

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN  
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL**

**Gabriela Ribeiro Rocha**

**VANGUARDA COMO MARGEM E MARGEM COMO VANGUARDA:  
UM OLHAR SOBRE O CINEMA EXPERIMENTAL DE  
BARBARA HAMMER**

Juiz de Fora

2021

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**INSTITUTO DE ARTES E DESIGN**  
**BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL**

**Gabriela Ribeiro Rocha**

**VANGUARDA COMO MARGEM E MARGEM COMO VANGUARDA:**  
**UM OLHAR SOBRE O CINEMA EXPERIMENTAL DE**  
**BARBARA HAMMER**

Monografia apresentada à Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito para obtenção do título de Grau de Bacharela em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Professora Msa. Marília Xavier de Lima.

Juiz de Fora

2021

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rocha, Gabriela Ribeiro.

Vanguarda como margem e margem como vanguarda : um olhar sobre o cinema experimental de Barbara Hammer / Gabriela Ribeiro Rocha. -- 2021.

80 p. : il.

Orientadora: Marília Xavier de Lima

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2021.

1. Barbara Hammer. 2. Cinema lésbico. 3. Cinema Experimental. 4. Cinema queer. I. Lima, Marília Xavier de, orient. II. Título.

## **ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL**

Aos 11 dias do mês de março do ano de 2021, às 14:00 horas, por *webconferência*, conforme Resolução nº 10/2020-CONSU/UFJF (que suspende as atividades acadêmicas presenciais na universidade) e Resolução 24/2020-CONSU/UFJF (que autoriza, em caráter excepcional, a realização de orientações e apresentações finais de Trabalhos de Conclusão de Curso de forma remota), ocorreu a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), requisito da disciplina ART314 - TCC, apresentada pela aluna Gabriela Ribeiro Rocha, matrícula 201566126B, tendo como título VANGUARDA COMO MARGEM E MARGEM COMO VANGUARDA: UM OLHAR SOBRE O CINEMA EXPERIMENTAL DE BARBARA HAMMER.

Constituíram a Banca Examinadora os Professores (as):

Marília Xavier de Lima, orientadora, (Doutoranda, UAM)

Professora Alessandra Souza Melett Brum, examinadora, (Doutora, UFJF)

Professor Sérgio J. Puccini Soares, examinador, (Doutor, UFJF)

Após a apresentação e as observações dos membros da banca avaliadora, definiu-se que o trabalho foi considerado

(X) APROVADO ( ) REPROVADO. Com a nota 100 (cem).

Eu, Marília Xavier de Lima, Professora – Orientadora, lavrei a presente ata que segue assinada por mim e pelos demais membros da Banca Examinadora, comprometendo-me em informar a nota do aluno no SIGA UFJF o mais breve possível.



---

Professora Marília Xavier de Lima – ORIENTADORA



---

Professora Alessandra Souza Melett Brum – EXAMINADORA



---

Prof. Sérgio J. Puccini Soares – EXAMINADOR

\* Todos os membros da banca e o discente participaram remotamente da sessão e a acompanharam na sua integralidade.

\*\* Os membros da banca deram anuência para que o Presidente da banca assinasse por eles.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a minha amada mãe Simone, minha melhor amiga, que em todos os momentos me apoiou, me incentivou a dar o meu melhor e sempre defender meus ideais. Com seu amor incondicional, seu pulso firme e sobretudo o abraço mais acolhedor possível, fez de tudo para possibilitar todos os meus sonhos. Se cheguei aqui foi graças a seus esforços incansáveis, e todos os exemplos de força e dedicação que me deu. A minha mais sincera gratidão por absolutamente tudo.

A minha querida avó Marcia, por toda a doçura e carinho, por seu colo tão cheiroso e seu olhar repleto de sensibilidade. Ao meu avô Roosevelt, por sua criatividade e por ser tão fora da curva, pelas histórias, pela ludicidade e por toda sua luta. Agradeço a todo apoio.

Às minhas amadas madrinhas Cíntia e Sandra, obrigada pelos valiosos conselhos que tive o privilégio de receber de mulheres tão incríveis. As minhas priminhas, Laura e Manu, vocês me inspiram a ser minha melhor versão.

Ao meu amado companheiro, Vinícius, obrigada pela compreensão e paciência nos momentos de estresse, pelo apoio, companheirismo e gentileza, que me mantiveram no eixo. Obrigada por preencher meus dias com poesia, por me apresentar a seu olhar único e lindo, que percebe o mundo de forma tão doce e singular. Serei sempre grata a todas as lições valiosas, por todo amor e por ter me ensinado a enxergar poesia em pequenas coisas.

A minha querida orientadora Marília, que não apenas me orientou com maestria e paciência nesse processo, como também ofereceu um ombro amigo e acolhedor nos momentos de frustração. Carregarei comigo todos os ensinamentos valiosos e sempre serei grata por todas as horas que dedicou a esse trabalho. Agradeço aos professores do curso de cinema por todo aprendizado, e a banca compostas pelos professores Alessandra Brum e Sérgio Puccini, por aceitarem o convite de forma tão acolhedora. Agradeço inclusive a UFJF, por ter sido um ambiente tão prolífero e múltiplo de aprendizado.

*“(...) quem pode medir o fogo e a violência do coração do poeta quando capturado e enredado num corpo de mulher?”*

*Virginia Woolf*

## RESUMO

Este trabalho pretende se debruçar sobre a vida e obra de Barbara Hammer, cineasta experimental e pioneira do cinema *queer*, de forte apelo discursivo feminista e lésbico, examinando, por meio de análises fílmicas e informações historiográficas, cada fase de suas cinco décadas de produção. A exploração conceitual usada nas análises partirá da recuperação da experimentação da linguagem cinematográfica desde os primórdios do cinema quanto aparato, no Primeiro Cinema, passando pelas vanguardas europeias de 1920 e, por fim, o contexto do Cinema Experimental norte-americano ao qual Barbara Hammer se insere.

**PALAVRAS-CHAVE:** Barbara Hammer. Cinema lésbico. Cinema *queer*. Cinema Experimental.

## **ABSTRACT**

This work aims to examine the life and work of Barbara Hammer, an experimental filmmaker and a queer cinema pioneer, who had a strong feminist and lesbian discursive appeal, examining, through film analysis and historiographical information each phase of her five decades of production. The conceptual exploration used in the analysis will start from the recovering of the cinematographic language experimentation from the beginning of cinema as an apparatus, in the Early Cinema, passing through the European avant-garde movements of 1920's and, finally, the North American experimental cinema context which Barbara Hammer inserts herself.

**KEYWORDS:** Barbara Hammer. Lesbian cinema. Queer cinema. Experimental cinema.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>2. CINEMA EXPERIMENTAL: DOS ANOS 1920 AO UNDERGROUND ESTADUNIDENSE</b> .....	10
2.1. AS EXPERIMENTAÇÕES, DO INAUGURAL ÀS VANGUARDAS DE 1920...	11
2.2. O CINEMA EXPERIMENTAL NORTE-AMERICANO .....	21
<b>2.2.1 O cinema místico de Maya Deren</b> .....	24
<b>2.2.2. Stan Brakhage, o artista vidente</b> .....	28
<b>2.2.3. Os filmes-diários de Jonas Mekas</b> .....	30
<b>3. BARBARA HAMMER – VIDA, EROTISMO E POLÍTICA: ARTE!</b> .....	34
<b>4. AS EXPERIMENTAÇÕES DE HAMMER</b> .....	41
4.1 BARBARA HAMMER E A BUSCA PELA NOMENCLATURA DE CINEASTA LÉSBICA – ANOS 1970 .....	41
4.2 A FORÇA DA ABSTRAÇÃO – ANOS 1980 .....	51
4.3 A REINTERPRETAÇÃO DA HISTÓRIA – ANOS 1990 .....	63
<b>5. CONCLUSÃO</b> .....	75
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	77
<b>REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS</b> .....	78

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: frame de <i>Dyketactics</i> (1974) .....	45
Figura 2: frame de <i>Dyketactics</i> (1974) .....	45
Figura 3: frame de <i>Superdyke</i> (1975) .....	47
Figura 4: frame de <i>Superdyke</i> (1975) .....	47
Figura 5: frame de <i>Women I love</i> (1976) .....	49
Figura 6: frame de <i>Women I love</i> (1976) .....	49
Figura 7: frame de <i>Women I love</i> (1976) .....	50
Figura 8: frame de <i>Women I love</i> (1976) .....	50
Figura 9: frame de <i>Pools</i> (1981) .....	55
Figura 10: frame de <i>Pools</i> (1981) .....	55
Figura 11: frame de <i>Sync touch</i> (1981) .....	56
Figura 12: frame de <i>Sync touch</i> (1981) .....	56
Figura 13: frame de <i>Sync touch</i> (1981) .....	58
Figura 14: frame de <i>Sync touch</i> (1981) .....	58
Figura 15: frame de <i>Stone Circles</i> (1983) .....	60
Figura 16: frame de <i>Stone Circles</i> (1983) .....	60
Figura 17: frame de <i>Snow Job: The Media Hysteria of AIDS</i> (1986) .....	62
Figura 18: frame de <i>Snow Job: The Media Hysteria of AIDS</i> (1986) .....	62
Figura 19: frame de <i>Nitrate Kisses</i> (1992) .....	67
Figura 20: frame de <i>Nitrate Kisses</i> (1992) .....	67
Figura 21: frame de <i>Nitrate Kisses</i> (1992) .....	68
Figura 22: frame de <i>Nitrate Kisses</i> (1992) .....	68
Figura 23: frame de <i>Nitrate Kisses</i> (1992) .....	70
Figura 24: frame de <i>Nitrate Kisses</i> (1992) .....	70
Figura 25: frame de <i>Nitrate Kisses</i> (1992) .....	71
Figura 26: frame de <i>Nitrate Kisses</i> (1992) .....	71
Figura 27: frame de <i>Nitrate Kisses</i> (1992) .....	71
Figura 28: frame de <i>Nitrate Kisses</i> (1992) .....	71

## 1. INTRODUÇÃO

No cinema tradicional narrativo, mulheres, principalmente lésbicas, bissexuais e transgênero, durante um longo período não foram representadas de forma expressiva nas telas de cinema. Além disso, também não se encontravam, salvo exceções, em cargos que envolviam a feitura de filmes. Quando representadas – pode-se dizer que até hoje –, eram submetidas ao olhar masculino, devido a uma longa tradição histórica que designou a mulher à esfera privada, aos cuidados da casa e da família, trabalho esse socialmente invisível até os dias atuais. Afastaram-na da vida pública, levando-as a serem invisibilizadas em suas carreiras, principalmente as voltadas a atividade intelectual.

Para essa pesquisa, que se concentrou em trazer à tona a figura da cineasta experimental, feminista e lésbica, Barbara Hammer, um olhar foi lançado sobre algumas de suas obras e também ao contexto histórico-social no qual se inseriram. Reconhecendo as quatro fases de produção da cineasta, que se deram no decorrer de cinco décadas – 1970 a 2018, um ano antes de seu falecimento –, foram realizadas análises fílmicas de *Dyketactics*, *Super Dyke* e *Women I love*, no que tange à sua produção da década de 1970; *Pools*, *Synch Touch* e *Stone Circles* e *Snow Job: The Media Hysteria of AIDS* foram escolhidos para representar sua fase abstrata dos anos 1980 e a transição ao documentário que viria a ser tônica na década seguinte; *Nitrate Kisses*, seu primeiro longa-metragem, selecionado para ilustrar a produção documental da década de 1990. Os filmes posteriores aos anos 2000 não serão analisados, visto que o recorte do presente trabalho se concentra em suas primeiras três décadas de produção.

Foi necessária uma pesquisa voltada ao entendimento das experimentações no meio cinematográfico e o contexto no qual elas surgiram. Remonta-se desde os primórdios do aparato cinematográfico, para verificar como as experimentações de linguagem já estavam presentes desde o Primeiro Cinema. Percorre-se as vanguardas europeias de 1920,

principalmente as que foram terreno fértil para os movimentos artísticos contraculturais, que vieram a emergir nos Estados Unidos nos anos de 1950. Importantes nomes como Maya Deren, Jonas Mekas e Stan Brakhage, também serão brevemente analisados para a exploração conceitual de um contexto de produção ao qual Hammer se inseriu.

Este trabalho surge como homenagem, a explorar e conhecer o amplo trabalho de uma diretora ainda pouco pesquisada e não devidamente conhecida, tendo parca bibliografia em língua portuguesa e restrita acessibilidade à sua filmografia. A tentativa de evidenciá-la surge de um impulso semelhante ao da própria diretora, que escolheu dedicar seus esforços a tornar o invisível, visível, e através de suas obras contar e celebrar as narrativas de pessoas que foram socialmente marginalizadas.

## 2. CINEMA EXPERIMENTAL: DOS ANOS 1920 AO UNDERGROUND ESTADUNIDENSE

O cinema experimental traz consigo o termo que já o coloca no lugar pejorativo de um “experimento”, de uma tentativa. Associado ao “experimental”, usa-se, por vezes, o termo vanguarda, aludindo à prática militar de se colocar a frente no combate. Para Carlos Adriano Jerônimo de Rosa e Claudio Marcondes de Castro Filho (2016, p. 15), qualquer um desses termos atrai conotações problemáticas:

Esses termos aplicavam uma metáfora militar (*avant-garde*) e científica (experimental), demarcando a vocação de avanço e o espírito de pesquisa, a militância e a investigação. Mas não eram nomes isentos de problemas. “Experimental” traz a conotação de tentativa, do que não está ainda acabado. “Vanguarda” indica uma força (aérea, naval ou terrestre) que garante a segurança da força maior e principal.

Para além de sua conotação, o cinema experimental engendra as inovações e invenções formais no campo da estética. Há, tanto uma tentativa de um experimento que chama atenção para o processo de sua realização, como também o resultado de uma experiência que rompe os parâmetros formais tradicionais do cinema os quais são associados ao cinema clássico. É apostando nesse caminho que Rosa e Castro Filho (2016, p. 15) formulam uma ampla designação ao cinema experimental:

“experimental” e “vanguarda” buscam dar conta deste espectro do cinema que cria e propaga novas formas e novas ideias, que trabalha à margem a essência e a liberdade de invenção, que é radical quanto à linguagem e utópico quanto ao projeto. Uma posição que instaura a ruptura, que inaugura a crise, que deflagra a resistência, que provoca e incomoda, que se interessa mais pelo processo do que o produto, que é mais afeito à produção de sensações do que à reprodução do mundo. Seus parâmetros básicos são o jogo da percepção e a configuração de formas visionárias, as exigências estéticas e éticas, cuja bússola é a ousadia e o arroubo, o espanto e o assombro do imprevisível, cujo compromisso intransigente é com a própria realização e seus mais altos ideais, é com a utopia do êxtase da percepção, uma alquimia que re-imagina o mistério e o enigma.

É neste campo que as obras de Barbara Hammer se inserem. Sua preocupação à apresentação de estéticas variadas e inventivas, pensadas a partir da recepção espectral do filme, aproximam a realizadora de uma tradição do pensamento experimental da linguagem cinematográfica além da narratividade, compartilhada com o teatro e a literatura. O espectador, almejado por Hammer, não é aquele habituado à linguagem – da narração –, prevendo ou se

surpreendendo em uma relação causal de fatos sequenciados, mas sim um espectador que ao ter presente o filme projetado, projeta-se ao filme, com toda a carga subjetiva e cultural de sua individualidade. A contemplação unilateral do cinema convencional, que abre uma janela à representação de um mundo ao qual o espectador se insere e se mantém excluído ao mesmo tempo, pouco lhe interessa. O que lhe interessa é a proposição de diálogo, as leituras diversas e singulares que surgem de sua junção de imagens e sons. Sobre isso Barbara Hammer comenta:

Não estou apresentando uma declaração ou um ensaio, mas um trabalho mais amorfo que permite ao criador e ao espectador o prazer da descoberta. Significado não é aparente à primeira vista, e muitas vezes requer repetidos rastreios, um desafio promissor. A satisfação que resulta do estudo e compreensão de um trabalho complexo de múltiplas referências e percepções perceptivas é uma plenitude muito rica que não pode ser comparada com jornalismo ou narrativa lineares. O filme me permite expressar configurações perceptivas, intelectuais e emocionais que provocam dor e prazer (HAMMER, 2017, p.13).

Serão analisados, neste trabalho, os filmes de Barbara Hammer pelo viés da experimentação, por isso, uma contextualização sobre o cinema experimental se faz importante para esse estudo.

## 2.1. AS EXPERIMENTAÇÕES, DO INAUGURAL ÀS VANGUARDAS DE 1920

Neste primeiro momento, as vanguardas cinematográficas dos anos 1920 serão recuperadas como um modo de contextualizar as práticas do cinema experimental frente ao cinema convencional. A partir disso, serão apresentados os movimentos *underground* dos anos 1950 a 1970 que revigoram diversas práticas vanguardistas. Entretanto, não se trata de criar uma oposição entre esses tipos de cinema e sim entender de que maneira certas formas expressivas de se trabalhar com a imagem em movimento surgiram como uma alternativa ao dispositivo tradicional cinematográfico. Para o propósito deste trabalho, é importante compreender como o cinema apresenta movimentos que são retomados e atualizados, o que nos afasta de traçar uma linearização de sua história e construir assim um olhar expandido sobre a teoria do cinema, tal como a apreende o pesquisador Philippe-Alain Michaud (2014, p. 11):

Se o dispositivo da projeção pública em que ele veio a se configurar, no começo do século XX, manteve-se desde então como o horizonte de sua história, essa é uma história local, que convém reconsiderar a partir de suas bordas – suas origens, seus empregos vanguardistas e experimentais, a maneira pela qual se comunica e permuta suas propriedades com as outras artes, ou pela qual se constitui como forma discursiva –, para dar à experiência cinematográfica sua real extensão.

Propõe-se aqui analisar as vanguardas do período dos anos 1920 que se relacionam com o trabalho de Barbara Hammer, principalmente, no que diz respeito às experimentações no âmbito da materialidade plástica do cinema. Dessa forma, o recorte sobre o estudo dessas vanguardas foi feito como modo de entender certas experimentações em vista daquilo que trouxe como novidade a realização cinematográfica. Com isso, busca-se evidenciar a dimensão experimental nos filmes de Hammer, uma vez que, tanto em seus trabalhos como nos produzidos pelos movimentos vanguardistas, há um modo de se fazer cinema que trouxe novas apreensões estéticas e teóricas para o campo cinematográfico:

Portanto, o cinema de vanguarda subverteu as convenções cinemáticas, ao explorar o meio fílmico em suas propriedades e seus materiais e, através desse processo, criou sua própria história, distinta da do cinema narrativo; simetricamente, a produção dos efeitos do tipo cinematográfico já não pede, necessariamente, o recurso ao meio fílmico. (MICHAUD, 2014, p. 62).

Desde os primeiros anseios em capturar imagens em movimento, é notável o caráter altamente experimental diante as possibilidades do aparato cinematográfico em estado inaugural. No Primeiro Cinema (*Early Cinema*), não haviam normas de linguagem preestabelecidas, o que levou os realizadores à criação e aperfeiçoamento de variados métodos e estéticas, próprios da época e local de feitura. Inicialmente, é possível observar nas primeiras projeções em tela grande, para plateias maiores, em dezembro de 1895 pelos irmãos Lumière, cenas cotidianas como *A Saída dos Funcionários da Fábrica* e *A Chegada do Trem na Estação*. Inauguraram série de experiências voltadas a uma nova forma de exibição direcionada às plateias. Os filmes apresentavam artistas circenses, performances de dança, circunstâncias cotidianas, situações de perseguição e quaisquer curiosidades sedutoras pelo movimento da imagem – em revisão histórica destes primeiros filmes. Para Gunning (2006), o cinema dos

primórdios tinha como intenção espantar e maravilhar o público com seus efeitos, mais do que propriamente contar uma história, assim o chamou de “cinema de atrações<sup>1</sup>”, no qual :

[...] solicita diretamente a atenção do espectador, incitando visualmente a curiosidade, suprindo o prazer através da excitação do espetáculo – o evento único, seja ficcional ou documental, que é de interesse em si mesmo. A atração a ser mostrada pode ser de natureza cinematográfica, como os primeiros *close-ups* [...] ou os filmes de efeito nos quais a manipulação cinematográfica (*slow motion*, inversão, substituição, justaposição) fornece a novidade do filme. [...] É um endereçamento direto ao público, no qual a atração é oferecida ao espectador" (2006, p. 384 apud BALTAR, 2016, p. 9).

Alguns realizadores, como Edwin S. Porter com seu filme *O Grande Roubo do Trem* (1903), passaram a trabalhar com a prática da linearidade temporal e esses esforços levaram a noções de montagem mais complexas. Em 1915, D. W. Griffith propõe técnicas narrativas mais aguçadas e sólidas, gerando e intensificando a continuidade narrativa. A convenção atribuída ao cineasta ficou conhecida como narrativa clássica e garantiu o sucesso da era de ouro hollywoodiana, predominando no fazer fílmico até os dias atuais.

Para Gunning, o cinema de atrações não desapareceu com o advento da dominação e domesticação do cinema narrativo (representada pela codificação da linguagem sistematizada por D. W. Griffith); vigorou *underground* em práticas de agressão da vanguarda cinematográfica (como o cinema estrutural dos anos 60) [...] (ROSA; CASTRO FILHO, 2016, p.24).

Em contrapartida ao cinema convencional estabelecido, vanguardas cinematográficas eclodiram na Europa nos anos 1920. Inspiraram-se nos modernistas do início do século para a criação de suas experimentações estéticas e utopias. A experimentação de Barbara Hammer, ao se relacionar a esses estilos de vanguarda dos anos 1920, encontra correspondência prolífica com as posturas artísticas deste momento e a formulação de um projeto utópico.

As intervenções visuais, seja ao apontar a câmera, seja nas intervenções diretamente ao registro, que inspiraram Hammer e diversos cineastas experimentais norte-americanos do pós-guerra, podem ser remontadas à iniciativa conhecida como “Impressionista”. O movimento de vanguarda francês pretendeu consagrar o cinema como arte de linguagem independente,

---

<sup>1</sup> Segundo Rosa e Castro e filho (2016, p. 24), o conceito de atrações “foi fundado sobre dois aspectos: a visão dos próprios filmes em confronto com suas condições de exibição e recepção e o conceito construído pela vanguarda – a montagem de choques e atrações de Eisenstein”.

afastando sua fama de “primo pobre” do teatro, esvaziado de qualquer teor artístico. Os integrantes do movimento buscavam a especificidade da linguagem cinematográfica que a diferenciasse das demais artes – das quais o cinema narrativo hollywoodiano era tributário.

Em face da hegemonia americana, a França tenta reformar a sua produção e imprimir às imagens fílmicas um poder de expressão que só se realizará na forma de uma arte. Até então considerado um espetáculo essencialmente popular, o cinema deveria adquirir um novo estatuto, o de uma arte tão legítima quanto a literatura, o teatro, a pintura, a música. (MARTINS, 2006, p. 89)

O sistema francês de produção cinematográfico sempre foi privilegiado diante o cenário mundial. Afinal, ocorreram as primeiras projeções de películas neste país. Em 1907, a sociedade *Pathé Frères* era a maior produtora de cinema mundial, estabelecendo ávido sistema de produção, distribuição e exibição. Porém, com a ascensão hollywoodiana e o início da Grande Guerra, em 1914, o cinema europeu sofreu declínio, uma diminuição de produção, abrindo margem para a entrada massiva de filmes americanos em seu solo, tornando os Estados Unidos os maiores fornecedores cinematográficos mundiais. Os franceses notaram a importância de ocuparem novamente suas telas, o que contribuiu para o cenário de renovação proposto pelos realizadores da vanguarda impressionista, que tiveram o apoio de produtoras no país.

Tendo nomes como Marcel L'Herbier, Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dulac e Jean Epstein, a produção cinematográfica do período não se resumia apenas à feitura de filmes. Complexo circuito cultural emergiu, com salas especializadas, cineclubes contendo debates, primeiras críticas de filmes circulando em meios impressos, sendo frequentado pelos intelectuais entusiastas da então chamada “sétima arte”. Eferve a cinefilia. Também, há início de trabalho teórico específico, capitaneado por Ricciotto Canudo e Delluc – atribuído à criação da crítica cinematográfica – em confluência à aspiração dos realizadores em encontrar o específico cinematográfico<sup>2</sup>. Martins comenta que “[...] houve uma crescente conflagração de

---

<sup>2</sup> Como o conceito de fotogenia de Delluc, desenvolvida por Epstein (1983), no qual designava a imagem fotográfica à potência de mostrar algo que não era visível na realidade concreta.

ideias, conceitos e teorias. Na verdade, trata-se mais de formulações do que de teorizações sistemáticas” (2006. p. 96).

Inovando ao intervir na materialidade do filme, ressaltando sua relação com as outras artes, o movimento impressionista cinematográfico era acima de tudo visual. Foi em direção contrária às normas do cinema da época. A figura do diretor-autor foi frisada. O movimento acreditava na importância do diretor ser o roteirista da obra, devendo assiná-la, assumindo-se, assim, artista. As experimentações por eles realizadas tinham como características estilísticas um trabalho crucial de manipulação da câmera. Esta, não era mais estática, movimentava-se. Realizava planos subjetivos e *close-up's*, assim como superexposições, sobreimpressões e deformações ópticas – fora de foco, alterações na imagem.

A montagem se ligava à duração dos planos, com maior enfoque para o ritmo, muitas vezes acelerado. É notada proeza técnica da montagem em sobreimpressões e transições de planos. Também, destaca-se o pouco uso de intertítulos, pois os realizadores almejavam a supressão máxima da linguagem verbal, em vista do poder da imagem, em sua carga de mistério e poesia, concedendo à narrativa mais musicalidade que drama. Os filmes impressionistas voltavam suas imagens à dimensão poética, sensível, à subjetividade das personagens, à exploração de seu universo psicológico e interior.

Na sua luta contra o discurso, contra o que é assumido como linguagem convencional, a vanguarda privilegia a imagem cinematográfica naquilo que ela tem de ‘visão direta’, sem mediações, e naquilo que ela tem de especial frente à visão natural. Para Canudo e Delluc, além de ser a expressão não discursiva de algo – a ideia é de que o cinema não fala das coisas, mas as mostra (como em Bazin e Mitry) – a imagem do cinema é dotada de um poder de transformação que desnuda o objeto ou o rosto focalizado (no claro, à diferença da postura expressionista) (XAVIER, 2005, p. 103).

Apesar da utilização de Impressionismo como termo designador da movimentação cinematográfica do momento, constata-se, na prática, a existência de “Impressionismos” diversos. O privilégio da câmera e a natureza poética da imagem é algo que une esses realizadores conceitualmente, mas as práticas foram distintas quanto aos experimentos da forma. Primeiramente, pode-se notar um tipo de prática aliado ao chamado Cinema de Poesia,

aproximando a forma lírica de versos fílmicos metrificados, relacionando-se diretamente à estrutura de leitura da poesia escrita. Esta vertente suscitava o lirismo à *mise-en-scène* do registro realista-fotográfico, distanciando-se da imagem descritiva do naturalismo narrativo hollywoodiano, porém, utilizando a mesma ordem de registro. Por outro lado, houve tendência mais radical com o chamado Cinema Puro, ou Cinema Abstrato, de intervenção direta na película. Sua pretensão foi a de alcançar o âmago do cinema como arte: o registro das luzes e sombras, sequencialmente projetadas para a presentificação da transmutação da forma. Acreditavam que o realismo fotográfico aproximava o cinema do naturalismo burguês<sup>3</sup>, predominante no teatro e no cinema narrativo, à época.

Para Martins (2006, p. 91), “o ímpeto extraordinário pela experimentação fez com que os impressionistas fossem chamados de ‘estetas’ do cinema, no sentido pejorativo do termo”. Em muitos casos, o “estilo pomposo e rebuscado” foi levado ao exagero. Tal busca por lirismo poético, aliada à forma dos versos fílmicos, explorando a ampliação das sensações visuais por meio da inserção do olho mecânico a novas perspectivas de olhar, encontram em Barbara Hammer paridade. Seu filme *Pond & Waterfall* (1982), por exemplo, apresenta a inserção da câmera embaixo d’água, passeando pela paisagem marinha, onde cores, luzes e formas, ora se apresentam identificáveis, ora são abstrações visuais complexas. A maneira em que pensa o lugar da câmera e o que suscitará ao espectador é muito próxima das práticas de Abel Gance, como na imagem panorâmica ao final de *Napoleão* (1927), ou os *slow motions* de Epstein em *A queda da casa de Usher* (1928).

---

<sup>3</sup> É importante ressaltar que as vanguardas não iam na contramão de um modo de representação do real e sim contra ao realismo representativo que dominava as artes até o século XIX. No cinema, a convenção residia no uso da narrativa linear calcada na história e de aproximar os eventos narrados de uma construção que não se denuncia como algo construído. Por isso, as vanguardas vão se opor ao naturalismo do cinema clássico que, para Xavier (2005, p. 42), diz respeito: “à construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações ‘naturais’.”

Outra vanguarda que vai explorar os recursos técnicos da câmera e da montagem é o Construtivismo Russo. Entre 1917 e 1920 havia se instaurado, na não consolidada União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (firmada em 1922) uma guerra civil, e os cineastas da futura Escola de Montagem Soviética se encontravam iniciando suas carreiras no Exército Vermelho. Anterior à Revolução, que levou Lenin ao poder, o sistema de estúdios foi aniquilado, a atividade cinematográfica precisou ser recriada, sendo absolutamente estatizada. Essa movimentação tornou possível uma reinvenção radical do fazer cinematográfico no país, mas muitas vezes colocou os cineastas a serviço de disputas políticas.

O Construtivismo Russo, movimento estético-político, começou por volta do ano de 1913, englobando arquitetura, escultura, pintura, poesia, teatro, e posteriormente o cinema integrou suas questões estéticas. Leandro Saraiva (2006, p. 110) articula que “os artistas russos iriam dar cores próprias ao movimento” com a radicalização da forma geométrica – contrária à mimese realista, que ao olhar de Xavier (2005), remontando o conceito do Classicismo artístico, seria a mera imitação do mundo em aparência, da “exterioridade do fato” –, a construção artística adversa à transcendência, formulando a figura do “artista-engenheiro”, que não é isolado na figura do gênio artístico, consolidado desde o Romantismo. A percepção do papel da arte também seria modificada pela perspectiva revolucionária construtivista. Sua missão era a libertação do povo, avessa à alienação humana, inserindo-se no cotidiano popular. Seria mais uma categoria comum dos objetos do mundo, tendo sua feitura sistematizada e exposta em forte impulso teórico e analítico, podendo ser repassado, como conhecimento, a qualquer um.

Um importante teórico da montagem desse período foi Lev Kulechov que inicia carreira como cenógrafo. Empirista, estabeleceu que o cinema é um conjunto de signos com atribuição de valor por sua posição na composição. Escreveu diversos trabalhos sistematizando técnicas e estabeleceu característica principal do cinema soviético: o protagonismo da montagem no fazer cinematográfico. Privilegiou o aspecto naturalista da narração e de continuidade pela

montagem, distanciando-se do melodrama. O envolvimento do espectador com o filme, segundo Kulechov, daria-se mais pela rítmica da montagem e seu fluxo, do que pela identificação psicológico-sentimental.

Um dos principais diretores desse período e aluno de Kulechov é Sergei Eisenstein, que dirigiu alguns dos mais conhecidos filmes da Escola de Montagem Soviética como *A greve* (1925), *Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927). O cineasta cunhou a expressão “cine-punho” para se opor ao “cine-olho” de Dziga Vertov. Eisenstein acreditava, diferentemente de Kulechov, que a montagem deveria se responsabilizar por causar um choque de descontinuidade, de estímulos, tendo por modelo a dialética materialista, composta por tese, antítese e síntese. Amadureceu seu pensamento teórico no final da década de 1920, e sistematizou cinco métodos de montagem: métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual, dispondo hierarquias relacionadas à complexidade entre elas. A composição teórica colossal atribuída ao cineasta é de grande valia até hoje, sendo utilizada em inúmeras práticas fílmicas mundo afora.

Na contramão dos preceitos defendidos por Eisenstein, há Dziga Vertov, cineasta de forte cunho experimental que viu a revolução como um recomeço. Acreditava que a linguagem que representava o presente também deveria ser contemporânea. Trabalhou de forma sistemática com os princípios do movimento da vanguarda construtivista. Precursor do “cine-olho” (Vertov, 1924), considerou essa vertente como a exposição microscópica dos detalhes do mundo, muitas vezes não perceptíveis ao olho. “A filmagem é feita segundo o princípio do ‘cine-verdade’, ou seja, avesso a qualquer encenação. E, na montagem, o ‘cine-olho’ reconstrói radicalmente as imagens-fato” (Saraiva, 2006, p. 135). Utilizou uma gama de recursos surpreendentes em sua montagem e fotomontagens criativas – através da sobreposição de planos. Saraiva ainda exemplifica que com “inversões temporais da projeção, aceleração, congelamento e *ralenti* da imagem, sobreposições, animações, justaposições infinitesimais – de até um único fotograma – choque de angulações, intensas variações rítmicas” (2006, p.134), o

diretor aguça a percepção óptica de seu cine-olho. Além das técnicas citadas, é importante salientar a vontade de Vertov na desmistificação do fazer fílmico. Sua obra mais conhecida, *Um Homem com uma Câmera* (1929), é bom exemplo disso. O realizador utiliza de forma sagaz trechos que explicitam sua feitura, como a cena em que evidencia o trabalho da montadora, ou a presença persistente da câmera frente aos fenômenos cotidianos retratados.

Em paralelo a Vertov, Barbara Hammer procurou retratar os personagens do cotidiano, como suas colegas, mulheres com quem se relacionava, gente comum, além de se inserir no cosmos suscitado em sua diegese. Também, se aproxima ao “Cine-olho” em *Bent Time* (1983), em que sai capturando paisagens e pessoas, como a travessia de uma ponte, ou ruínas solitárias, em ritmo acelerado.

Em meus primeiros filmes, optei pelo ‘realismo’, usando a câmera como um olho, capaz de definir forma, contorno e profundidade para retratar o corpo lésbico. O realismo social das cenas contrastava com as imagens sonhadoras, metafóricas e imaginativas da liberdade. (HAMMER, 2017, p. 12)

Na França, André Breton inaugurou o movimento surrealista ao escrever, em 1924, o Manifesto de mesmo nome. O Surrealismo herdou a repulsa pelas normas contemporâneas da sociedade ocidental e a busca por uma nova forma de desconstrução da linguagem, suscitadas pelo Dadaísmo. Trabalharam com a interpolação entre o onírico e o real – com o intuito de gerar uma “realidade alternativa” –, jogando com geografia, temporalidade e valorizando os processos do inconsciente abordados nos estudos psicanalíticos de Sigmund Freud no livro *Interpretação dos sonhos* (1899), que se popularizou no circuito intelectual francês. Além de Breton, em seus trabalhos teóricos e literários, outros representantes do movimento são Max Ernst, René Magritte, Salvador Dalí e Giorgio de Chirico, nas artes plásticas, e Luis Buñuel no teatro e cinema, entre outros artistas.

Diferentemente de outros movimentos de vanguarda do período, o Surrealismo ocorre paralelamente em todos os suportes que o abrigavam como premissa. Desde a pintura, literatura, ao cinema, o que foi compartilhado pelos surrealistas não foram critérios estéticos predefinidos,

foram preceitos poéticos de libertação dos paradigmas linguísticos exaustivamente trabalhados desde a arte clássica. Sua máxima era a postura de criação dos artistas, o jogo da singularidade de seus inconscientes ao suporte. No que tange à linguagem cinematográfica, experimentos que outras plataformas artísticas não permitiam, fizeram-se possíveis. Os cineastas desta vanguarda encontraram uma plataforma muito atrativa para seus interesses. O cinema é uma das poucas artes que tem a permissão de manuseio do tempo, tendo como um de seus processos a montagem de seus registros. Os surrealistas se apropriaram do cinema de várias formas, utilizando o efeito de câmera lenta, reversões e modificação nas imagens, tornaram possível que objetos e corpos entrassem e saíssem de cena de forma irreal, locais perderam sua coerência geográfica, intensificando-se, assim, o imaginário fantástico por eles criado, além de potencializarem a atmosfera onírica. Os princípios de montagem dessa vanguarda foram a subversão da decupagem clássica hollywoodiana e as teorias de montagem propostas pela escola soviética. Priorizaram, acima de qualquer norma preestabelecida, a liberdade, em qualquer sentido.

O cineasta surrealista quer denunciar a rede de censuras articuladas com a estética do cinema dominante. O filme surrealista deve ser um ato liberador e a produção de suas imagens deve obedecer a outros imperativos que não o da verossimilhança e os do respeito às regras da percepção comum. Não bastam as transformações no conteúdo das cenas filmadas e a liberação do gesto humano que compõem sua narrativa. É preciso introduzir a ruptura no próprio nível da estruturação das imagens, no nível da construção do espaço, quebrando a tranquilidade do olhar submisso às regras. (XAVIER, 2005, p. 113).

Entendendo Barbara Hammer como pertencente à movimentação de vanguarda do cinema americano, do fim dos anos 1960, é possível traçar aproximações de suas realizações fílmicas com o próprio cinema experimental americano, anterior a si – como Maya Deren, Stan Brakhage e Jonas Mekas – e correspondências estéticas múltiplas com as iniciativas de vanguarda dos anos 1920 da Europa. Ao impressionismo, o trabalho da realizadora com a câmera, a rítmica musical de sua montagem, a apreciação tátil do filmado, além de técnicas como sobreimpressões, justaposições, transições de planos, superexposições e subexposições, podem ser verificadas. À Escola Soviética, o trabalho de montagem não linear, de choque – aos

preceitos de Eisenstein –, a apresentação de personagens sob a ideia de realismo social e a importância política da obra de arte são alguns pontos de contato em que Hammer se ancorou, principalmente, denotando sua fase documental-experimental, em que mescla imagens de arquivos e filmagens próprias, sendo a montagem primordial no apelo discursivo do filme. Por fim, ao Surrealismo, em que Hammer capta a liberdade onírica na criação de suas conjunções visuais e o desmonte de uma relação geográfico-espacial da cena coerente com o naturalismo narrativo.

## 2.2. O CINEMA EXPERIMENTAL NORTE-AMERICANO

Se por um lado é notável o desenvolvimento de linguagens cinematográficas atribuídas às vanguardas europeias, partilhando entre si desejo de contrariar a convenção hollywoodiana clássica, por outro lado, é necessário esmiuçar o desenvolvimento de tendência análoga em autores norte-americanos que se colocaram à margem do movimento convencional. Nas primeiras décadas do século XX, emergiram cineastas independentes e experimentais nos Estados Unidos, referenciados na inovação estética proposta pelos movimentos europeus – principalmente ao Impressionismo francês –, somada a suas utopias e, principalmente, no antagonismo pulsante ao naturalismo narrativo.

Cristiana Azevedo (2020) constata que, para os agentes das cadeias de produção de grandes estúdios, os representantes deste movimento contrário norte-americano pareciam ingênuos, tinham propostas de pouco potencial e suscitavam modesto retorno financeiro. No transcorrer da década de 1920, os realizadores experimentais eram esparsos e desorganizados. Inicialmente, almejavam elevar a forma cinematográfica à expressão poética, com intenção de novas conquistas artísticas, trabalhando individualmente ou em pequenos grupos. Apresentaram trabalhos de baixo ou nenhum orçamento – projetados em espaços restritos –,

atentaram-se ao processo autoral e criativo de composição e aspiraram à inovação estética. Neste contexto, houve o surgimento do Cinema Experimental norte-americano.

A partir da superação das propostas dos “ismos” europeus, em 1928, e a diminuição de produção e distribuição de seus filmes internacionalmente, surgiu potência do cinema norte-americano para uma linguagem poética própria. Formou-se uma tradição paralela à produção dos grandes estúdios, que teve seu ápice entre as décadas de 1950 e 1960<sup>4</sup>, período de formação de cineastas independentes e nomes que transformaram o formato da indústria.

Abalada pela quebra da bolsa de valores, em 1929, a produção cinematográfica alternativa norte-americana se desprende das intensas experimentações estéticas, partindo para demandas sociais emergentes. Alguns dos realizadores se voltaram ao documentário como linguagem de explicitação do colapso econômico e suas consequências desastrosas. “Nesse sentido, o documentário toma o lugar da ‘rebeldia estética’, que cedeu seu lugar à ‘rebelião social’” (AZEVEDO, 2020, p. 33). Anos mais tarde, ocorreu o segundo grande impacto à atividade cinematográfica ao eclodir a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Os estúdios, em crise pela entrada dos Estados Unidos na Guerra, tiveram de reformular sua técnica, estética e conteúdo, buscando sobrevivência diante das atividades cinematográficas, principalmente a dos países europeus, que retomavam suas salas em impulso nacionalista. Outro motivo da crise é a demanda por novos tipos de entretenimento com o advento do aparelho televisivo.

Ao surgimento de novos cinemas na Europa com o fim da Guerra, como o Neorrealismo italiano, Hollywood em toda sua pompa estilizada, passou a ocupar uma posição

---

<sup>4</sup> De 1932 a 1946, o cinema norte-americano viveu seu auge, marcando a história do cinema com importantes nomes como Alfred Hitchcock, Orson Welles, John Ford, Howard Hawks, Von Sternberg e outros. "A idade de ouro de Hollywood durou cerca de vinte anos. Foi inaugurada com o advento do cinema sonoro e assassinada pela televisão. É esse o período idolatrado pelos apaixonados de cinema, a época em que os filmes atingiam o máximo de popularidade e de influência. Para muitos americanos, a cultura cinematográfica se tornou a cultura mais autorizada porque Hollywood oferecia estímulos, ideias e regras de conduta a quem fosse tão ingênuo a ponto de acreditar nos mitos de celulóide." (BALIO, 1984, p. 15 apud COSTA, 2005 p. 90)

constrangedora. A popularização dos formatos de película 8 mm e 16 mm, utilizados em câmeras de porte leve, foi forçada pela demanda de saída da atividade cinematográfica dos estúdios, para o registro dos acontecimentos do conflito mundial em documentários e cinejornais. Por parte dos cineastas experimentais, apropriando-se dessas tecnologias em vista da diminuição aguda de custos, juntamente às possibilidades de experimentação à portabilidade que ofereciam tais câmeras, trouxeram outras temáticas e preocupações, alterando “[...] as antigas diretrizes vanguardistas das quais os experimentais nasceram” (AZEVEDO, 2020, p. 33). É relevante evidenciar o incentivo que parte desses cineastas receberam de instituições artísticas diversas, além da militância, de alguns autores, que demandaram apoio à atividade experimental por parte dos grandes estúdios. Porém, novo cenário emergiu, quando museus, universidades e grupos dedicados aos estudos cinematográficos voltaram seu interesse à experimentação cinematográfica do país. Este cenário permitiu que os realizadores almejassem ocupar esses novos espaços disponíveis para além da exibição em telas de cinema. Isso leva ao exponencial crescimento da atividade cinematográfica experimental estadunidense. Como Ismail Xavier constata, nesse momento, “[...] o palco principal do ‘cinema poético’ transfere-se para os Estados Unidos [...]” (XAVIER, 2005, p. 107).

A geração de cineastas *underground*<sup>5</sup> que emergiu no pós-guerra é marcada por ampla articulação junto às diversas linguagens plásticas, pela proximidade às instituições fomentadoras. Os Estados Unidos se tornaram o novo palco das revoluções estéticas mundiais, visto que Paris, anterior polo dos artistas, encontrava-se em escombros pelo conflito mundial. O contexto de transição se dá, primeiramente, pelo surgimento do Expressionismo Abstrato, na pintura, trazendo a atenção dos agentes artísticos ao impulso de migração. Também, é importante notar o surgimento de grupos contraculturais, como a *Beat Generation*. Embalados

---

<sup>5</sup> O termo em inglês designa uma cultura que caminha nas margens da cultura dominante, fora dos modismos. Serve a diversos âmbitos artísticos, logo, não é atribuído apenas ao cinema.

pelo ritmo frenético do *Jazz Bebop*, de intensos improvisos, dão cara à sua escrita compulsiva, de fluxo de pensamento desordenado e ininterrupto, dando novo fôlego à literatura no país.

A produção cinematográfica de tal geração de cineastas não se configura por proximidade estética e/ou temática, dificultando e distanciando o filme experimental de uma concepção de gênero fílmico. Sua configuração, principalmente, deu-se por um modelo de prática: a intensa busca de explicitação do que de mais pessoal havia na estilística dos diretores. Com isso, apresenta-se na filmografia *underground* tendências ímpares, aliadas a construções teóricas próprias, cortando de vez o laço com a premissa vanguardista europeia. Como coloca Costa: “O filme *underground* estadunidense se estabelece, então, no diálogo intertextual com Hollywood; é uma forma de protesto das subculturas e um espaço de experiência pessoal” (COSTA, 2013, p. 84).

Nomes como Maya Deren, Stan Brakhage e Jonas Mekas, que serão brevemente analisados nesse capítulo, formam representação da potencialidade poética presente no momento. A construção de linguagens singulares, por parte de cada diretor, revelou possibilidades antes não exploradas pelo cinema, abrindo, dessa forma, diversos caminhos para a produção audiovisual e influenciando, como será analisado, os trabalhos de Hammer.

### **2.2.1 O cinema místico de Maya Deren**

O papel de Maya Deren é notório nesse momento. Deren, considerada por Jonas Mekas como a pioneira da vanguarda, realizou imagens dotadas de sensibilidade. Trata-se de uma grande influência para inúmeros cineastas que a sucederam, incluindo a diretora estudada nesse trabalho, Barbara Hammer. Para a autora Camila Vieira da Silva (2017), Hammer logo de cara se impressionou com a singular fisicalidade presente no cinema de Deren, sua força e presença se estendia tanto em seu papel como diretora, por trás da câmera, como performando diante dela. Hammer afirma que Deren é uma das grandes influenciadoras de seu trabalho, e se

interessa particularmente pelo conceito de filmagem vertical e a ideia de geometria criativa. Hammer a homenageou em algumas de suas obras, como por exemplo *Pond and Waterfall*, no qual mostra imagens do mar, símbolo recorrente na obra de Deren, ao qual a artista se sentia fortemente ligada. Também em *Maya Deren's Sink* (2011) no qual Hammer visita a casa da realizadora e filma nesta locação justapondo algumas cenas de *Meshes of the Afternoon*. Deren fez de seu cinema e escritos teóricos, símbolo de resistência e luta, em um período em que as cineastas eram escassas e o meio cinematográfico ocupado majoritariamente por homens. Assim como Hammer.

A cineasta ucraniana, nascida em Kiev, em 1917, e naturalizada nos Estados Unidos, expandiu seus conhecimentos por diversos campos artísticos e culturais, como a dança, poesia e fotografia. Voltou-se sistematicamente para os escritos teóricos da arte cinematográfica e realizou onze filmes entre os anos 1943-1959, como *At Land* (1944), *Ritual in Transfigured Time* (1946) e *Meshes of the Afternoon* (1943) – um de seus mais influentes. Algumas de suas produções ficaram inacabadas ou foram concluídas postumamente por outros artistas que se interessavam por sua obra. A pioneira do cinema experimental contribuiu de forma direta para a difusão e ocupação de outros espaços, transpassando as salas de cinema, dirigindo-se aos museus, teatros, entre outros, como mencionado acima, que abriram margem para as experimentações. Além disso, realizou esforços para a divulgação de suas teorias e crenças em suportes como periódicos, panfletos e livros. A autora se autoinscreve, inserindo seu corpo aos filmes, atuando como receptáculo sensorial na diegese. Seu trabalho é fortemente marcado pela atmosfera mística, o embate de personagens duplicados, objetos e pessoas transfiguradas, seu jogo com superfícies reflexivas e, destacando-se pela profunda relação com a dança. Deren também voltou seus interesses a estudos ocultistas e antropológicos. Viajou ao Haiti, para conhecer práticas e rituais Vodou, realizando inúmeros registros fotográficos e fílmicos durante

os anos de 1947-1954. Culminaram em seu último filme lançado, *Divine Horsemen* (Teiji Ito, Charel Ito, Maya Deren, 1985), posterior a seu falecimento que ocorrera em 1961.

Indo além do cinema hollywoodiano narrativo, coloca em prática uma estética pessoal e intimista, estabelecendo paridade com estratégias surrealistas, mas partindo de outra perspectiva. Sua recusa à montagem criadora de tempo contínuo e naturalista, aproxima-se da atmosfera onírica levantada por Buñuel. No entanto, lançou severas críticas ao movimento surrealista por desprezarem a consciência em vista do processo meramente descritivo dos fenômenos inconscientes.

Não surpreendem os seus frequentes ataques à estética da liberação surrealista, vista por ela como uma modalidade de naturalismo, como arte que “reivindicando a atitude científica frente à realidade como sua fonte de inspiração, resulta numa exaltação romântica ou realista da natureza, e finalmente se desdobra no êxtase de um surrealismo cujas conquistas triunfantes consistem na eliminação das funções da consciência e da inteligência” (XAVIER, 2005, p. 115-116).

O cinema de Deren diverge da proposta surrealista pois seu desenvolvimento consiste na explicitação da forma como manifestação consciente. A forma, para a cineasta, deve estar carregada de coerência interna e ser regida por suas próprias leis. Portanto, deve ser reconhecível, seguindo as atribuições do realismo fotográfico. Era contra qualquer intervenção não puramente fotográfica, para obtenção de cada um dos fotogramas. Não admitia sobreimpressões, intervenção direta na película, ou qualquer outro processo de violação de seus registros. “Isto porque, para ela, o que dá especificidade ao cinema como arte, é a manipulação dos ‘dados reais’ no nível da montagem” (XAVIER, 2005, p. 117). Ao nível da representação, vista a especificidade de seus processos técnicos, almeja atingir a “imagem-arquétipo”, uma estrutura cultural condensada em imagem, utilizando do processo metafórico para sua expansão. Esta ultrapassa a barreira espaço-temporal, cristalizando-se. O modelo arquetípico da cineasta propõe experiência mitológica ao confrontar o repertório do espectador com o representado.

[...] a tela do cinema deve refletir, não a ‘luz explosiva’ de Buñuel, mas uma imagem-arquétipo coerente em si mesma, contendo sua própria lógica, sem referenciais de espaço e tempo, capaz de criar uma ‘experiência mitológica’. Esta, em sua eterna

validade, tem também seu lugar em nossa ‘civilização científica’ uma vez que corresponde à criação poética de uma-realidade-feita-pelo-homem, tal como os modelos da ciência moderna (XAVIER, 2005, p. 116-117).

Assim se forma seu cinema ritual, de elevação das imagens-arquétipo ao que denomina “dupla exposição”. A primeira sendo a proposição do filme como acontecimento estético e a segunda seu processamento na mente do espectador. Para a ritualização, esboça-se esforço da cineasta na prática de um exercício consciente controlado, na criação de metáforas como representação de ideias abstratas, a partir do gesto reconhecível, transfigurado. Deren também propõe uma dualidade entre o individual e o coletivo, a natureza (instintiva) e os processos culturais (leis) – distanciando-se da dialética do psiquismo individual freudiana, encaminhando-se para a expressão junguiana – apropriando-se do ritual para a dissolução de um indivíduo em outro, como oposição à excessiva dose de expressão pessoal.

Na busca de lirismo poético, Deren articula uma investigação vertical da linguagem cinematográfica, pois para si, o que define a poesia é sua estruturação. Entendendo que a escrita em prosa é continuada, em favor da narração, a cineasta adapta a estrutura da poesia, vertical, à construção de seus filmes. Primeiramente, suscita o próprio material do filme, a película, que, em senso comum, é imaginada como uma sucessão horizontal de fotogramas, mas que, em verdade, compõe-se verticalmente. Em seguida, no âmbito da linguagem, há a criação de versos fílmicos, independentes entre si, mas se relacionando íntima e livremente pelas imagens-arquétipo neles inseridos. O apreço pela integridade do registro fotográfico, de Deren, surge desta premissa, pois para ela, tratando-se de literatura, a mesma palavra do drama é a que compõe a poesia, sendo que a desta última passa por transfiguração de sentidos.

De um lado, como Epstein, Deren toma o cinema, como metáfora, para a teoria da relatividade e como instância de realização de um universo poético não realista. De outro, como Bazin, ela defende o ‘realismo’ essencial do registro fotográfico. O resultado é a realização desta poesia, através da câmara lenta, da montagem, da ritualização, dos gestos, todos os elementos contribuindo para a celebração de uma forma não similar ao mundo natural (XAVIER, 2005, p. 117).

Então, ao lidar com o lirismo poético, no cinema, há de se utilizar as mesmas regras de representação fotográfica presentes no cinema narrativo, por motivos de reconhecimento dos gestos, direcionando-os à transfiguração metafórica, arquetípica.

### **2.2.2. Stan Brakhage, o artista vidente**

Nos primeiros anos da década de 1960, um nome se destacava como o mais importante e promissor no Cinema Experimental do período, Stan Brakhage. O cineasta nascido em solo estadunidense, em 1933, realizou no decorrer de sua vida uma vasta obra, que conta com mais de 350 filmes e 11 livros. Ministrou aulas na *School of the Art Institute* de Chicago e na Universidade do Colorado. Muitas de suas obras exploraram o terreno do cotidiano, da vida privada e familiar, além de sua intimidade – exposta em suas obras. Seu cinema era de alto teor pessoal e lírico.

O *artista vidente*, previsto por Brakhage, consistia naquele que era capaz de exteriorizar a revelação visual de sua verdade. Aflorando sua sensibilidade, interiorizando-se, ameniza um vocabulário cultural preestabelecido, que condiciona o olhar à procura de sentido, típico do cinema narrativo, para o trabalho em uma linguagem anterior à verbal, por ele imaginada. As *revelações*, para o espectador, serviriam como chaves para a descoberta de um mundo interior do artista, migrando do eixo naturalista-narrativo para uma ampliação da visão, como puro acontecimento plástico. Brakhage fala sobre o artista vidente em paralelo a um santo:

No começo de *Metaphors (Metaphors on Vision, 1960)*, Brakhage, definindo 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 ideais universais” (MOURÃO, 2016, p. 73).

Aqui, o objeto é transpassado ao gesto do artista. O filme seria espécie de registro de um processo ritualístico com o objetivo de explicitar o artista atrás da câmera. Pode-se dizer que a câmera é a extensão do corpo revelador, sendo que o filme expressa uma câmera subjetiva

em sua totalidade, se aproximando muito às realizações de Hammer, principalmente as das décadas de 1970 e 1980.

A produção fílmica de Brakhage utilizava de variados movimentos de câmera, geralmente estando à mão, trazendo os objetos a um primeiríssimo plano, evidenciando suas características de texturas, cores e o comportamento dos materiais em diferentes luzes. Tal aproximação, flertando entre o foco e o desfoque, suscita a onipresença dos elementos, provoca achatamento na imagem, corroborando para a explicitação da superfície bidimensional, própria da projeção fílmica, em impulso de desnaturalização, com a supressão do espaço e perspectiva. Cria-se espaço pictórico próximo ao da pintura modernista, notando, entre as técnicas já citadas, a intervenção direta na película.

Em um nível de representação, parte para um registro autobiográfico, não constatado à época, por conta da natureza abstrata de seus filmes. O gesto aqui se esboça, próximo à lógica do *readymade*, quando o artista, por exemplo, transporta imagens do seu cotidiano privado, para uma esfera pública, como os filmes *Wedlock House: an intercourse* (1959), *Window Water Baby Moving* (1959) e *Thigh Line Lyre Triangular* (1961), entre outros, em que foi explorada sua intimidade familiar, desde o parto dos filhos, suas relações sexuais a discussões conjugais.

O projeto expressionista abstrato de Brakhage procura a ampliação do visível, e suas “visões” referem-se à revelação daquela parte “subconsciente” do nosso olhar. Através desta ampliação, procura produzir um cinema que é mediação para que as “visões” se materializem, uma vez que a experiência subjetiva do artista e sua imaginação estariam dotadas de um peso ontológico (revelação do ser das coisas) e carregariam uma verdade fora dos limites da linguagem convencional (XAVIER, 2005, p. 121).

Essa nova linguagem de Brakhage só poderia existir pelas potencialidades do cinema como veículo poético. Também contra o cinema narrativo convencional, propõe a criação de ruído ao espectador, contra a anestesia que a pompa de Hollywood provoca. Apropriando-se da noção de *amateur* (*In defense of amateur*, Stan Brakhage, 1971), distancia-se de todo um aparato profissional utilizado na cadeia de produção industrial cinematográfica. Realizou filmes caseiros, utilizando equipamentos portáteis como a Super 8 mm, por vezes, utilizando cômodos

de sua própria casa como estúdio improvisado. Lidou com temas ligados à existência, como o nascimento, sexo, morte e a procura de deus, buscando, por meio de sua subjetividade, certa elaboração mitológica da cultura na concepção de um universo plástico próprio. Tinha como premissa a idealização de um cinema discursivo “não ideológico”, muito por tentativa de diferenciação de um contexto politizado da produção fílmica americana.

[...] trabalhei sozinho e na minha casa, em filmes sem valor comercial aparente... ‘em casa’ com um meio que amo, fazendo filmes que quero e que me importam da mesma maneira que, como pai, amo aos meus filhos e me preocupo com eles. Como esses filmes caseiros estão sendo valorizados e tem desenvolvido uma vida pública, eu, seu criador, venho sendo chamado como um ‘profissional’, um ‘artista’ e um ‘*amateur*’. Destes três termos, o último, ‘*amateur*’, é o que mais me honra... Ainda quando seja o mais utilizado por pessoas que não entendem meu trabalho na hora de critica-lo (BRAKHAGE, 2014, p. 103, apud VALLES, 2020, p.183).

Barbara Hammer, que foi influenciada por Brakhage – principalmente pela evidenciação da bidimensionalidade do suporte material do filme e pelo pictorialismo de seus registros –, lança *A Brakhage Song*, em 1972, em sua homenagem. Após conhecer o cineasta, juntamente à esposa, em uma palestra realizada na Universidade de São Francisco, relata em sua autobiografia que se fascinou por toda complexidade de Jane Brakhage desde a ocasião do encontro e acreditou que a esposa do cineasta não foi devidamente retratada nos filmes de Stan. Logo, dedicou a ela um documentário experimental com seu nome, *Jane Brakhage*, de 1975 (HAMMER, 2010, p. 70).

### **2.2.3. Os filmes-diários de Jonas Mekas**

Jonas Mekas, migra para os Estados Unidos, juntamente ao irmão, Adolfas, em 1949. Nascido na Lituânia, passou quatro anos de sua vida trabalhando como camponês, em campos destinados a ex-prisioneiros de guerra libertos, que não podiam regressar aos seus países de origem, encontrando-se sob domínio soviético. Logo que chegaram a Nova Iorque, instalaram-se na pequena comunidade lituana em Williamsburg no Brooklyn, adentrando a cena artística local, visto que Mekas já tinha trabalho reconhecido na Lituânia, escrevendo em um jornal *underground* antinazista. A primeira aquisição realizada por eles é uma *Bolex* 16 mm, que

registrou diversos fragmentos que futuramente comporiam os aclamados filmes-diário de Jonas Mekas.

O reconhecimento nos primeiros anos do trabalho cultural de Jonas Mekas se deu pela enorme quantia de escritos que corroboraram para o fortalecimento do cinema de vanguarda norte-americano, momento no qual a sua produção fílmica fica em segundo plano. Em 1955, funda a revista *Film Culture*, sendo editor-chefe. Também escreveu para a coluna *Movie Journal* do jornal independente novaiorquino *Village Voice*, entre os anos 1958-1971. Nesses escritos surgem ensaios críticos sobre a produção experimental norte-americana daquele momento, composta por nomes como Maya Deren, Stan Brakhage, Kenneth Anger, Michael Snow, entre muitos outros, atentando-se à relação dos movimentos culturais emergentes do período com essas produções. O trabalho de Mekas foi fundamental para a articulação desses autores, consolidando um circuito alternativo de discussão cinematográfica, à margem do cinema comercial. Com a fundação da *Film-makers Coop.*, em 1962, focada na distribuição e mais tarde, em 1964, na inauguração da *Film-makers Cinematheque*, consolida um circuito de difusão de tais obras até então condenadas à invisibilidade. Todos esses esforços foram a centelha para a criação, em 1969, do *Anthology Film Archives*, que seria uma iniciativa de salvaguarda das obras cinematográficas de vanguarda estadunidenses.

No mesmo ano, Mekas passa para outra fase de sua carreira, em que lança o primeiro longa-metragem, *Walden* (1969). O filme consiste nas imagens colhidas por “prática” durante vinte anos, desde a compra da *Bolex*, em que o cineasta não pôde se dedicar exclusivamente ao fazer fílmico. Seu primeiro filme dita o percurso de experimentações da forma, entrelaçada com uma composição memorial, feita através de seu olhar na câmera, de cunho autobiográfico. Nasceram seus filmes-diário.

Para não “perder a prática” com a câmera ele continua filmando, algo que ele já fazia desde 1949. Há dias em que filma apenas um segundo, em outros, dez, às vezes apenas alguns fotogramas, e outras vezes, dois minutos. Levando para sua prática o mesmo espírito de liberdade defendido nas crônicas publicadas na “*Movie Journal*”, ele filma seu dia a dia, a Coop, seus amigos, passeios, a cidade de Nova York e a efervescência

cultural e artística na qual se vê envolvido. São breves notas e impressões colhidas ao longo do tempo, e que não parecem ter grandes pretensões de dar conta de uma totalidade. Em 1969, uma parte mais recente dessas imagens recolhidas durante 20 anos serão reunidas em *Walden*. Ali, edita imagens gravadas “no calor da hora”, entre 66 e 69 (MOURÃO, 2013, p. 13).

A proposição do filme-diário de Mekas é a de um cinema ancorado à memória, suscitada pela própria natureza do fotograma. A arte fotográfica consiste na representação verossímil de um passado, presentificado pela imagem revelada. Rompe a lógica de tempo contínuo, separando este instante revelado – rumando ao passado –, da passagem do presente. A formação da linguagem do cineasta trata da celebração de um presente que olha ao passado com nostalgia, sendo pouca a importância do que é filmado, mas do estado de espírito suscitado em sua relação aos fenômenos diante da câmera. Quando é registrada uma imagem de árvore, o que importa, para ele, é a relação de seu olhar com aquela singular árvore em cena. Para ele, “[...] cada flor, cada árvore sem folhas, cada indício do inverno parece renovar o encanto de um primeiro encontro, e ele os registra com energia e desejo tal qual nunca o houvesse feito antes” (Ibidem, 2013, p. 19). Utilizando uma câmera frenética, imprecisa, explorando diversas velocidades, variações de luz e exposição, foco e desfoque, *zoom*, entre outros processos, revela-se um cineasta reagindo aos fenômenos do mundo, tendo sempre a intenção de manter a originalidade do registro. Aqui, constata-se a mesma batalha dos artistas modernistas de evidenciar o esboço como obra, como registro da vida moderna incessante, tal qual apresentada por Baudelaire<sup>6</sup>. “Vale destacar uma estratégia de Mekas para capturar a beleza. Na rapidez de seus filmes tem-se com frequência dificuldade para identificar o que se move: se é o mundo diante da câmera, Mekas diante do mundo ou os fotogramas passando pelo projetor” (Idem, 2013, p. 20).

A apreensão e reapresentação da beleza e felicidade é o ato político máximo de Jonas Mekas, que crê serem a potência de transformação do indivíduo, afundado na amargura das intensas transformações sociopolíticas da primeira metade do século XX. Para ele, o indivíduo

---

<sup>6</sup> BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte, Autêntica, 2010, 152 pp.

deve se impulsionar em sua procura e ser modificado por ela, logo, modificando seu meio social, rumando à liberdade. Mekas se distancia dos vários movimentos de esquerda cinematográficos emergentes mundo afora, defendendo que todo movimento político, por melhor que sejam suas intenções, para se consolidarem ferem a liberdade. Em entrevista concedida a Patrícia Mourão, Mekas comenta:

Eu tomo posição pela beleza e pela felicidade. Meu filme (*As I Was Moving Ahead I Occasionally Saw Brief Glimpses of Beauty*, no qual também aparece a cartela) é um filme de propaganda pela beleza e felicidade. A beleza atinge o outro, transforma o outro e a nós mesmos. A beleza não é neutra. Há muita feiura no mundo, é preciso fazer algo de belo (MEKAS, 2012 apud MOURÃO, 2013, p. 22).

Tal qual mencionado, a efervescência cultural estadunidense da década de 1950 passando desde o *Jazz Bebop*, embalando a *Beat Generation*, o Expressionismo Abstrato até o início da movimentação *underground* cinematográfica, impulsionaram os vários movimentos que eclodiram no final da década de 1960: a urgência dos movimentos pelos Direitos Civis dos negros, até a formação do Partido dos Panteras Negras; a Revolução Sexual associada à Segunda Onda do Feminismo; a Libertação Gay; os massivos protestos contra a Guerra do Vietnã; os resbalos de Maio de 68; o *Woodstock* e a geração lisérgica. Todos esses movimentos contraculturais, que emergiram no período nas artes plásticas, na música, no cinema, na crítica aos costumes, reivindicando por mudanças estruturais na base da sociedade e mudanças políticas, serviram como fértil terreno para múltiplas linguagens estético-políticas, como o cinema revolucionário de Barbara Hammer. Se a vanguarda era considerada margem linguística, agora ela toca outra margem, a social, revigorando suas forças discursivas.

### 3. BARBARA HAMMER – VIDA, EROTISMO E POLÍTICA: ARTE!

Barbara Hammer nasceu em 15 de maio de 1939, em Hollywood, Califórnia. Quando criança, foi incentivada a se tornar uma grande estrela de cinema por sua mãe, devido ao seu apreço por Shirley Temple<sup>7</sup>. O sonho, da mesma maneira que se inicia, rapidamente termina, devido à precária condição financeira da família, que nunca pôde pagar por aulas de atuação profissional. Seu interesse pelas áreas artísticas, entretanto, se mantiveram durante toda a infância e adolescência, sempre se colocando a escrever poesias, aventurando-se na cerâmica e esculturas, entretanto, não obtendo os resultados que almejava. Formou-se bacharela em psicologia pela UCLA em 1961, casando-se logo em seguida com Clay Ward – o casamento termina ao fim da década. Os dois juntaram dinheiro por dois anos e partiram em uma viagem, que durou doze meses, entre os continentes europeu e asiático, atravessando países em uma lambreta. Hammer tinha apenas 23 anos na época da viagem, a primeira de muitas que realizou para fora dos Estados Unidos. A artista sempre demonstrou grande apreço por viagens, o que posteriormente é expresso em alguns de seus filmes e relatos.

Após regressar à Califórnia, iniciou seu primeiro mestrado, em literatura inglesa, recebendo o título em 1963. Matriculou-se posteriormente em um curso de pintura ministrado pelo pintor da segunda geração do expressionismo abstrato, William Morehouse, tornando-se sua aprendiz. Ao perceber o movimento presente na composição pictórica de Hammer, o pintor incita sua experimentação com filmes. Hammer (2010) relata em seu livro<sup>8</sup> que Morehouse levou uma vez em uma de suas aulas um antigo projetor de 16 mm, com algumas películas, sugerindo-a pintar diretamente sobre a celulose. Não somente pintou como também projetou estes fotogramas à tela, utilizando-a como base para suas composições. Comenta que sua primeira lição de pintura se deu com uma modelo posando em cima de uma motocicleta – figura

---

<sup>7</sup> Atriz, dançarina e cantora norte-americana. Começou sua carreira ainda criança em 1935.

<sup>8</sup> “Hammer! Making movies out of sex and live” livro autobiográfico lançado em 2010.

recorrente de seus filmes, principalmente os dos anos 1970: “Isso explodiu minha mente. Estiquei uma tela tão grande quanto a vida e me coloquei o mais perto dela possível. Fiquei tão excitada por estar ao lado de uma mulher em uma motocicleta que a pintei com seis braços e seis pernas”<sup>9</sup> (HAMMER, 2010, p. 15 – tradução nossa).

Na Universidade de San Francisco, ingressou seu segundo mestrado, na área de cinema, – obtendo seu segundo título de mestre em 1975 – inserindo-se em classe de história cinematográfica, além de aulas de produção. Nesta segunda, notou ser a única mulher presente, entre os outros doze alunos de sua turma, além de constatar nenhuma presença feminina no corpo docente. Em diálogo<sup>10</sup> com Cheryl Dunye – professora da Universidade de San Francisco e aclamada cineasta *Queer*<sup>11</sup>, conhecida pela realização de *Watermelon woman* (1996), entre outros filmes – realizado pelo Docfilm Institute (2017), conta sobre sua passagem por essas aulas de cinema e o incomodo por ser a única mulher ocupando o recinto. Acrescenta ainda, que ao ser cinegrafista do filme de um colega, em que os estudantes de sua classe atuavam como construtores e destinavam comentários sobre os corpos das mulheres que pela rua passavam, encontrou seu primeiro dilema moral quanto à produção cinematográfica masculina, a ideia de ser conivente com tal conduta, não lhe pareceu digna. Como resultado, grava seu filme *I was/I am* (1973) no qual insere seu colega reproduzindo o mesmo discurso proferido no filme anterior, por ele realizado, mas, em resposta à postura machista, Hammer envolve o corpo dele

---

<sup>9</sup> Traduzido livremente de: “That blew my mind. I stretched a canvas as large as life, and I put myself as close to her as possible. I was so excited to be standing right next to a woman on a motorcycle that I painted her with six arms and six legs”.

<sup>10</sup> Entrevista está disponível pelo link <https://www.youtube.com/watch?v=ILzUvPnsDUI&t=2640s> [Último acesso 26/02/2021]

<sup>11</sup> Foi uma das poucas diretoras a ter destaque dentro do *New Queer Cinema*, tendência cinematográfica identificada por Ruby Rich, crítica de cinema, em filmes que circularam por diversos festivais entre 1980 a 1990. Rich analisou nos filmes desse período uma proposta nova de trabalhar com a sexualidade e o gênero, indo, por um lado, na contramão das políticas assimilacionistas do movimento gay dos anos 1970 e por outro, contra a estética realista. Os filmes do *New Queer Cinema* apostaram no artifício, no pastiche, na paródia, como bem observou Rich (2015, p. 20): “Há traços em todos esses filmes de apropriação, pastiche e de ironia, assim como de uma reelaboração da história que leva sempre em consideração um construtivismo social. Definitivamente rompendo com abordagens humanistas antigas e com os filmes e fitas que acompanhavam políticas de identidade, essas obras são irreverentes, enérgicas, alternadamente minimalistas e excessivas”.

em um saco de lixo e o joga ladeira abaixo. Apresenta sua apropriação do filme à classe, gerando apreciação, pelo tom irônico e ácido – tônica de seu trabalho cinematográfico posterior –, por parte dos professores e estudantes.

No mesmo relato a Dunye, afirma a visualização de inúmeros filmes de realização exclusivamente masculina nas aulas de história do cinema, até que um dia é arrebatada, de surpresa, por *Meshes of the afternoon* (1943), de Maya Deren. Tal filme, para Hammer, foi uma explosão de emoções trazidas à luz por uma mulher, diferente de tudo o que havia visto e, neste momento, percebe que seu caminho deveria seguir em direção a sua afirmação como cineasta. Primeiro, por verificar que a tela do cinema era vazia de representações de lesbianidade, – e as poucas existentes eram puramente voltadas ao prazer e consumo masculino – portanto, que a possibilidade de se expressar neste caminho, sobre a identidade que havia descoberto em si, neste momento, encontrava correspondência à liberdade expressiva de Deren. Segundo, pela potencialidade formal do cinema experimental, que expandiu os horizontes do pensamento artístico de Hammer. Em *I was/I am*, filme acima mencionado, a cineasta inspirada em *Meshes*, referencia o filme em sequência que tira uma chave de dentro da boca e dá partida em sua moto.

Hammer, antes de ingressar em seus estudos acadêmicos na área de cinema, já havia realizado alguns filmes com uma câmera Bolex Super 8 mm com lente bifocal. No ano de 1968 realiza seus primeiros filmes, quando ainda estava casada com Clay, e relata na entrevista com Dunye que se tratava de um fazer fílmico heterossexual. Seu primeiro filme foi *Schizy* (1968), dedicado à exploração da dualidade masculino/feminino, recebendo menção honrosa quando exibido no *Sonoma State Super 8 Film Festival*.

Foram realizados, pela cineasta, oito curtas-metragens anteriores à década de 1970, com temáticas diversas, como *Barbara Ward Will Never Die* (1968), em que a cineasta, em atitude rebelde, profanou um cemitério e *Contribution to Light* (1968), um experimento óptico em relação à reflexão e refração de luzes em diferentes superfícies e materiais. Estes dois filmes

(*Barbara Ward...* e *Contribution*) possuem referências diretas à estética de Stan Brakhage, como as experimentações com a movimentação de uma câmera muito aproximada ao objeto registrado e o jogo entre foco e desfoque. Além disso, Hammer referencia o método de inscrição que Brakhage utiliza para assinar seus filmes, quando grava seu nome em uma cruz de madeira em *Barbara Ward Will Never Die*.

A vida pessoal e amorosa também é colocada nesses primeiros anos de produção, filmes como *Clay I Love You II* e *Death of a Marriage*, ambos de 1969, retratam, em caráter intimista desde uma viagem com seu marido, a momentos próximos ao divórcio. A descoberta de sua sexualidade se deu aos trinta anos. Recém divorciada, começou a dar aulas de inglês no *Santa Rosa Junior College*. Nos momentos livres, assistia às aulas de sociologia que abordavam a temática da liberação feminina, onde se associou a outras mulheres e juntas fundaram a *Santa Rosa Women's Liberation Front*. As reuniões da frente de liberação se deram muitas vezes em sua casa, pela proximidade ao *campus*, passou a ter contato com uma amiga assumidamente lésbica. Conta em seu livro que conscientemente o desejo por outras mulheres não havia surgido anteriormente, mas que diante da revelação da amiga, veio à tona, e em nenhum momento hesitou em explorá-lo. Nesse momento, passou a frequentar novos círculos e se integrou a comunidades de mulheres lésbicas e feministas. Hammer relata em entrevista com Dunye que a primeira vez que fez amor com uma mulher foi a descoberta de uma nova existência, de um novo espectro de sua personalidade e sensibilidade, que refletiu diretamente em suas obras. Na entrevista mencionada acima, Hammer declara:

Então... fazer amor com um homem era *OK*. Quero dizer, eu toquei um homem, mas isso não era como tocar meu próprio corpo. Enquanto tocando uma mulher, minha sensibilidade foi reforçada duplamente, porque eu estava tocando um corpo como o meu próprio. Assim, de uma certa maneira, eu me espelhava através do toque. E penso que por isso o toque se tornou tão importante para mim<sup>12</sup> (HAMMER, 2017, 9'24'' – tradução nossa).

---

<sup>12</sup> Traduzido livremente de: "So making love with a man was okay. I mean, I touched a man but it wasn't like touching my own body. Whereas touching a woman, my sense of touching was reinforced double-fold because I was touching a body like my own. So in a way, I was mirroring myself through the touching. And I think that's how touch became so important to me".

A produção da cineasta durante os anos de 1970 se encontrou atrelada à exploração de sua sexualidade, começando a traçar sua trajetória enquanto cineasta. Realizou uma produção massiva de curtas-metragens de temáticas relacionadas à sexualidade, ao desejo, identidade e processos culturais, como *I Was/I Am* (1973), *Dyketactics* (1974), *Menses* (1974), *Superdyke* (1975), *Women I Love* (1976), *Superdyke Meets Madame X* (1976), *Multiple Orgasm* (1977), *Double Strength* (1978), entre outros. Com frequência seus filmes foram exibidos em um circuito lésbico-feminista de São Francisco, no qual passou a ser conhecida. Em maio de 1980, Hammer participa da Primeira Conferência Internacional de Cinema Feminista, que ocorreu em Amsterdã, entusiasmando-se com a troca de experiências multiculturais e a abertura de diálogos que ocorreram durante o evento, levando-a a uma perspectiva internacional – e multicultural – do feminismo.

Não se contentando com o reconhecimento local que adquiriu, Hammer se mudou para Nova Iorque na intenção de se inserir em um circuito mais amplo e de maior visibilidade. Nessa fase de sua vida, a artista viajou para diversos países da Europa-Occidental, exibindo uma filmografia já consolidada, tentando superar as fronteiras nacionais e transgredir seu isolamento americano. A produção fílmica de Barbara Hammer que permeia a década de 1980, apesar de não abandonar seu tom discursivo quanto à sexualidade e gênero, procura um discurso e temáticas acerca de sua linguagem cinematográfica, voltando-se à abstração e novas conjunções visuais. Filmes como *Pools* (1981), *Sync Touch* (1981), *Pond and Waterfall* (1982), *Stone Circles* (1983), *Bent Time* (1984), *Tourist* (1984), *Optic Nerve* (1985), *Snow Job: The Media Hysteria of AIDS* (1986), *No No Nooky T.V.* (1987) são alguns exemplos de curtas-metragens que marcaram esse momento de produção. No fim dessa década, Hammer volta seu fazer fílmico a experimentações documentais, que se torna tônica de seu trabalho na década de 1990, retomando discursivamente a sexualidade e sua invisibilidade histórica. Alguns exemplos da

produção dessa década são: *Sanctus* (1990), *Vital Signs* (1991), *Nitrate Kisses* (1992), *Save Sex* (1993), *Tender Fictions* (1995), entre outros.

A partir dos anos 2000, Hammer continua sua produção até próximo ao ano de sua morte, que veio a acontecer em 2019. Sua quarta fase de produções concentra-se na tônica do envelhecimento, pautando-se no registro autobiográfico. A realizadora documenta o processo de tratamento de um câncer no ovário descoberto em 2006, voltando-se à memória e aos elementos de afeto. Em 2008 conclui a obra *A Horse Is Not A Metaphor*, em que o processo da quimioterapia é exposto, e também sua recuperação no *Ghost Ranch*, sítio de Georgia O'Keefe localizado no Novo México, por onde cavalga com frequência pelas colinas, não apenas como uma sobrevivente do câncer, mas como uma mulher que se engrandeceu com a experiência. Hammer celebra sua vida em constante ameaça pela doença e mesmo assim não desconsidera a reflexão sobre a morte. Ao celebrar a vida, também celebra sua própria obra, sendo que as duas coisas são inseparáveis.

Além disso, realizou uma série de obras em homenagem a mulheres que lhe inspiraram durante sua trajetória. No filme *Lover/Other* (2006) com imagens de arquivo, fotografias e escritos, resgata e homenageia a história das artistas *queer* e judias, Claude Cahun e Marcel Moore, meio-irmãs e amantes que viveram corajosamente, e trabalharam juntas por toda vida, realizando uma ferrenha e lúdica resistência ao nazismo durante a Segunda Guerra Mundial. Suas obras eram de caráter surrealista, mas até mesmo o movimento as considerou demasiadamente excêntricas, rejeitando-as. Em 2011, após um inusitado encontro com a pia do banheiro de Maya Deren em um acervo em Nova Iorque, realiza um híbrido de documentário e ensaio performático, em que vai até a casa da cineasta em Los Angeles e filma as projeções de *Meshes of the Afternoon* sobre os cômodos, paredes e cortinas da casa de Deren, implantando, nas projeções antigas, fotografias. Inclui também a performance da atriz Bekka Lindstrom que reencena algumas cenas do filme. Em 2015 realiza um de seus últimos filmes,

o documentário poético *Welcome To This House*, filmando as casas da poetisa lésbica Elizabeth Bishop. Acompanha suas residências nos Estados Unidos, Canadá e no Brasil, acreditando que essas se encontravam impregnadas de memórias e das vivências da poetisa e de seus amores. Encontra, através de pesquisas acadêmicas, documentos sobre as inúmeras amantes que Bishop teve e grava em suas casas com extrema liberdade poética. Colagens, materiais fotográficos e cartas compõem seu documentário em que a poesia de Bishop e a poesia visual de Hammer se mesclam.

Nesta fase, a constância da morte sobre sua consciência se estabelece impulsionando a realizadora em direção ao viver, na busca de forças e elevação de memórias em que se agarra. Sua produção diminuiu significativamente em suas últimas duas décadas, realizando em 2018 seu último filme, *Evidentiary Bodies*. Barbara veio a falecer em 16 de março de 2019, após lutar durante treze anos bravamente contra o câncer. Sua espirtualidade é presente em todas as suas obras, também, seu amor pela vida, pelas mulheres e pelo fazer artístico.

#### 4. AS EXPERIMENTAÇÕES DE HAMMER

Neste capítulo será explorada a produção cinematográfica de Barbara Hammer, dividida em quatro fases distintas entre as décadas de 1970-2010. No que consiste a caracterização destas fases: a primeira, concentrada na década de 1970, tange à representação da identidade lésbica; em seguida, a segunda fase, concentrada nos anos de 1980, em que ocorreu a ascensão de linguagem abstrata em experimentos óticos além do realismo fotográfico; a terceira fase, concentrada na década de 1990, de registro documental, voltando-se novamente às temáticas da lesbianidade e sua invisibilidade histórica e cultural; e a fase reverencial, sua quarta e última, concentrada na produção posterior aos anos 2000, em que retrata seu próprio processo de envelhecimento e memória, sua luta contra um câncer e o apelo à vida, além, de suas homenagens a diversas artistas, poetisas e mulheres que a influenciaram e inspiraram. Este estudo, para fins de análise, se concentrará nas três primeiras fases de seu trabalho, em que se percebe a potência de sua experimentação. O principal critério de seleção das obras para análise se deu de acordo com suas expressividades diante concentração de características definidoras de cada fase, além da ênfase aos fenômenos histórico-sociais de cada momento. Outro critério estabelecido se trata da acessibilidade às obras, levando em conta que muitas dessas são de difícil acesso.

##### 4.1 BARBARA HAMMER E A BUSCA PELA NOMENCLATURA DE CINEASTA LÉSBICA – ANOS 1970

Ao final da década de 1960, houve a emergência da Segunda Onda Feminista<sup>13</sup>, que leva, sob seu pensamento político-teórico, à criação da teoria cinematográfica feminista, no início dos anos 1970, por Laura Mulvey, E. Ann Kaplan, Mary Ann Doane, Pam Cook, Kaja

---

<sup>13</sup> Iniciada na década de 1960, principalmente nos Estados Unidos e França, foi uma série das atividades feministas com pautas voltadas à igualdade de direitos entre gêneros. Entre as pautas, encontra-se a discussão sobre sexualidade, inserção no mercado de trabalho, desigualdades legais, direitos reprodutivos, etc.

Silverman, entres outras. A construção teórica feminista afeta diretamente o fazer fílmico da década, suscitando novas perspectivas de realização pela crítica ao olhar branco, classista, euro-anglo-centrado e heterossexual. Estas críticas também foram voltadas à própria construção teórica feminista, que desconsiderava os recortes de sexualidade, classe, sócio-culturais e étnicos. Barbara Hammer, inserida nesse contexto, foi embalada pela crescente onda de protestos iniciados na década anterior, oriundos do movimento feminista e pelos direitos LGBT. Realizou a aspiração da infância de fazer jus a seu sobrenome – em tradução direta como “martelo” –, realizando vinte e nove filmes, até 1979, que ecoaram pelo circuito alternativo devido ao afiado gesto discursivo, rompendo barreiras junto à contestação dos costumes, provocada pelas manifestações populares da década. Esses filmes celebram a sexualidade feminina e lésbica, em acompanhamento às próprias descobertas da realizadora, sob ótica formal inovadora. Essa é considerada sua primeira fase de produções, englobando o discurso de construção de identidade lésbica, apresentando seu *eros*<sup>14</sup> ao inserir corpos e subjetividades frente à câmera, atrelados ao toque, utilizando tom de leveza irônica e o desbunde característico dos movimentos culturais da época. A prática de Hammer envolvia desde o cinema, a escrita, a fotografia, o desenho e a performance.

Eu venho quebrando regras, estudando a construção de normas e questionando restrições desde que era menina. Não é nada surpreendente que eu tenha decidido fazer parte da longa tradição artística de ruptura ou transformação do *status quo* em uma tentativa de avançar o diálogo. Em geral, meus filmes feitos nos anos 1970, *Dyketactics*, *Multiple Orgasm*, *Double Strength*, *Women I Love* e *Superdyke*, assim como os outros, foram realizados com essa intenção, que nasceu de um impulso inconsciente e se transformou em uma consciente insistência pela nomeação lésbica (HAMMER, 2017, p. 12).

*Dyketactics* (1974), filmado em 16 mm, talvez seja o mais representativo filme da primeira fase de Hammer por ser a primeira realização cinematográfica explorando a sexualidade lésbica sob a ótica de uma cineasta assumidamente lésbica. O filme se inicia trazendo imagens sobrepostas, desde rostos sorridentes à inserção de corpos femininos nus

---

<sup>14</sup> Termo grego antigo que representa “amor” ou “paixão”.

sobre a exuberância da natureza. Constrói um relato comunitário, baseado na imaginação de um paraíso idílico composto por mulheres e seu total contato à felicidade e conexão umas com as outras e com a terra, em plena liberdade. Na tela, ritos surgem. As mulheres acendem velas e dançam, banham-se em riachos, trocam ternas carícias e exploram os fenômenos naturais circundantes. Aparecem, também, as risadas em meio às brincadeiras, a ludicidade presente na atmosfera, a completa dissolução das informações visuais de leitura imediata das características sociais das personagens ao espectador, pelo pouco estímulo semiológico neste quesito, como a falta de roupas que poderiam sugerir idade e classe social, e qualquer intermediação simbólica reconhecível, apresentando atemporalidade no representado. A nudez revela a imaginação da realizadora sobre uma comunidade unificada além da moralidade patriarcal, cheia de pudores quanto à expressão feminina, e os corpos nus, libertos, fluem em leveza à fantasia da não existência do homem, a uma totalidade da experiência sensual feminina para além de um olhar objetificador e hiperssexualizante, masculino e heterossexual.

O mundo apresentado por Hammer suspende a lógica temporal-natural em prol de uma temporalidade sensitiva, exploratória, focada ao aspecto subjetivo do toque, tantos dos corpos de pele exposta, que a câmera percorre em desejo, quanto pelas ramagens e águas do riacho. Esta temporalidade se suspende também aos próprios corpos e subjetividades, como a mencionada etariedade não definida de tais mulheres e comportamentos das personagens. É latente uma imediatez dos estímulos do mundo aos corpos, não se suscita passado ou futuro, o filme se concentra ao presente concreto, empírico, estimulado na liberdade despreocupada do agora. A cineasta caracteriza o tempo filmico como um “tempo erótico”.

Hammer (2017) relata que na montagem, encontrou um material bruto demasiado descritivo e superficial, apresentando filmagens das danças e situações ritualísticas integralmente, não conseguindo enxergar qualquer construção crítica e inovadora. O que se apresentava era apenas um registro sem qualquer potencial cinematográfico. Eliminou, então,

o sumo descritivo e deu lugar ao apreço da câmera sensual, exploradora das texturas impregnadas em suas imagens. Encontrando sua abordagem, radicaliza a expressão sensitiva ao trazer a si mesma iniciando um ato sexual com uma parceira, na segunda metade do filme.

Peguei todas essas mulheres da comunidade, no departamento. Chris Saxton era minha cinematografista. Debbie Hoffman, que ainda está no cinema, foi minha moça no som. Oh não, acho que ela tinha a *Bolex*. [...] Nós fomos até a *Witches Land*, em outras palavras, um terreno no condado de Napa que pertencia a bruxas autoproclamadas. Nós tínhamos o fim de semana para filmar. Acampamos lá e fizemos este filme celebrando nossos corpos, nós mesmas, e a natureza. Então eu retornei para editar. Sessenta minutos eram muito para mim. [...] Me tranquei na sala de edição à noite e vi as filmagens, logo caindo no sono. Era tão chato. Só pensei: "Eu não estou fazendo um filme". Isso de rituais românticos e passagens, abraçar árvores e chutar folhas, acrobatas, você sabe, na estação de seca do outono - Não! Então eu fiz o tradicional. Cortei para a ação. Joguei todo o resto fora. Só os quadros-chave que diziam algo, naquelas tomadas, foram mantidos. [...] Esse foi o começo de *Dyketactics*, os primeiros dois minutos<sup>15</sup> (HAMMER, 2017, 6'32'' – tradução nossa).

A imaginação de seu paraíso, de uma expressão comunitária feminina de vislumbres à completa liberdade, caminha em direção à expressão íntima – e liberta – do amor à outra mulher, ao gravar na privacidade de seu apartamento as cenas de conteúdo sexual. A realizadora expõe o ato sexual sob mesmo aspecto em que caminhou pela natureza e pelos corpos, exhibe-o integralmente, sem sugestões comportadas ou artifícios. Expõe as carícias aos pelos púbicos, a troca de fluidos, os corpos em sua integridade material sendo atingidos prazerosamente um pelo outro. O ato sexual, neste filme, não é vislumbrado ou acobertado, é demonstrado em sua totalidade erótica, concentrando a câmera como mais um estímulo sensorial à experiência do espectador, aproximando-o ao toque. Nesse sentido, a exposição do toque se torna um disparador de formas de partilhar uma experiência comum, como analisa Sarmet acerca do cinema *queer*:

O toque, talvez mais que qualquer outro sentido, tem grande importância na história do cinema *queer*, pois trata-se de uma sensação partilhada por todos os indivíduos que

---

<sup>15</sup> Traduzido livremente de: "So I got all these women that I knew in the community, in the department. Chris Saxton was my cinematographer. Debbie Hoffman who's still in film was my sound woman. Oh no, I think she had the Bolex. [...] We went up to Witches Land, in other words, land in Napa County that was owned by self-proclaimed witches. And we had the weekend then to film. We camped there and made this film celebrating our bodies, and ourselves, and nature. So I came back to edit. And 60 minutes was a lot for me. [...] And I had locked myself in the editing room for the night and looked at the footage and fell asleep. It was so boring. I just thought, "I'm not making this film." This, you know, romantic rituals and passageways, and hugging trees, and kicking up leaves, and acrobats, you know, in the dry fall season -- no. So I did what was traditional. I cut to the action. I threw everything else away. So just the key frames that say of that whole clip were left. [...] So that was the beginning of *Dyketactics*, the first two minutes".

já viveram a experiência de burlar as armadilhas vigilantes dos desejos dissidentes: o carinho furtivo em sala de aula; as mãos que roçam no escuro do cinema; os corpos sedentos de prazer nos banheiros, becos e esquinas (SARMET, 2017, p. 44).



Figura 1: O paraíso idílico feminino.



Figura 2: A expressividade tátil, em *Dyketactics*.

Hammer, inspirada pela ampliação sensorial – relatada na entrevista com Dunye –, que lhe surge em sua primeira experiência ao fazer amor com uma mulher, utiliza sua câmera, buscando acompanhar a movimentação dos corpos, em aproximação, com cortes modificando radicalmente os ângulos, das expressões de prazer e partes dos corpos, não dando espaço à angulação ótica fixa da representação voltada ao olhar masculino, em busca de seu prazer. Procurou, assim, a dissipação do olhar voyeurístico.

Ao contrário de *Dyketactics*, *Superdyke* (1975) insere um grupo de mulheres subversivas retomando uma esfera pública – levando em conta que historicamente mulheres foram destinadas à esfera privada. Elas marcham pelo centro de São Francisco – tendo, por vezes, a prefeitura da cidade ao fundo – carregando escudos de papel cartão com a palavra *Amazon* em referência ao mito clássico grego das antigas guerreiras amazonas que viviam em comunidades matriarcais. Hammer se apropria do mito, deslocando a seriedade guerreira marcante do heroísmo épico a uma postura satírica própria da década de 1970.

Neste período, muitos dos movimentos contraculturais que ascendiam utilizaram da ironia como forma de protesto em afronta a questões sócio-políticas conservadoras. Hammer

insere suas ácidas amazonas em cenários distintos, desde um ônibus nomeado de *Lesbian Express* – como referência ao nome do transporte –, à simulação de uma batalha com arcos e flechas em meio a um parque público, tocando o “sino da liberdade” no *Dolores Park*. Elas ainda dançam em uma praça ao som de um concerto de *rock’n’roll* e passeiam de motocicleta pelas ruas da cidade e estradas que desembocam em uma praia, em companhia de suas parceiras. Também, apresenta as mulheres em um museu de arte erótica, observando as obras em irônica provocação entre elas, e comprando massagedores vibratórios de corpo – que culturalmente, apesar de vendidos como massagedores, são utilizados como vibradores sexuais – na *Macy’s*, famosa loja de departamento americana.

Durante toda a película, há o acompanhamento sonoro de um piano – também irônico e cômico quanto às travessuras apresentadas por um registro caseiro das imagens –, referenciando os filmes do momento silencioso do cinema, como os de Chaplin e Buster Keaton, ou às apresentações dos *vaudevilles*.

Outro importante aspecto da caracterização dessas personagens é a utilização de camisas estampando símbolos com os dizeres “*superdyke*” – em tradução direta como “Super-Sapatão”<sup>16</sup>. A cineasta aborda outra mitologia, a moderna, com a figura dos super-heróis americanos sob a sigla do Super-Homem. Elas recriam passagens marcantes do super herói, como o momento em que duas mulheres entram em uma cabine telefônica – nomeada como “armário”, por uma faixa pendurada – e ao saírem desta cabine/armário elas não estão mais com seus disfarces e exibem com orgulho seu uniforme super-heroico. Para Hammer, diferentemente do Super-Homem que carrega as qualidades ditas viris, como força e resistência sobre-humanas, sob sua individualidade e singularidade, suas “Super-Sapatões” ganham força

---

<sup>16</sup> Nos Estados Unidos, o termo pejorativo para lésbica é *dyke*, no Brasil, um termo próximo é “sapatão”.

e resistência pela coletividade como forma de existir no mundo. Os poderes que repousam sobre a individualidade de um personagem como o Super-Homem só seriam possíveis na ilusão fantasiosa masculina, enquanto as Super-Sapatões se pautam na realidade da representação e na luta coletiva para a mudança cultural. A afirmação do coletivo se dá pelas forças sociais que as invisibilizam como indivíduos. Hammer, também, mostra tais mulheres em diferentes esferas da vida – contextualizadas por uma espécie de balões de narração, próximos ao formato utilizado nas histórias em quadrinhos –, desde as marchas em “formação de batalha”, até percorrendo lojas de departamento e em casa, trocando massagens e carícias, umas às outras.

Logo após as batalhas, de encenação satírica, no ambiente urbano, as Super-Sapatões retornam à sua comunidade no ambiente natural, retirando as “armaduras”, pondo-se desnudas, e reintegrando sua sociedade sem a presença do homem, em proximidade ao idílio de *Dyketactics*. Essas mulheres são apresentadas, aqui, realizando ritos, com ossos e colares, cobertas por uma tenda, tendo diferentes idades e corpos, de crianças à adultas, abraçando-se e dançando, passando pedaços de ossos às peles e cabelos. A câmera de aspecto tátil se insere como um corpo presente nessa comunidade, acompanha as carícias e também as realiza, com cuidado pelas companheiras de luta.



Figura 3: A batalha encenada pelas *Superdykes*.



Figura 4: As mulheres realizando rituais.

Baseada em construções imagéticas que flertam tanto com a tradição documental do registro etnográfico como com a autoficção e humor, sua filmografia versa sobre a vida e a sociabilidade sapatão, colocando em cena corpos e subjetividades até então praticamente excluídos da cultura cinematográfica (SARMET, 2017, p. 43).

Na esteira do apontamento de Sarmet sobre o cinema de Hammer, é possível observar aqui uma certa dimensão *queer* em seu trabalho. Analisado com distância, que separa as políticas contraculturais dos anos 1970 da teoria *queer* contemporânea<sup>17</sup>, é possível apontar uma inserção de uma maneira de se trazer a comunidade feminina e lésbica fora dos enquadramentos sociais e culturais. As mulheres desnudas e em comunhão contrariam a imposição determinada pela convenção da heteronormatividade que imprime nos corpos uma identidade “natural” (homem/mulher).

*Women I love* (1976) é um relato íntimo e acima de tudo, erótico, da cineasta e as mulheres que amou. Utiliza, inicialmente, as formas orgânicas, naturais, de flores, frutos e vegetais caminhando em sua consequência na representação destes padrões ao corpo feminino: ao olho, boca e vulvas. Em contrapartida, os legumes de forma fálica são picados e fragmentados. Suscita atmosfera de frescor, umidade, das delícias naturais a serem provadas pelo toque e paladar, apresentando uma companheira realizando sexo oral. Aproxima-se de uma estética amadora da pornografia, por muitas vezes em que o posicionamento da câmera se encontra na subjetividade de seu olhar, encarando essas companheiras como se o olho mecânico fosse o seu próprio. Mescla a essa atmosfera permeada de seu desejo, imagens do cotidiano, em casa, em interações íntimas com essas mulheres, como quando está em frente a um espelho se filmando, com uma amante apalpando seus seios, em meio a risadas. A diretora afirma, tanto em seu livro, quanto na entrevista com Dunye, que todas as cenas de conteúdo sexual, por ela gravadas, e inclusive as que se insere, são performáticas, distanciando-se do registro documental do ato, apesar de explícito.

O sexo é um elemento fundamental que compõe a força vital e a energia criativa do cinema experimental de Hammer, sem o qual não é possível criar, reconhecer-se e estar no mundo. Nos seus filmes, o sexo lésbico não é encenado de um modo sugerido ou bem-comportado, “feminino” ou até mesmo “erótico”. É explícito, visual, carnal e pornográfico, utilizando-se para isso de uma linguagem que não está subscrita aos

---

<sup>17</sup> Paul Betriz Preciado (2004), por exemplo, designa a multidão *queer* como política de afirmação da multiplicidade dos corpos.

códigos e símbolos tradicionais do desejo masculino, que excede o horizonte discursivo-conceitual da heterossexualidade (SARMET, 2017, 43).



Figura 5: A cena de sexo oral em *Women I Love*.



Figura 6: Insetos em flores sobrepostos à uma vulva.

Imprime, também, imagens de uma vagina sendo masturbada, encarada detalhadamente junto ao ato, com outras imagens sobrepostas de borboletas e abelhas colhendo pólen de algumas flores úmidas. Hammer, neste momento do filme, cria uma rima visual ao momento em que uma mulher beija e lambe flores em seu quintal. Aproxima o toque natural dos insetos às flores, ao ato sexual entre mulheres. Relaciona a natureza ao feminino, demonstrando paralelo visual, por exemplo, da polinização ao período menstrual, explicitado quando uma destas companheiras gira um absorvente interno, com sangue, frente a câmera.

Apresenta com delicadeza, no filme, um cosmos de afetos, das fotos de amigas e amantes sorrindo, sozinhas, em grupos ou casais, em suas motocicletas e em meio à natureza, até as filmagens pelos cômodos da casa e as brincadeiras eróticas com suas amantes. A atmosfera é permeada de alegria e felicidade.

Essa talvez seja a principal característica de Barbara Hammer: o desejo em filmar o corpo feminino em total agência de si mesmo e plenamente apto ao prazer, assim como pela formulação positiva da vivência lésbica, em recusa às narrativas de trauma que perpassam a maior parte dos filmes que gravitam em torno de personagens LGBTQI. Filmes como *Dyketactics* (1974), *Menses* (1974), *Superdyke* (1975), *Multiple Orgasm* (1976), *Women I Love* (1976) e *Double Strength* (1978), fizeram de Hammer uma das pioneiras – na vanguarda do cinema experimental – no que se convencionou chamar Cinema Lésbico Independente Americano (AMARAL, 2017, p. 23).

Vale ressaltar a aproximação atmosférica de Maya Deren na sequência em que flores amarelas são retiradas de uma lava-louças e reaparecem em diferentes cômodos da casa, sendo varridas ao surgirem aos montes. Utiliza recursos de geografia criativa e repetições em ângulos diferentes das mesmas ações – como quando atravessa um cômodo inteiramente vermelho para pegar um pequeno amontoado das mesmas flores sobre uma mesa.



Figura 7: Flores sendo retiradas da lava-louças.



Figura 8: As mesmas flores sendo varridas.

Com a extensa produção realizada na década de 1970, Barbara Hammer se consolida em um circuito de exibição. A cineasta estava habituada a exibir suas obras na Baía de São Francisco para a comunidade lésbica e feminista, tornando-se conhecida no meio. Seus filmes também haviam sido distribuídos por cooperativas de cinema feminino. Em 1979<sup>18</sup>, é convidada por Terry Cannon, na época programador do *Film Forum* em Los Angeles, a realizar sua primeira exibição em um novo circuito, voltado a filmes experimentais. Ela relatou que diante a comunidade lésbica-feminista foi importante o estabelecimento de diálogo sobre o caráter experimental de suas preocupações formais; ao apresentar seus filmes para o novo público, constatou a importância do diálogo sobre seu conteúdo e sua temática.

Uma vez nomeada, com identidades estabelecidas como artista e lésbica, eu queria seguir com outras áreas de expressão ainda inexploradas. A segunda década de minha produção de filmes não narrativos focalizou meus interesses pela questão da percepção. Em meus primeiros filmes, optei pelo ‘realismo’, usando a câmera como um olho, capaz de definir forma, contorno e profundidade para retratar o corpo lésbico. O realismo social das cenas contrastava com as imagens sonhadoras,

<sup>18</sup> Existem divergências nos relatos de Hammer em relação à data, podendo ter acontecido em 1975.

metafóricas e imaginativas da liberdade. Na urgência de fazer imagens lésbicas, negligenciei minha emoção pela luz simplesmente projetada, mesmo sem imagens, e o meu amor pela abstração (HAMMER, 2017, p. 12).

Hammer, então, debruça-se sobre as questões relativas à sua linguagem fílmica. Os experimentos realizados durante a década de 1970, envolvidos no discurso em confluência aos desdobramentos da Segunda Onda Feminista, dão lugar à sua reflexão singular do registro fílmico, da natureza do cinema como arte, apesar de nunca abandonar o discurso sobre a sexualidade e gênero. Questiona o realismo baziniano<sup>19</sup>, além da própria natureza do registro fotográfico como modelo de representação central do cinema. Alarga as margens da linguagem cinematográfica, apresentando forte aproximação com a pintura e evidenciando o suporte cinematográfico como matéria plástica. Discursivamente, percorre para além da representação. Envolve-se mais livremente, ao priorizar a experiência espectral de seus filmes, na apresentação de novas conjunções estéticas, expressadas pelo desenrolar do aspecto tátil já surgido em seu trabalho.

#### 4.2 A FORÇA DA ABSTRAÇÃO – ANOS 1980

A segunda fase de sua produção, concentrada na década de 1980, é marcada pela prática abstrata intensificada. Como mencionado, a questão da percepção sensorial na experiência fílmica encaminha Hammer a experimentos formais que a consolidam na cena artística americana. Se mudou para Nova Iorque em 1983, passando a interessar galeristas e instituições artísticas, como o MoMA, para a exibição de seus novos filmes. Algumas dessas instituições não se sentiram confortáveis com a ideia de exibir filmes de conteúdo explícito, como os da sua produção da década de 1970, logo, Hammer repensa seu modo de fazer cinema, suprimindo a

---

<sup>19</sup> O realismo cinematográfico para o crítico André Bazin (1991) não dizia respeito a uma reprodução da realidade “tal como ela é”, mas antes um modo de significação. Segundo Andrew (2002, p. 165) no realismo “o espectador deveria ser obrigado a lutar com os significados de um evento filmado porque deveria lutar com os significados dos eventos na realidade empírica de sua vida cotidiana. Tanto a realidade quanto o realismo insistem na luta da mente humana com os fatos que às vezes são concretos e ambíguos”.

presença dos corpos nus femininos em abundância – incluindo o seu próprio – em cenas de sexo, deslocando a expressão de lesbianidade de seus filmes para atrás da câmera.

Sim, eu era ambiciosa! E para mim, a realização dessas ambições foi mais difícil do que eu tinha imaginado. Os museus da cidade de Nova Iorque não estavam prontos para exibir filmes como *Multiple Orgasm* ou *Dyketactics*. Embora os filmes da década de 1970 tivessem se acumulado nas mesas de curadores, nunca houve o convite. Eu estrategicamente e propositalmente decidi tirar os corpos femininos dos meus filmes. Colocaria meu próprio ser físico atrás da câmera em *Pond and Waterfall*, *Pools*, *Bent Time*, *Tourist* e *Parisian Blinds*, em vez de diante das câmeras. Pensei: ‘talvez agora meus filmes sejam reconhecidos como trabalhos artísticos’<sup>20</sup> (HAMMER, 2010, p. 115 – tradução nossa).

Surge o interesse de outro público, que reconhece em seu trabalho qualidades singulares da linguagem experimental desviantes das convenções narrativas e se distanciando do registro fotográfico realista, apesar de que, em muitos filmes, ainda se atém a ele. O diálogo estabelecido, nessas produções, dá-se mais em contato às artes visuais e os rumos provenientes da pintura, principalmente o movimento expressionista abstrato e as manifestações recentes de um chamado neo-expressionismo. A película foi evidenciada como suporte material – corpo do filme –, a partir de intervenções diretas, como ranhuras e impregnação de pigmentos. Também, evidencia-se a captura fotográfica de composições em colagens, inserindo fotos e textos, colocando em evidência a materialidade dos recortes de papel. Além disso, animações em *stopmotion* com elementos minerais, orgânicos e objetos diversos do cotidiano, caracterizam o não estabelecimento de limites na expressão de Hammer durante a década. Ressalta-se que existem trabalhos dissonantes desta tônica abstrata, vislumbres da mudança de tom que viria a ser consolidada em sua produção dos anos 1990, sob a linguagem documental.

Sobre a aproximação de Hammer às artes visuais, no período, pode-se suscitar a postura do modernismo abordada por Greenberg (2001) no artigo “A pintura modernista”, de 1960, em que o crítico norte-americano a concebe como sendo uma posição de autocrítica. A consciência

---

<sup>20</sup> Traduzido livremente de: “Yes, I was ambitious! And it was more difficult for me to actualize these ambitions than I had ever imagined. The museums of New York City were not ready to screen films like *Multiple Orgasm* or *Dyketactics*. And although the films of the 1970s piled high on curator’s desks, there was never the invitation. I strategically and purposefully decided then to take women’s bodies out of my films. I would put my own physical being behind the camera in *Pond and Waterfall*, *Pools*, *Bent Time*, *Tourist* and *Parisian Blinds*, instead of in front of the camera. I thought, perhaps now my films will be recognized as artistic works”.

autocrítica, segundo o teórico, partiu da filosofia de Kant que utilizava do método da lógica para encontrar os limites da lógica mesma como disciplina filosófica. Entende, em decorrência disso, que o artista moderno coloca em seu fazer artístico a crítica na formulação de sua linguagem e na especificação de cada linguagem artística em si. Sobre a pintura, principalmente, Greenberg aponta que a maior conquista do modernismo foi a evidenciação de seu suporte material (a tela, as tintas, a ranhura dos pincéis) como catalisador de toda a potência pictórica que sua linguagem poderia atingir. Ao traçar a postura de autocrítica moderna como definidora das especificidades de cada linguagem artística, encontra-se em Hammer atitude similar. A diretora, ao questionar o registro fotográfico como central no estatuto do cinema e ao evidenciar a película, pelas intervenções diretas e em cima de imagens fotografadas, assume, interiormente no fazer artístico, a postura de crítica quanto a própria formulação anterior sistemática de uma linguagem cinematográfica. Além disso, cada realização de Hammer contém não só uma crítica às outras tentativas teóricas e práticas de se entender a natureza do cinema, como também uma crítica a seu próprio trabalho e suas formulações teóricas.

*Pools*, de 1981, realizado com Barbara Klutinis, trata-se de filmagens de um conjunto de piscinas no *Hearst Castle*, em San Simeon, Califórnia. Neste filme, aproxima-se da premissa de *Contribution to light* e a desenvolve, em estudo mais completo da reflexão e refração das luzes, a partir das águas ondulantes e a arquitetura exuberante das piscinas cobertas. Acompanham, às imagens, sons leves da movimentação da água, da submersão, envolvendo o espectador na fisicalidade presente do filme, na sensorialidade pela imaginação de seu próprio corpo à água. A cineasta cria um mundo espelhado, em que de um lado, é nosso mundo material, rígido em suas leis físicas, e de outro, uma superfície que emana reflexão vacilante do primeiro. As luzes sobre as estátuas, as claraboias que criam feixes luminosos espessos, marcando sombras aos elementos, compondo os padrões dos azulejos, definindo-os ou apagando, são contrastados à visualização do mesmo mundo em sua fragilidade quanto representação. As

formas e cores, bem definidas e contornadas à atmosfera do mundo real, podem ter sua representação distorcida, ou até corrompida por inteiro, ao mínimo toque na superfície aquosa. A representação frágil na superfície de água é, de fato, lampejo de um mundo de abstração visual que Hammer almeja, desejando mergulhar e captar empiricamente. É um mundo visual não previsível, mutável, no qual a cineasta realmente mergulha – e coloca sua câmera submersa – e é atingida por seus fenômenos. O filme, neste ponto, acompanha a imersão de Hammer em sua experiência empírica visual, neste novo mundo que não só representa, mas distorce, corrompe e principalmente, apresenta novas conjunções visuais. É justamente o vacilar da representação realista que atrai a realizadora.

Cinematograficamente, *Pools* fala com ciclos, abertura, integridade. Não é totalmente polido, liso, acabado, fechado com uma declaração ou imagem final, mas aberto, deixando o observador no meio da experiência. O público não é iludido ou manipulado em um sentido de realização de acordo com as necessidades da cineasta ou as demandas do cinema comercial. Evitar o fechamento garante a abertura da forma, a entrada no trabalho através do pensamento crítico estimulado pelo envolvimento físico do público no processo de visualização<sup>21</sup> (HAMMER, 2010, p. 125 – tradução nossa).

Continua seu ensaio sobre a representação pictórica, trazendo imagens de outros locais, agora abertos, de decoração geométrica e cheios de colunas remetendo à arquitetura clássica. Interfere diretamente na película, pintando-a, inserindo em cada frame uma nova pincelada, surgindo novas cores, compondo um lapso de tempo de destruição do registro em perspectiva. A pintura de Hammer sobre a película suscita a bidimensionalidade da celulose, do próprio suporte pictográfico artístico. Aborda a natureza da arte, especificamente a do cinema, como algo manufaturado, construído, e que a representação proposta pelo realismo fotográfico não é a única possível: pode-se explorar a sensibilidade humana em outros níveis. Novamente, ensaia sobre a fragilidade do registro, da representação. A película filmada da realizadora se aproxima à superfície reflexiva das piscinas, em que a própria cineasta pode agir, protegendo ambas

---

<sup>21</sup> Traduzido livremente de: “Cinematically, *Pools* speaks with circles, openness, wholeness. It is not totally polished, slick, finished, closed-off with a final statement or image, but open, leaving the viewer in the midst of experience. Audiences are not lulled or manipulated into a sense of completion according to the needs of the filmmaker or the demands of commercial cinema. Avoidance of closure insures openness of form, entrance into the work via critical thinking stimulated by the audiences’ physical involvement in the viewing process”.

superfícies para receberem a luz e registrarem o captado, ou intervindo diretamente, podendo caminhar-se à abstração e expansão da experiência estética humana.



Figura 9: A fragilidade do registro realista à piscina.

Figura 10: A intervenção direta na película.

Em seu filme *Sync touch* (1981), Hammer surge com proposta já suscitada no nome do filme. O toque sincronizado é esboçado pela pintura com os dedos, pincéis e incrustações de tinta em fotografias em preto e branco, positivos de película não revelados e sobre as próprias mãos da artífice. Ao fundo, o ritmo é sugerido pela música de tambores de origem africana, estipulando a velocidade dos cortes e das pinturas animadas em lapsos de tempo. As fotografias, que sofrem a interferência da realizadora, são em sua maioria de mãos, procurando o toque ou os realizando. São apresentadas também outras, como as de uma moça, provavelmente uma amante, abraçada nua com sua câmera, dormindo. Além destas, inúmeras outras fotografias surgem, como as da própria diretora e também de crianças, aproximando-se de uma tentativa de tocar a memória.

Hammer inicia suscitando as pinturas étnicas – feitas ao corpo por dedos que marcam o pigmento sobre a pele – e marca sua película, com os dedos, como se essa também fosse pele. Pinta superfícies limpas com suas digitais, passando pelo preenchimento com cores em fotos e atingindo a pintura de sua própria mão em cores primárias e secundárias. Passa à intervenção nos positivos não revelados, nas fotos de grupos de pessoas, projetores e câmeras, agora com um pincel de aquarela, preenchendo os espaços dentre os corpos representados no registro e

contornando os personagens das fotografias com ranhuras e grafias. A textura das tintas é variante, em alguns momentos é densa e espessa e, em outros, aguada e fluida. O toque não apenas surge como a atitude de intervenção com cores, também aparece suscitado tematicamente pelas várias representações de mãos: o destaque destas nas fotografias a serem pintadas, suas próprias que aparecem em ação e, por fim, recortes de cartilhas de linguagem de sinais. Tais recortes aparecem velozmente, entram em cena em camada superior às intervenções, no mesmo plano de representação em que se encontram as mãos de Hammer. Estabelece-se toque dos recortes de mãos animados às da própria cineasta, interagindo como se uma infestação de toques diversos atingisse a própria realizadora, que as toca de volta. Érica Sarmet acrescenta, “É como se o filme fosse uma extensão da pele da cineasta, e, através dele, ela nos toca também” (2017, p. 44).



Figura 11: A pintura com os dedos.



Figura 12: Recortes de mãos interagindo com a mão de Barbara.

Adiante, no filme, surge uma misteriosa narradora, que recita um texto acerca da representação biológica das mãos e lábios, ao decorrer da história. Hammer posiciona sua câmera apreendendo mínimos detalhes da pele da narradora, da materialidade carnal correspondente à fala. Veem-se os músculos da face, tendões do pescoço, rugas e a textura da pele por uma câmera que deseja captar o momento não só pelo entendimento da escuta à fala,

mas que almeja a apreensão do fenômeno do corpo à fala, do corpo que fala. A câmera surge com mesmo apelo sensual de experimentar tudo o que envolve o acontecimento presente, do intelectual ao sensível. A fala, percorrendo o primeiro assunto, culmina em projeções de proporção que a pele possui ao corpo humano, de sua equivalência percentual ao peso total do corpo. Esta sequência acaba na demonstração dos olhos e cabelos grisalhos da narradora, em captação não tão aproximada, o que oferece ao espectador a delimitação dos contornos de sua face e o vislumbre de sua aparência.

Em sequência seguinte, fotogramas congelados de dois corpos femininos nus em ato sexual, surgem ao som dos tambores. Mostra-se uma mão tocando um seio, em aproximação que faz a imagem alcançar o desfoque, caminhando até a captação dos grãos da película em áreas de intervenção da cineasta com tinta, adquirindo formatos abstratos e pontilhados coloridos em seu preenchimento. Surge, também, a imagem detalhada de uma vagina sendo masturbada, tendo como foco imagético a ação dos dedos sobre a mucosa. Revela-se a fotografia de duas mulheres nuas, uma abraçando a outra por trás, tendo ranhuras gráficas preenchendo os espaços em torno dos corpos.

*Sync Touch* (1981) reconecta visão e toque e propõe que a tela seja um lugar tátil. Após me tornar lésbica, meu senso de toque foi aumentado, enquanto minhas mãos pareciam algo como órgãos sexuais. Além disso, a apreciação de texturas, a taticidade do mundo físico, movida à proeminência, e com essa consciência aumentada do toque, houve uma reconexão. [...] *Sync Touch* é um filme sobre o tocar; um filme que sugestiona ao espectador uma reconexão lúdica entre adulto e criança. Ele é repleto de dados intelectuais e científicos, e fisicamente envolvente pelas imagens macrocósmicas táteis em tela e representações sexuais eróticas<sup>22</sup> (HAMMER, 2010, p. 132-133 – tradução nossa).

Na sequência final do filme, Hammer aparece abraçada a Simone Knowlton, sua professora de francês, repetindo os versos proferidos, em francês, acerca de uma linguagem feminista e de sua apreensão dos aspectos racionais e sensuais da vida. A realizadora, ao repetir

---

<sup>22</sup> Traduzido livremente de: “*Sync Touch* (1981) reconnects sight and touch and proposes the screen to be a tactile place. After becoming a lesbian, my sense of touch was heightened as my hands seemed to be like sexual organs. Furthermore, the appreciation of textures, the taticity of the physical world, moved to prominence, and with that increased awareness of touch was a reconnection. [...] *Sync Touch* is a film about touching; a film that suggests to the spectator a playful reconnection between adult and child. It is replete with intellectual and scientific data and physically involving with tactile macrocosmic screen images and erotic sexual representations”.

as falas, encontra dificuldade e se aproxima cada vez mais de sua interlocutora, que a seduz pela linguagem. O que a faz sentir tal dificuldade, pela oralidade do texto em francês, ameniza-se quando a aproximação através do toque se realiza. Hammer versa, neste momento, sobre o toque ser uma linguagem de aproximação por seu caráter universal, superando o abismo linguístico presente, culminando nas duas mulheres abaixando o tom de voz, vindo a sussurrar, e terminarem o texto de rostos colados ao declamarem sobre a cultura em que estão inseridas, de repressão quanto à sensualidade humana.



Figura 13: A captação aproximada da narradora.



Figura 14: Os rostos colados de Barbara e de sua professora de francês.

Aproximando-se do registro de viagem, Hammer lança *Stone Circles*, em 1983. O filme se inicia com selos postais sendo animados, grudando-se ao rosto da diretora, e em uma cartela com o escrito “Mande-me para a Inglaterra”. Ela recolhe mapas e guias turísticos das áreas que visitou, no Reino Unido, do condado de Avebury e da estrutura de Stonehenge, recriando topograficamente as composições, vistas de cima, das paisagens e formações geográficas. No mesmo processo de animação dos selos, utiliza de pedras de variados tamanhos, grama cortada, massa de modelar e cordões de miçangas, imaginando os locais a serem visitados em aproximação à construção pictórica de Anselm Kiefer, pintor neo-expressionista alemão. Com ânsia ao encontro, imagina os montes, círculos de pedras, materializa visualmente registros escritos de descrições físicas das áreas. Também, constrói um paralelo entre as formas dos

montes e das pedras às formas do corpo feminino. A realizadora, neste filme, celebra a existência de sociedades pré-patriarcais, no caso os Celtas, filmando a organização das pedras como seu registro.

Alcançando as paisagens, passeando no entorno, filma as pedras evidenciando suas texturas, tendo ao fundo, além da música folclórica que permeia todo o filme, sons metálicos de atrito, podendo ser tanto de pedras entre si, quanto de ferramentas como cinzéis, que as modelam. Estas pedras, para Hammer, são modelos de resistência. São ínfimos fragmentos de uma experiência não patriarcal que de fato, contrastada à materialidade presente, atestam sua existência. São resistência pela sua exposição às tempestades, aos acidentes geológicos, à passagem do tempo e à própria ação humana através dos séculos. Novamente, o cinema de Hammer, além de conter o gesto de resistência frente à cultura, busca a expressão do resistir na despreensão do encontro às paisagens que abrigaram outras dinâmicas sociais, de extremo interesse para si. A cineasta olha ao passado e, em sua imaginação, constata a possibilidade de um futuro otimista quanto à nova formação cultural proposta pelo movimento feminista.

Sua câmera, além de apresentar as qualidades do toque, cria movimentos ritmados suscitando o ato sexual. A realizadora, como já mencionado, cria paralelo entre a natureza e o feminino, e aqui, atingida por seu desejo, deita-se posicionando as pernas abertamente, simulando masturbação, ao contemplar as formações rochosas que metaforizam nervuras da cavidade vaginal ou o próprio clitóris, próximo ao paralelo visual mostrado em *Multiple orgasm*, em que imagens de grutas e cavernas são sobrepostas às imagens da cineasta se masturbando. O som de sua respiração ofegante também aparece, acompanhando o movimento que a câmera realiza. A natureza, como expressão feminina, também incita seu completo desejo.



Figura 15: Selos postais ao rosto da cineasta.



Figura 16: Barbara simula masturbação em frente a uma pedra circular.

Em 1986, diante ao pânico generalizado à pandemia do HIV/AIDS, Hammer lança o filme *Snow Job: The Media Hysteria of AIDS*. O filme denuncia e documenta como a mídia estadunidense teve uma abordagem sensacionalista e homofóbica frente a expansão do vírus. Nesse curta, realiza um compilado de manchetes de jornais, propagandas e campanhas do período, que associaram a contração da doença à promiscuidade, característica que atribuíram às comunidades LGBT, sofrendo grande perseguição social e midiática. Destoando de suas produções anteriores, apropria-se da estética do vídeo ao utilizar arquivos televisivos, gravados em fitas magnéticas para aglutinar a estigmatização midiática de comunidades já marginalizadas, expondo a estrutura de diluição das peças dentro da programação televisiva e a formação ideológica preconceituosa destas.

Ouvi falar da AIDS, pela primeira vez, em 1985, quando eu estava lecionando na *Columbia College* em Chicago. Notei os estranhos e inflamados artigos nos jornais e pedi aos meus alunos para coletar manchetes históricas para mim. Então comecei meu trabalho em *Snow Job: The Media Hysteria of AIDS*. Examinei a ignorância pública, a estigmatização e as atitudes erradas em torno desta nova doença. Fazendo um *snow job* (trabalho de persuasão – tradução nossa) com recortes de jornais eu poderia mostrar o "snow job" que a mídia estava fazendo<sup>23</sup> (HAMMER, 2021 – tradução nossa).

---

<sup>23</sup> Traduzido livremente de: "I first heard of AIDS in 1985 when I was teaching at Columbia College in Chicago. I noticed the strange and inflammatory articles in the newspapers and I asked my students to collect hysteric headlines for me. And so I began my work on *Snow Job: The Media Hysteria of AIDS*. I examined the public ignorance, stigmatization, and just plain wrong attitudes towards this new illness. By making a snow storm of newspaper clippings I could show what a 'snow job' the media was making".

Em tom amargo, apresentam-se manchetes de jornais impressos e televisivos, desde sobre a suspensão de doações de sangue de lésbicas e gays, o fechamento de clubes, boates e saunas LGBT's – acreditando na contenção do “câncer gay” –, a marcação com tatuagens aos portadores do vírus para sua identificação – e estigmatização – facilitada, à dispensa de jurados portadores da doença, na tentativa de afastar tais pessoas da vida pública, e o medo da expansão de casos nas prisões. O curta ainda conta com a inserção da música *Homophobia*, um *ragtime* cantado pela dupla de ativistas gays Ron Romanovsky e Paul Phillips, pertencentes à cena de São Francisco. As imagens de arquivo recolhidas pela cineasta, de natureza discriminatória, contrastadas ao piano marcante e à letra da canção esboçam tom ácido e crítico, desconfortável pela leveza cômica de sua melodia somada ao terror apresentado imagetivamente. A letra da música faz uma relação direta entre a homofobia presente na associação da doença à homossexualidade, além de acusar os órgãos de pesquisa de negligência ao grande número de mortes causados em decorrência da AIDS, por ainda carregar o estigma de doença gay e atribuírem um menor valor a estas vidas.

Adiante, são retratados protestos e manifestações cristãs, como uma missa e procissões com velas, embatendo-se ao áudio de uma discussão no senado, em que um interlocutor aponta a posição homofóbica do governo e a formulação de um plano para a destruição da comunidade LGBT, ao indicá-la como grande inimiga na transmissão do HIV. No mesmo áudio, um congressista defende sua posição de afirmação da heterossexualidade como formadora da civilização ocidental e que, pelos valores de “deus”, as relações devem acontecer entre um homem e uma mulher. Logo, afirma que a agência de proteção do governo se direciona às pessoas defensoras da moralidade judaico-cristã. Permeando a discussão verbal, há a música oratória de um coral, sarcasticamente posicionada suscitando a hipocrisia da compaixão cristã, de conservação aos seus praticantes, mas de extrema violência a qualquer vivência desviante de sua moralidade.

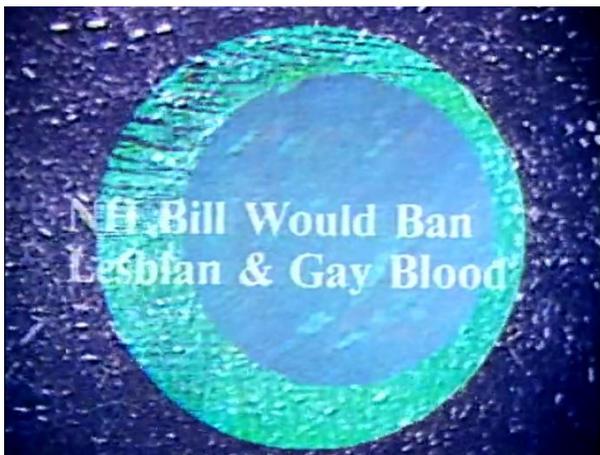


Figura 17: “Projeto de lei de New Hampshire pretende banir sangue de lésbicas e gays.”



Figura 18: Registro da missa na compilação de Hammer.

Hammer apresenta também uma matéria jornalística com um maratonista, que pretende percorrer dez mil milhas até o fim do vírus, tendo, em algumas imagens de sua jornada, acompanhamento de outras pessoas correndo ao seu lado. O personagem apresenta falas, ao início do filme e antes de sua apresentação imagética, sobre como a maioria dos jornais de Ohio veicularam matérias homofóbicas ao tratarem da pandemia, apresentando consciência social ao desenrolar sensacionalista da mídia. Porém, seu quixotismo, diante a imensa jornada, também revela a postura desesperada de uma sociedade ao lidar com a expansão da doença, a ignorância pública aos comportamentos discriminatórios com portadores do vírus e a necessidade de marginalização de comunidades, crendo que seu esfacelamento é o caminho para dissipar a ameaça.

*Snow job...* marca o início de um período transitório no trabalho de Barbara Hammer, entoando o apelo discursivo documental que sustentaria sua terceira fase de produção, concentrada nos anos 1990. Distante da ludicidade da primeira fase, dos anos 1970, e da força da abstração, tanto temática quanto formal, concentrada nos filmes da primeira metade da década de 1980, Hammer volta o olhar às ameaças contemporâneas que a comunidade LGBT sofreu, desde a pandemia do HIV, quanto ao apagamento radicalizado, a partir desta, da história e cultura de tal comunidade. Seu suporte de produção também se modifica. Anteriormente

estabelecida na película, tanto de 8 mm quanto 16 mm – esta principalmente –, nesta fase intercala a produção no suporte habitual e no vídeo magnético. Embora tenha realizado vídeos anteriormente, o formato se torna recorrente e de tanta expressão quanto à película ao início de sua fase documental.

#### 4.3 A REINTERPRETAÇÃO DA HISTÓRIA – ANOS 1990

Ao final da década de 1980, Hammer e outros artistas, que trabalhavam com temáticas próximas, tornaram-se alvos de ataques, ao surgir o questionamento sobre o que deveria ser financiado com dinheiro estatal. Os dois mandatos do governo Ronald Reagan trouxeram apelos de grupos conservadores que condenavam a produção de tais artistas e pretendiam anunciar os assuntos adequados e a que público as produções deveriam atingir. A cineasta relata o cansaço ao lidar com o extremo conservadorismo da época e seu desejo de produzir conteúdo voltado à política identitária e a expressão sexual explícita.

Era o retorno do recalcado e nós não podíamos ficar estagnados. Em 1991, a *Independent Television Service* (ITVS) nasceu após anos de planejamento. Dinheiro foi alocado do Congresso "para defender programas produzidos de forma independente que assumiam riscos criativos, despertavam diálogo público e serviam a audiências carentes". Pensei que o dinheiro poderia estar disponível para mim, porque certamente lésbicas e gays foram mantidos longe das telas de televisão. Procurei fazer um longa-metragem, então escrevi minha mais ambiciosa proposta e concebi um filme multinacional que explorava a questão do porquê a história *queer* tinha sido reprimida<sup>24</sup> (HAMMER, 2010, p. 188 – tradução nossa).

Acerca da crítica à historiografia oficial, Hammer inicia sua terceira fase de produção retornando discursivamente à sexualidade e o isolamento de lésbicas, gays e bissexuais, por apagamento de suas existências através da história. Seus primeiros filmes de longa-metragem surgem nesta fase. Realizou apelo pela recuperação das narrativas de “derrotados” da história oficial, seguindo explicitação de Michel Foucault (1984) em *A história da sexualidade* e o olhar

---

<sup>24</sup> Traduzido livremente de: “It was the return of the repressed and we could not be held back. In 1991 the Independent Television Service (ITVS) was born after years of planning. Money was allocated from Congress “to champion independently produced programs that take creative risks, spark public dialogue, and serve underserved audiences.” I thought monies might be available to me, for surely lesbians and gays had been kept off the TV screen. I wanted to make a long film so I wrote my most ambitious grant proposal ever and conceived of a multinational film that explored the question of why queer history had been repressed”.

sobre o narrador na modernidade de Walter Benjamin (2012), além de suscitar imaginário acerca de singularidades de comportamentos desviantes da heteronormatividade. Hammer incita a construção de uma historiografia LGBT, unificadora e historicizante aos indivíduos privados de representação, realizada pelo olhar lésbico em contraposição ao direcionamento e usufruto do prazer masculino heterossexual das narrativas homoafetivas.

*Nitrate Kisses*, filme de 1992, é um documentário ensaístico e primeiro filme de longa-metragem de Hammer concebido para a ITVS. Na espera ansiosa de liberação do dinheiro da bolsa, inicia o filme com recursos próprios, partindo para a Europa em viagem previamente combinada. Com câmeras Super 8 mm emprestadas e alguns rolos de filme preto e branco, inicia as filmagens. No processo, descobre por seus anfitriões a existência de arquivos sobre a história LGBT e conexões pessoais riquíssimas que gerariam os relatos, por entrevistas, presentes no filme.

Quando retornei de viagem, vi que não tinha recebido a bolsa, mas eu tinha conseguido muitas filmagens fascinantes: os espaços vazios de um campo de concentração onde lésbicas viveram e morreram; o famoso bar em Berlin onde gays, lésbicas, judeus e ciganos beberam e dançaram juntos; a fachada do apartamento de Gertrude Stein e Alice Toklas e sua lápide dupla. Ao filmar buracos vazios, fraturas, janelas quebradas e prédios em ruínas, eu poderia mostrar os processos e resultados de histórias apagadas. Por que é que nós, comunidades gay e lésbica, estávamos tão perto de nos apagarmos? A vida sexual de lésbicas idosas, casais de diferentes raças e a prática sexual sadomasoquista. Essas imagens não estavam nas telas e eram raramente discutidas<sup>25</sup> (HAMMER, 2010, p. 188-189 – tradução nossa).

A estrutura do filme é dividida em quatro capítulos, demarcados por cartelas com citações, desde da poetiza Adrienne Rich – professora e feminista radical norte-americana– a Michel Foucault, à comentários acerca da necessidade revisionária da historiografia para não só contar as narrativas dos “vencedores”, mas entender e explicitar as derrotas e as narrativas dos marginalizados. Em cada capítulo, um casal distinto, do mesmo gênero, performa ato sexual

---

<sup>25</sup> Traduzido livremente de: “When I returned from my trip, I found out I didn’t get the grant, but I had lots of fascinating footage: the empty spaces of a concentration camp where lesbians had lived and died; the famous bar in Berlin where the gays, lesbians, Jews, and gypsies drank and danced together; the façade of Gertrude Stein and Alice Toklas’ apartment and their double-sided tombstone. By filming empty holes, fractures, broken windows, and burnt out buildings, I could show the processes and results of erased histories. Why was it that we, the gay and lesbian communities, were close to erasing ourselves? The sex life of older lesbians, couples of different races and sadomasochistic sex play. These images were not on the screen and were rarely discussed”.

acompanhado por relatos diversos e intercalando-se com imagens poéticas referentes ao assunto, colorizadas para se aproximarem da estética de captação em preto e branco das películas de nitrato.

O primeiro capítulo do longa se inicia com fotos de mulheres que viveram nos anos 1930, seguidas por imagens de ruínas de construções civis e um casal de mulheres septuagenárias iniciando ato sexual. Uma entrevistada fala sobre o apagamento da existência lésbica através da história, enquanto aparecem imagens de fotografias rasgadas que se reconstróem. As fotografias de mulheres não explicitadas como sendo necessariamente de mulheres lésbicas foram filmadas sendo rasgadas, mas a cineasta inverte a filmagem de modo a se reconstruírem. Nesta inversão da filmagem, Hammer cria o efeito de reconstrução e suscita a abordagem que tomará em todo o filme: partir do agora, entendendo que este agora é consequência de um passado, pela metáfora das fotografias como registro de um momento e de uma cultura que se encontram rasgadas. Logo, invertendo a perspectiva temporal para recuperar tal registro representativo histórico, as estruturas sociais de aniquilação de existências consideradas desviantes da norma se expõem. Hammer, então, utiliza de recursos praticamente arqueológicos e de busca de antigos registros fotográficos e fílmicos para esta inversão temporal de evidenciação estrutural de apagamento pela historiografia oficial.

É mais importante entender os processos da história em vez de simplesmente recuperar as narrativas. Eu procurei por movimento e congelamento, êxtase e mudança, marcas e traços, margens, buracos e borrões, vestígios marcados dessa história marginalizada. Também tive uma forte previsão intuitiva que essa história não poderia ser imaginada sem um contexto contemporâneo ou ponto de referência. É necessário o presente para entender o passado.<sup>26</sup> (HAMMER, 2010, p. 204 – tradução nossa)

Compõe, poeticamente, este agora desistoricizado – para a cultura e história LGBT –, a partir das imagens das construções em destroços e os registros fotográficos em recomposição.

---

<sup>26</sup> Traduzido livremente de: “It is most important to understand the processes of history rather than simply recover the stories. I searched for movement and congealment, stasis and change, marks and traces, margins, holes and blurs, marked remnants of this marginalized history. I also had a strong intuitive hunch that history could not be imaged without a contemporary context or reference point. One needs the present to understand the past”.

Também, suscita sua abordagem ao trazer o casal de senhoras fazendo sexo, constatando a existência de lésbicas neste passado que remonta. A expressão sexual das idosas remonta suas juventudes, suas descobertas e, ao fazer isso, matematicamente – levando em conta o fato de sabermos suas idades – constata-se o apagamento de diversas existências similares, sobretudo possíveis. Juntamente às imagens há um segundo relato, de uma das senhoras, contando sobre suas experiências quando jovem, desde sua paixão pelas professoras, recorrentes fantasias com mulheres à leitura de noveletas *pulp* eróticas que abordavam a lesbianidade, como ínfima correspondência ao que sucedia consigo. Dentre as imagens de sexo e de ruínas, e os relatos, surgem registros de uma confraternização de mulheres idosas lésbicas, dançando umas com as outras em um salão de festas, entre sorrisos e brincadeiras.

Na mesma sequência, Hammer aborda a sexualidade na velhice, não explorada por ser um tabu social. Registra a primeira cena de sexo lésbico explícito entre idosas do cinema norte-americano neste filme. A realizadora relata na entrevista com Dunye, que tendo a ideia do filme, vai a uma exposição artística e pergunta a conhecidos onde poderia conseguir duas idosas dispostas a serem filmadas fazendo sexo, tendo por resposta unânime Francis Lorraine e Sally Binford. À aceitação do convite, as duas mulheres performaram a cena na sala do apartamento de Hammer, trazendo consigo inseguranças quanto a seus corpos e por nunca terem feito sexo uma com a outra.

As pessoas pensam que elas são um casal. Elas nunca tinham feito amor. Eu tinha todos aqueles brinquedos sexuais na sala de estar preparados para elas, espalhados sobre o tapete. E elas vieram com seus próprios. Elas estavam vestindo calcinhas fiorental e, você sabe... E uma das mulheres me pedia para que eu não filmasse as rugas na sua barriga. [...] Sua pele fica um pouco mais solta quando você envelhece, porque a gordura corporal desaparece, a menos que você a mantenha, mas ela desaparece. Então você tem um enrugamento na pele flácida que é bem adorável. E eu nunca faria isso. A convenci do quão lindo aquilo era<sup>27</sup> (HAMMER, 2017, 46'21'' – tradução nossa).

---

<sup>27</sup> Traduzido livremente de: “People think they're a couple. They never made love. And I had all these sex toys in the living room ready for them, you know and spread out on the rug. And they came over with their own. They're wearing G-strings and, you know. And one of the women wanted me to take out the wrinkles on her stomach, you know. [...] Your skin gets a little looser as you age. Because the body fat disappears and, you know, unless you're, you know, keeping it up but usually it disappears. So you have a looser skin wrinkling which is quite lovely. And I just would never do that. I convinced her how beautiful it was”.



Figura 19: As ruínas filmadas durante viagem à Europa.



Figura 20: O casal de septuagenárias.

O segundo capítulo se inicia com citação de Foucault acerca de uma postura de rebeldia social, como único meio de transformar a sociedade e cultura. Em seguida Hammer traz trechos do filme *Lot in Sodom*, curta-metragem experimental de Melville Weber e James Sibley Watson, de 1933, que aborda o mito bíblico das cidades de Sodoma e Gomorra, sendo um dos primeiros filmes *queer* dos Estados Unidos, ao tocar diretamente as questões da homossexualidade. Intercalando às imagens do filme, a realizadora apresenta um casal de homens, um negro e um branco, performando teatralmente um ato sexual. Essa sequência é interpretada por Jack Waters e Peter Kramer, ambos amigos de Hammer e também cineastas. Os relatos que se ouve ao fundo são primeiramente de um entrevistado que reflete sobre a existência gay – suscitando o filme, aproximando o aspecto performático encontrado na película com a performance diária que um gay tem de realizar diante um mundo heterossexual. Defende, também, que a lógica binária da heteronormatividade não se emprega à vida e que a sexualidade, diferentemente da performance caricata suscitada por tal lógica, é fluida e expressada em nuances não classificatórias. O que se mostra dos registros de *Lot in Sodom* é uma celebração plástica do corpo masculino, performando o masculino-feminino em danças e composições imagéticas da *mise-en-scène*, além das interações – teatralizadas – dos corpos e

elementos cênicos suscitando o sexo. Em seguida, outro entrevistado fala sobre a abordagem do filme e sua interpretação do mito, explicitando que todo o drama, nos escritos bíblicos, é criado a partir do tema de um estado de estrangeiros, dos estupros, da violência e não necessariamente da problemática moral do cristianismo com a homossexualidade.



Figura 21: Cena do filme *Lot in Sodom*.



Figura 22: A cena de sexo sobreposta pelo Código Hays.

Hammer, então, concentra-se na sequência dos dois homens performando sexo. Eles se acariciam, beijam-se, abraçam-se e rolam pela cama esfregando seus corpos, passando óleo um no outro e em suas genitálias. A apresentação de dois homens explicitamente em ato sexual, bem como a diferença de suas etnias, é justificada discursivamente quando a realizadora filma Jack Waters deitado por cima do corpo de Peter Cramer, e o primeiro tem seu pênis tocando a exterioridade das nádegas do segundo, enquanto a resolução do código Hays sobe pela tela. O código Hays foi uma série de normas morais absurdas, de conteúdo racista, sexista e homofóbico, aplicadas à representação cinematográfica americana, existindo de 1930 a 1968. As normas apresentadas são de sua primeira resolução – que mudaram ao decorrer das décadas – e consistiam desde a não representação de atos sexuais, de qualquer ordem, o não envolvimento de personagens com bebidas alcoólicas, até a não representação da escravidão e miscigenação.

No terceiro momento do longa, Hammer introduz uma narradora que lê registros sobre mulheres judias lésbicas que passaram por campos de concentração, principalmente de

Auschwitz e Neuengamme. Tais registros escritos foram feitos por mulheres heterossexuais na época e construídos de forma muito negativa. Toda esta sequência é atravessada por trechos de uma filmagem de Hammer que captou o efeito da luz atravessando frestas de uma estrutura de madeira, gerando padrões geométricos retangulares, referenciando visualmente o Memorial do Holocausto, localizado em Berlim. Dentre esses trechos, imagens de lápides e a sequência de duas jovens realizando sexo também aparecem. Juntamente à fala dos registros, Hammer insere na sequência de captação das luzes um detector de metais percorrendo a superfície onde os pequenos feixes incidem, como se procurasse relíquias existenciais de interesse para seu projeto de reconstrução da história pela sexualidade, em meio às tantas vidas ceifadas pelo regime nazista.

A sequência de sexo deste momento traz duas jovens apresentando em si características contemporâneas – ao filme – de marginalização social e afirmação identitária. Usam acessórios em couro e metal próprios da cultura sadomasoquista. Hammer apresenta, aqui, a juventude no frescor do agora, em olhar ao agora mesmo e suas práticas culturais, agrupando-se às outras expressões jovens oriundas do final da década de 1960, de relação com a música e moda.

Montei esse material com duas lésbicas que vestem e usam couro e correntes em suas relações sexuais. Essas são imagens que poderiam ser censuradas hoje por algumas comunidades lésbicas, bem como pelo grande público. Existem algumas formas de relações sexuais entre gays e lésbicas que eu temia poderem ser censuradas por algumas de nossas próprias comunidades e então estarem perdidas para a história. As mulheres que preferem couro, que se perfuram e tatuam, lésbicas idosas em seus sessenta e setenta anos – essas pessoas e suas sexualidades informam nossas vidas hoje e devem permanecer em nossa história amanhã. A expressão livre da sexualidade contemporânea no filme expõe a ocultação, negação e repressões do passado, no contexto<sup>28</sup> (HAMMER, 2010, p. 205 – tradução nossa).

---

<sup>28</sup> Traduzido livremente de: “I montaged this material with two lesbians who wear and use leather and chains in their lovemaking. These are the images that could be censored today by some lesbian communities as well as by the public at large. There are some forms of gay and lesbian lovemaking which I feared could be censored by some of our own communities and so be lost to history. The women who prefer leather, who pierce and tattoo, old lesbians in their sixties and seventies—these people and their sexualities inform our lives today and must remain in our history tomorrow. The free expression of contemporary sexuality in the film put the hiding, denial, and repressions of the past into context”.



Figura 23: A referência ao Memorial do Holocausto e o detector de metais.



Figura 24: O casal de jovens lésbicas vestidas em couro.

Ao final desta terceira parte do filme, narra-se sobre a vida de Claire Waldoff, atriz e cantora de cabarés alemã das décadas de 1910 e 1920, assumidamente lésbica e casada com outra mulher. No relato, diz-se que a cantora proclamava poesias celebrando gays e lésbicas em suas apresentações. Posteriormente, Hammer dirige sua atenção aos véus de cortinas e a projeção de luzes sobre as rendas criando sombras em formatos de flores. Também, capta um anjo próximo à janela, apreendendo seu vulto escultórico, girando a peça. Surge então uma cartela com a pergunta “quem é o anjo da história?”. A realizadora usa da simbologia cristã, dos protetores vigilantes a serviço de deus, para pensar em uma realização historiográfica que proteja vidas e existências. Em outra perspectiva, do ponto de vista satírico, duvida da presença e da possibilidade de existência de tal criatura e proteção, que não intercede às existências LGBT.



Figura 25: A estatueta do anjo.



Figura 26: A cartela referenciando a estátua.

O quarto casal, formado por duas jovens, apresentado ao último capítulo do longa – proporcionalmente muito menor em relação aos anteriores –, possui *piercings* e tatuagens, cabelos com partes raspadas e outras compridas, em aproximação à estética *punk*. O relato que surge nesta parte é um discorrer sobre a desinformação científica, oriunda dos experimentos nazistas com as mulheres judias, tentando encontrar características biológicas próprias de mulheres heterossexuais e homossexuais. A interlocutora desta parte interage, também, descrevendo imagens de uma boxeadora lésbica negra se preparando e colocando os equipamentos para uma luta.



Figura 27: O casal de jovens de estética *punk*.



Figura 28: A boxeadora.

É importante ressaltar que a pandemia da AIDS gera uma nova abordagem por parte de Hammer diante das cenas de sexo, com maior responsabilidade. Em todas elas, Hammer faz

questão de mostrar planos em que medidas preventivas próprias do momento são tomadas: no sexo entre mulheres, luvas e uma espécie de plástico para o sexo oral – até hoje informações sobre prevenção de DST's através do sexo oral feminino são escassas e obscuras; entre homens, a camisinha como método preventivo. O impulso arqueológico de Hammer em *Nitrate Kisses*, recuperando imagens representativas de existências LGBT, compõem apelo da cineasta, partindo do presente e das lutas do agora, enfrentadas por essa comunidade, adentrando o obscurantismo da história oficial acerca de tais existências, regressando ao decorrer do filme 60 anos – partindo de 1992 percorrendo até a década de 1930 –, para uma reinterpretação. *Nitrate Kisses* é um gesto, uma maneira de intervir nas instituições sociais pela apresentação de sua estrutura de exclusão, planejada e praticada. Também, é um cumprimento àqueles que se sentem isolados por não encontrarem representações positivas de suas expressões de sexualidade ao decorrer dos tempos. O filme é um apelo à união, à criação sólida de bases culturais contra tal isolamento imposto. Os *beijos de nitrato*, referindo-se à fragilidade das películas do início da história do cinema, são breves lampejos, fragmentos de registros escassos para a formação – possível – de memória pela pulsão erótica, presentificados pela fugacidade da imagem do toque labial, também presente no nome. Suscitam também a força explosiva, não só pela qualidade inflamável do composto químico, mas pelo alto nível inflamável de seu conteúdo e a amplitude que o gesto presente pode tomar. Em relação ao apelo construído por Hammer em sua obra, Sarmet comenta:

Nesse sentido, Barbara Hammer é uma cineasta fundamental para a história do cinema e da existência lésbica, pois faz de toda a sua obra um arquivo e uma homenagem à memória sapatão – como se pudesse, através de seus filmes, recuperar todas as cartas de amor entre mulheres que já foram queimadas ou esquecidas (SARMET, 2017, p. 42-43).

Em sua busca de tornar o invisível, visível, a cineasta realizou o segundo filme da trilogia dedicado à história LGBT, que se inicia em *Nitrate Kisses*, passando por *Tender Fictions* (1995) e *History Lessons* (2000). *Tender Fictions* é uma autobiografia ficcionalizada realizada por Hammer, contendo um compilado de arquivos, próprios da cineasta, de uma greve

que ocorreu em 1968, em São Francisco, enxertos de fragmentos de textos de estudos feministas e relatos de suas amigas sobre memórias com Hammer enquanto mulher lésbica. No filme, também aborda a fluidez de gênero, trazendo à tela o personagem por ela incorporado, Bob Hammer. Performando comportamentos creditados masculinos, aparece com terno e bigode, sendo uma figura próxima a Charles Chaplin, uma espécie de *Drag King*. Em *History Lessons*, metadocumentário irreverente que encerra a trilogia, Hammer busca imagens de lésbicas pré-*Stonewall*<sup>29</sup> e se frustra com o ínfimo material encontrado. Decide utilizar a grande quantidade de imagens produzidas por homens e as ressignifica, na criação de camada humorística e irônica pelas redublagens e alterações de significado pela montagem. É um filme construído primordialmente na montagem, possuindo antigas propagandas, arquivos de filmes, vídeos institucionais, anúncios, programas de TV, além de capas de livros, revistas eróticas e locuções. Brinca com a troca de significados de sons e imagens, na criação imaginativa de uma história que tem como lógica normativa a lesbianidade. Ao alterar a letra de uma famosa canção de Cole Porter, atribuindo signos lésbicos e abolindo os signos heterossexuais, e também ao redublar Eleanor Roosevelt agradecendo a plateia pela primeira convenção lésbica, Hammer, de forma espirituosa, satiriza a norma social vigente.

*History Lessons* se tornou muito divertido assim que converti meu pesar em humor escrachado. Eu queria que você pudesse ter me visto na mesa de edição enquanto eu ria, através da feitura dessa reinvenção da história lésbica. Espero que o deleite seja compartilhado nessa paródia que enfraquece o poder masculino<sup>30</sup> (HAMMER, 2010, p. 189 – tradução nossa).

Em todo seu trabalho e sobretudo nessa trilogia, entende que a arte é registro vivo de expressão cultural e histórica e em sua busca arqueológica constata e evidencia as estruturas de apagamento para certas comunidades e gêneros. Escolhe retratar a mulher lésbica por sua dupla invisibilidade, primeiramente por ser mulher e segundo por ser lésbica: desde a exclusão de

---

<sup>29</sup> A Rebelião de *Stonewall* foi um marco da luta LGBT, caracterizado por uma série de protestos violentos após a invasão policial ao bar *Stonewall Inn*, localizado em Nova Iorque, em 28 de junho de 1969.

<sup>30</sup> Traduzido livremente de: “History Lessons was great fun as I converted my dismay into raucous humor. I wish you could have seen me at the editing table as I laughed my way through making this reinvention of lesbian history. I hope the delight is shared in this parody that undermines male power”.

artistas mulheres ao longo da história da arte, até os retratos preconceituosos atribuídos a mulheres lésbicas que Hammer encontra em sua trajetória como cineasta e artista visual. Afinal, como é explicitado por Livia Auler:

[...] a arte não é livre, e sim influenciada por forças sociais determinadas por instituições e estruturas específicas e definidas. Entre elas está, principalmente, a ideologia patriarcal – que, dentro do campo das imagens, trabalha no nível dos signos e reproduz fortemente o padrão tradicional (AULER, 2018, p. 126).

Considerando tais forças e a condução historiográfica da arte percebe-se que vida e obra de Barbara Hammer são impulsionadas pelo imperativo de transformação desse regimento. Sua postura pessoal é política, não complacente e a radicalidade de suas proposições estéticas e discursivas dão corpo à uma arte não somente experimental na forma, mas também pelas tentativas empíricas de se inserir à força representações dignas da existência feminina e lésbica. Hammer afirma: “[...] eu tenho defendido que conteúdo radical merece forma radical”. (2017, p. 11) Nisto consiste uma faceta de seu legado, atestado não apenas por seu aspecto quantitativo, muito além disso, o conjunto de suas obras, com abordagens e técnicas diversas, só são possíveis pelo enorme fôlego e reinvenção constante presentes na figura da própria Hammer.

## 5. CONCLUSÃO

O desenvolvimento do presente estudo possibilitou um olhar sobre a vasta produção da artista e ativista, feminista e lésbica, Barbara Hammer, que dedicou sua vida à arte, até o ponto em que ambas se tornaram indissociáveis. Até mesmo em sua luta contra o câncer, chega à conclusão de que, assim como a vida, morrer também é expressão artística. Arte que, para Hammer, é política, assim como a ação de seu corpo no mundo. O estudo, além disso, levantou questionamentos, como o fato de sua obra carecer de pesquisas e ser restrita à acessibilidade. Surgindo dúvidas sobre o panorama contemporâneo, os espaços estão abertos para serem ocupados por obras semelhantes, que continuam sendo consideradas tabus sociais?

Neste trabalho, visou-se a contribuição na análise breve de algumas de suas obras, perpassando o contexto histórico ao qual se inseriram. Buscou-se acrescentar um olhar sobre fases de sua produção ainda pouco exploradas, como sua fase abstrata durante a década de 1980, além de recuperar informações autobiográficas ainda não traduzidas para o português, que se somam à compreensão de seu gesto como artista e cineasta, dotada de aguçado apelo discursivo – de margem – pela linguagem singular de seu impulso vanguardista.

Suas fotografias, desenhos, performances, colagens, seu livro, além dos seus mais de 100 filmes não apenas afrontaram o modo dominante de produção cinematográfica, mas também o *status quo* social. Na ferrenha tentativa de enfraquecer a estrutura de narrativas opressoras que diminuem as mulheres em geral, principalmente lésbicas, bissexuais e transgênero, opta por um fazer fílmico experimental, repleto de poesia e ludicidade, além de ferrenhas críticas e um humor ácido ao abordar tabus sociais. De certo modo, tal produção, só poderia ter sido feita por uma mulher com tamanha espirtuosidade e paixão.

Teve a capacidade de se reinventar durante suas cinco décadas de produção, em que expõe toda sua versatilidade, passando desde um fazer fílmico analógico para o suporte digital, e sempre foi aberta às inovações com bons olhos. Cria, desde os anos de 1970, em seus curtas-

metragens, um mundo lúdico, maravilhoso, um universo onde mulheres lésbicas poderiam se sentir representadas, identificarem-se, serem parte de algo. Passando pelos anos 1980 e explorando deliberadamente seu amor pela abstração, faz diversas experimentações criativas, com os mais diversos materiais, nunca deixando de lado as questões voltadas à lesbianidade. Aos anos 1990, a partir de documentários experimentais, reescreve uma historiografia lésbica, mais humana, mais inclusiva, menos cruel com pessoas que estruturalmente foram postas à margem da sociedade. De 2000 a 2018, retrata a beleza do envelhecimento, da maturidade, sua relação com o câncer, sua paixão pela existência, a sua compreensão da morte e suas inspirações que a deram forças para enfrentar toda uma vida de luta, sempre com poesia no olhar.

Barbara parte deste mundo deixando belas e irreverentes obras, sendo lembrada por muitos que a conheceram com muito afeto e admiração. Em um de seus escritos, do início da década 1980, a artista revela que gostaria de um dia ser famosa, e ser reconhecida por toda a dedicação que empregou a seus trabalhos, que gostaria de deixar uma vasta obra para futuras gerações, pelo menos um livro com seu nome em prateleiras de bibliotecas para que aspirantes a cineastas, em busca de inspiração e coragem, lessem e nele as encontrasse. *HAMMER!:* *Making Movies Out of Sex and Life* (2010) foi o livro deixado por Barbara, juntamente às suas obras, que a consagraram como pioneira do cinema *queer*.

Barbara Hammer abriu portas para novas gerações de mulheres LBT's que posteriormente pegaram câmeras, realizaram seus filmes explorando e comemorando abertamente sua sexualidade e obtiveram espaços para a exibição de tais obras, mesmo que estes ainda pareçam restritos. Gosto de pensar que seu desejo se realizou e que algumas mulheres, assim como eu, encontraram inspiração em seus filmes e se sentiram tocadas ao entrarem em contato com as palavras tão vivas proferidas em seu livro e entrevistas que concedeu no decorrer de sua vida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Susana. Tática sapatão: achados, fragmentos e aparições. In: PAMPLONA, Juliana; PESSANHA, Marina. (orgs). **Barbara Hammer**: um cinema experimental lésbico. Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2017, p. 17 - 25.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

AULER, Livia. Mulheres que amam mulheres: uma investigação na história das artes visuais. In: **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 8, n. 15, dez, 2018.

AZEVEDO, Cristiana. **Cassavetes**: The Sick Way the Mind Works. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2020.

BALTAR, Mariana. **Por um cinema de atrações contemporâneo**. Trabalho apresentado no Gt Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual, no XXV Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Goiás, 2016. Disponível em: [http://www.compos.org.br/biblioteca/gtcinema,foto,audiovisual2016.baltar\\_3367.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/gtcinema,foto,audiovisual2016.baltar_3367.pdf). Acesso em 20 Fev. 2021.

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

COSTA, Anderson. **Uma revolução pelo acaso ou o cut-up no cinema underground dos anos 60**. Dissertação (Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade) –Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa, 2013.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**. Scritta, 1995.

DOCFILM Forum: **Barbara Hammer & Cheryl Dunye**. Direção: Documentary Film Institute. Estados Unidos: Documentary Film Institute, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ILzUvPnsDUI&t=2658s>. Acesso em: 26 fev. 2021.

Estate of Barbara Hammer. **Barbara Hammer**. Disponível em: <https://barbarahammer.com/>. Acesso em: 26 fev. 2021.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1984.

GREENBERG, Clement. A pintura modernista. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.

HAMMER, Barbara. **HAMMER!**: Making Movies Out of Sex and Life. Nova Iorque: The Feminist Press, 2010.

\_\_\_\_\_. A política da abstração. In: PAMPLONA, Juliana; PESSANHA, Marina. (orgs). **Barbara Hammer**: um cinema experimental lésbico. Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2017, p. 9 - 14.

MARTINS, Fernanda A.C. Impressionismo francês. In: MASCARELLO, Fernando. (org). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme: por uma teoria expandida do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MOURÃO, Patrícia; MEKAS, Jonas. (orgs.). **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013.

RICH, Ruby. New Queer Cinema: Versão da Diretora. In: MURARI, L.; NAGIME, Mateus. (orgs.). **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política**. Rio de Janeiro: LDC, 2015.

ROSA, Carlos Adriano J.; CASTRO FILHO, Claudio Marcondes. Cinema experimental e informação: desafios para o entendimento. In: **Revista Eco-Pós** (Online), v. 19, p. 14-37, 2016.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. In: MASCARELLO, Fernando. (org). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

SARMET, Érica. O cinema de Barbara Hammer e as possibilidades de ação dos corpos lésbicos no mundo. In: PAMPLONA, Juliana; PESSANHA, Marina (orgs). **Barbara Hammer: um cinema experimental lésbico**. Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2017, p. 40 - 45.

SILVA, Camila Vieira. Maya Deren: uma mentora de Barbara Hammer. In: PAMPLONA, Juliana; PESSANHA, Marina (orgs). **Barbara Hammer: um cinema experimental lésbico**. Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2017, p. 56 – 61.

VALLES, Rafael. Stan Brakhage, Maya Deren e Jonas Mekas: por uma poética do amateur. In: **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 48, p. 176-193, jan./abr. 2020.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

*A Horse Is Not A Metaphor*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 2008

*A Study in Choreography for Camera* (Um Estudo em Coreografia para Câmera) Dir. Maya Deren, Estados Unidos: 1945

*At Land* (Na Terra) Dir. Maya Deren, Estados Unidos: 1944

*Barbara Ward Will Never Die*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 1969

*Bent Time*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 1983

*Bronenosets Potyomkin* (Encouraçado Potemkin) Dir. Sergei Eisenstein, URSS: 1925

*Clay I Love You II*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 1969

*Contribution to Light*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 1968

*Doll House*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 1984

*Dyketactics*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 1974

*Evidentiary Bodies*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 2018

*History Lessons*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 2000

*I Was/I Am*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 1973

*La Chute de La Maison d'Usher* (A queda da casa de Usher) Dir. Jean Epstein, França: 1928

*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (A Chegada do Trem na Estação) Dir. Louis Lumière e Auguste Lumière, França: 1895

*La Sortie des usines Lumière* (A Saída dos Funcionários da Fábrica) Dir. Louis Lumière e Auguste Lumière, França: 1895

*Lover/Other*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 2006

*Maya Deren's Sink*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 2011

*Meshes of the Afternoon* (Tramas do Entardecer) Dir. Maya Deren, Estados Unidos: 1943

*Multiple Orgasm*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 1976

*Nitrate Kisses*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 1992

*No No Nooky T.V.*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 1987

*Oktyabr* (Outubro) Dir. Serguei Eisenstein, URSS: 1928

*Optic Nerve*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 1985

*Pond and Waterfall*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 1982

*Pools*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 1981

*Ritual in Transfigured Time*. Dir. Maya Deren, Estados Unidos: 1946

*Sanctus*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 1990

*Save Sex*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 1993

*Snow Job: The Media Hysteria of Aids*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 1986

*Stone Circles*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 1983

*Superdyke*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 1975

*Superdyke Meets Madame X*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 1976

*Sync Touch*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 1981

*Tchelovek s kinoapparatom* (Um Homem com uma Câmera) Dir. Dziga Vertov, URSS: 1929

*Tender Fictions*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 1995

*The Great Train Robbery* (*O Grande Roubo do Trem*) Dir. Edwin S. Porter, Estados Unidos: 1903

*The Witch's Cradle* (O Berço da Bruxa) Dir. Maya Deren, Estados Unidos: 1943

*Tourist*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 1984

*Vital Signs*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 1991

*Welcome To This House*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos, Brasil e Canada: 2015

*Women I Love*. Dir. Barbara Hammer, Estados Unidos: 1976