill, 19 nov 1972c. JSB Collection.

_____. Carta a Jay Leyda, sem data (possivelmente de 1973). JSB Collection

_____. Carta a Sitney Peterson, 25 ago 1973b. JSB Collection.

_____. Carta a Annette Michelson, 4 abr 1977b. JSB Collection.

_____. *Film Biographies*. Berkeley: Turtle Island, 1977a.

_____. *Interview with Richard Grossinger*. In: HALLER, Robert. *Brakhage Scrapbook*, p. 200. Publicada originalmente em *lo*, nº 14, 1973a.

_____. Interview with Stan Brakhage. Entrevista concedida a Esther Swartz. *Paunch*, 31, junho, 1967a.

_____. (1955). "Make Pace for the Artist" In: HALLER, Robert. *Brakhage Scrapbook: Collected Writings 1964-1980*. Nova Iorque: Documentext, 1982. p. 1.

_____. *Metáforas da Visão*. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008.

CAMPER, Fred. Brakhage Contradictions. *Chicago Review* v 4, n 47, pp 69-96, 2001

FOURTH Independent Film Award. In: *Film Culture*, nº 24, primavera de 1962.

HALLER, Robert. *Autobiographical Film Series*. Pittsburgh Film-Makers, 20 novembro de 1978. (Folheto de Programação).

LEJEUNE, Phillipe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

MEKAS, Jonas. Movie Journal. *Village Voice*, Nova Iorque, 30 mar 1972. p. 65.

MEKAS, Jonas. "Notas sobre o novo cinema americano". In: MOURÃO, Patrícia (org). *Jonas Mekas*. p. 38. MOURÃO, Patrícia (org). *Jonas Mekas*. São Paulo: Pró-Reitoria de Extensão Universitária da USP, 2013

NESTHUS, Marie. *A Crucible of Document: The sequence Films of Stan Brakhage, 1968- 1984*. Tese de doutorado, NYU, 1999.

PIPOLO, TONY. Family Business: Stan Brakhage`s *Tortured Dust*. *Artforum*, EUA, vol 52, n7, pp 254-259, 2014.

POUND, Ezra. *Confucius*, Nova Iorque: New Directions Publishing, 1969. ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

RICHE, Donald. *Stan Brakhage A Retrospective 1952-1970*. MoMA, 1970. (Folheto de programação);

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As Confissões*. São Paulo: Martin Claret, 2011.

STAROBINSKI, Jean. "Le style de l'autobiographie". *Poétique*, n. 3. Paris, 1970.

STEIN, Gertrude. *A autobiografia de Alice B. Toklas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SITNEY, P. Adams. Autobiography in Avant-Garde Film. *Millenium Film Journal*, n 1, pp. 66-105, 1977-1978

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