



**REPORT, DE BRUCE CONNER:
CONTESTANDO CAMELOT ¹**

Bruce Jenkins

Resumo: Como fora obrigado a fazer cinco anos antes, em *A Movie* (1958), Bruce Conner começou a criar sua “reportagem” com imagens de arquivo e apropriações sonoras. Ele trabalhou, retrabalhou e tornou a trabalhar em *Report* por mais de três anos, criando oito versões diferentes do filme. Como confessou em 1968, numa sessão dedicada à sua obra no Seminário de Cinema Robert Flaherty: “Eu estava obcecado... Não queria parar de mudar.” No fim, era menos uma questão de corrigir o filme do que de finalmente aceitar a intenção original do projeto: acertar as contas com a morte do presidente Kennedy.

Palavras-chave: Bruce Conner, John F. Kennedy, assemblage

Abstract: Once again, as he had been forced to do in making *A Movie* five years earlier, Bruce Conner began creating his “report” with stock footage and appropriated sound. *Report* was worked, reworked, and reworked again by Conner for more than three years, and he created eight different versions of the film. As the artist confessed in 1968 at a session devoted to his work at the Robert Flaherty Film Seminar, “I was obsessed... I didn’t want to stop the changes”. It was in the end less a question of getting the film right than of finally accepting the original intention of the project: coming to terms with President Kennedy’s death.

Keywords: Bruce Conner, John F. Kennedy, assemblage

¹ Publicado originalmente em PERRY, Ted (ed.). *Masterpieces of Modernist Cinema*. Indiana: Indiana University Press, 2006.



Todos nós, mesmo quando julgamos ter reparado em cada pequeno detalhe,
recorremos a cenas demasiadamente encenadas por outros.
Nós tentamos reproduzir a realidade; mas quanto mais nos empenhamos,
mais se impõem sobre nós as imagens batidas que compõem o espetáculo da história.
W. G. Sebald

Todo aniversário do assassinato, em novembro de 1963, do presidente John F. Kennedy traz de volta um doloroso depósito de materiais audiovisuais produzidos antes, durante e após o que o crítico Jim Hoberman definiu como a “presidência *verité*” de Kennedy.² A emergência de Kennedy como principal indicado à candidatura democrata em 1960 havia sido o tema de *Crisis* (1960), marco do cinema-verdade de Robert Drew que, ao dedicar o mesmo tempo ao candidato rival Hubert Humphrey, capturava o impressionante domínio dos códigos televisuais pelo futuro presidente. Mais significativos em termos eleitorais foram os quatro debates televisionados entre Kennedy e seu adversário republicano, Richard Nixon. Após a eleição, o documentarista Drew revisitou Kennedy em duas ocasiões, primeiro para registrar um típico dia de trabalho no Salão Oval em *Bell & Howell Close-Up!* (1961) e, um ano depois, para capturar o presidente e seu irmão, o procurador-geral Robert Kennedy, respondendo no calor do momento a uma crise de direitos civis desencadeada pela atitude do governador do Alabama, George Wallace, contrária ao fim da segregação na universidade do estado. Entre essas duas produções, houve dúzias de coletivas “ao vivo” dirigidas pelo secretário de imprensa da Casa Branca Pierre Salinger, e também o celebrado especial televisivo da primeira-dama, *A Tour of the White House* (1962), transmitido por todas as três redes de TV e visto por cerca de quarenta e seis milhões de espectadores.³

A presidência de Kennedy e sua agenda política da “Nova Fronteira” eram descritas por seus apoiadores como um *Camelot* (em referência ao musical de sucesso de Lerner e Loewe que abriu na Broadway um mês antes de sua posse), um “mundo governado por atos de cavalheirismo, confiança, idealismo apaixonado e romance”.⁴ Presidente mais jovem da história do país, então com 43 anos, Kennedy havia substituído o setuagenário

² HOBERMAN, J. *The Dream Life: Movies, Media and the Mythology of the Sixties*. Nova York: The New Press, 2003, p. 43.

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ BELTON, John. *American Cinema/American Culture*. Nova York: McGraw-Hill, 1994, p. 276.



Eisenhower e confirmou, em seu discurso de posse, que “a tocha havia sido passada a uma nova geração de americanos.” No entanto, apesar da retórica inspirada e conclamação ao ativismo pelo novo presidente, aqueles eram tempos perigosos. A invasão frustrada da Baía dos Porcos em abril de 1961 aumentou as prolongadas tensões da Guerra Fria, deflagradas em proporções internacionais com a Crise dos Mísseis de Cuba em outubro de 1962. Havia tensões crescentes em relação aos direitos civis, bem como um crescente movimento estudantil que logo mudaria seu foco da “liberdade de expressão” para uma inquietação com a expansão administrativa da presença americana no sudeste da Ásia, destacando conselheiros militares para o sul do Vietnã.

Para um promissor artista da região da Baía de São Francisco chamado Bruce Conner, as agitadas tensões geopolíticas eram perturbadores sinais de um iminente conflito entre o oriente e o ocidente. Segundo o curador Joan Rothfuss, “em vários momentos de sua vida, quando o peso da história da arte, da linguagem ou de algum outro sistema delimitador se tornava insuportável, ele encontrava uma maneira de sumir quase completamente de vista”.⁵ Aqui, o ato de desaparecimento de Conner foi precipitado em parte pelo que o curador Peter Boswell descreveu como o desejo, da parte do artista, de “escapar da mentalidade paranoica da Guerra Fria, que ele estava convencido de que iria resultar no holocausto nuclear”.⁶ Conner e sua esposa Jean deixaram São Francisco em 1961 em direção ao México, onde decamparam em busca de um paraíso seguro e também de uma renovação física e espiritual. Durante este período de autoexílio, Conner criou um novo corpo de colagens e assemblages,⁷ mas dificuldades financeiras e o nascimento do filho do casal, Robert, encurtaram a estada no México. No outono de 1963, Bruce Conner havia retornado aos Estados Unidos e vivia em Brookline, Massachusetts. Menos de uma semana após o artista ter completado 30 anos, em novembro de 1963, o presidente Kennedy foi assassinado em Dallas, no Texas, e os Conners se uniram a seus concidadãos no luto.

Como resposta artística à tragédia, Conner começou a trabalhar em um filme no dia imediatamente após o assassinato. Naquela época, a família vivia a apenas algumas quadras do local de nascimento do presidente, e Conner planejava permanecer na região por um ano especialmente para produzir seu próprio relatório da tragédia: “Decidi que iria

⁵ ROTHFUSS, Joan. “Escape Artist”. In: BOSWELL, Peter; JENKINS, Bruce; ROTHFUSS, Joan. *2000 BC: The Bruce Conner Story Part II*. Minneapolis: Walker Art Center, 1999, p. 160.

⁶ BOSWELL, Peter. “Bruce Conner: Theater of Light and Shadow”. In: BOSWELL, Peter; JENKINS, Bruce; ROTHFUSS, Joan. *2000 BC*, p. 42.

⁷ N.T.: Técnica de colagem tridimensional envolvendo diversos materiais.



me dedicar a registrar o que havia acontecido e o que iria acontecer em Brookline”.⁸ No entanto, numa inversão que iniciou uma sequência de contratemplos e alterações necessárias a seus planos para o filme *Report* (1963-1967), o funeral de Kennedy — originalmente planejado para o lote reservado em Brookline, onde seus filhos estavam enterrados — foi transferido para centenas de quilômetros dali, no Cemitério Nacional de Arlington, próximo a Washington, D.C.

Conner reavaliou seu plano de documentar a resposta local em Brookline e, no lugar, decidiu fazer um filme usando imagens da cobertura televisiva da chegada em Dallas, o percurso do comboio de veículos, o assassinato e os eventos dos dias subsequentes em Dallas e Washington, D.C. As emissoras de TV comerciais que detinham material, porém, eram hostis a suas solicitações; além disso, o registro mais nítido do evento em si, o chamado *Zapruder Film* — um vídeo caseiro sem som filmado por um comerciante local que se posicionara no desfile junto ao prédio do Depósito de Livros da Escola Texas — havia sido adquirido com exclusividade pela revista *Life* e depois confiscado pelo governo. Mais uma vez, como fora obrigado a fazer cinco anos antes em *A Movie* (1958), Conner começou a criar sua “reportagem” com imagens de arquivo e apropriações sonoras. Ele trabalhou, retrabalhou e tornou a trabalhar em *Report* por mais de três anos, criando oito versões diferentes do filme. Como confessou em 1968 numa sessão dedicada a sua obra no Seminário de Cinema Robert Flaherty: “Eu estava obcecado... Não queria parar de mudar”.⁹ No fim, era menos uma questão de corrigir o filme do que de finalmente aceitar a intenção original do projeto: acertar as contas com a morte do presidente Kennedy.

Se o primeiro filme de Conner, *A Movie*, capturara o estado de espírito dos Estados Unidos da era Eisenhower, *Report* apresentou uma crônica dolorosa da Nova Fronteira de Kennedy. Como ocorre em quase toda sua obra, o filme acabado carrega não apenas as marcas da visão originária que inspirou Conner a começar o projeto, mas também signos da realidade econômica enfrentada por ele na produção. O filme foi concebido por Conner, como o título sugere, para servir como um relatório da vida e, mais especificamente, da trágica morte de John F. Kennedy. Assim como o filme anterior, *A Movie*, deveria ter incorporado materiais de uma série de filmes comerciais (incluindo *King Kong* e um dos

⁸ Transcrição de um debate com Bruce Conner no Seminário de Cinema Robert Flaherty de 1968, em *Film Comment*, v. 5, n. 4, inverno de 1969, p. 18 (doravante indicada como “Transcrição”).

⁹ *Ibid.*, p. 18.



filmes de Joseph Von Sternberg com Marlene Dietrich),¹⁰ *Report* lançaria mão de uma ampla variedade de imagens de arquivo, coberturas jornalísticas de canais de TV e materiais documentais que o próprio Conner produziria. Trabalhando com materiais bem mais escassos, o filme ocuparia o artista por quase quatro anos, um período particularmente volátil na vida de Conner, em que ele iria conhecer o influente artista dadaísta Marcel Duchamp, cruzar o país realocando-se na Baía de São Francisco e realizar um outro ato de desaparecimento artística, deixando de realizar filmes de maneira geral.

A fabricação de ilusões
que inunda nossa experiência
se tornou o negócio da América.
Daniel Boorstin

Mesmo que a América a que os Conner retornaram em 1962 não tivesse ainda sido destruída pelo holocausto nuclear, muitas das outras condições que precipitaram o autoexílio do diretor e sua jornada ao México estavam chegando a um ponto crítico. A orientação mercadológica do mundo da arte — outro aspecto da vida americana que o artista julgava a um só tempo repulsivo e perigoso — continuara a todo vapor. As múltiplas respostas de Conner a essa situação integrariam tanto sua arte quanto sua vida. Embora ele permanecesse não filiado aos vários movimentos anti-arte que emergiam tanto nos EUA quanto no mundo, as táticas implantadas por Conner estavam frequentemente em consonância com as provocações críticas de artistas associados aos acionistas vienenses, aos letristas e situacionistas na França e às várias encarnações internacionais do Fluxus.¹¹ Conner decidiu pôr um fim ao seu trabalho com assemblage porque não queria mais “fixar o mundo no chão” e, num celebrado incidente, deu uma caixa de objetos perdidos a Charles Alan, seu agente, e propôs que se permitisse aos visitantes da galeria organizar e reorganizar as peças de sua exposição.¹²

¹⁰ “Bruce Conner: Part Two”, segunda parte de uma entrevista concedida a Mia Culpa, *Damage*, v. 1, n. 4, janeiro de 1980, p. 7.

¹¹ Conner havia estabelecido, no fim dos anos 1950, uma associação oficial de gozação com seus amigos da região da Baía de São Francisco, denominada Ratbastard Protective Association [Associação Protetora dos Pilantras], um grupo cuja principal atividade era dar festas nos estúdios uns dos outros. Ver BOSWELL, Peter. “Bruce Conner: Theater of Light and Shadow”. In: BOSWELL, Peter; JENKINS, Bruce; ROTHFUSS, Joan. *2000 BC*, p. 41.

¹² *Ibid.*, p. 44.



Enquanto seu desencantamento com a fixidez de seus trabalhos em assemblage o levou a abandonar uma forma artística em que já havia obtido reconhecimento crítico, Conner nutria uma antiga antipatia à noção de assinatura de estilo e um de seus corolários: o valor fetichizado do trabalho assinado por um artista. Já no fim dos anos 1950, Conner deslocara sua assinatura para o verso de seus trabalhos e, ao ser confrontado com o descontentamento de seu agente em Nova York, apaziguou a situação utilizando letras quase microscópicas para assinar suas obras. Por volta de 1960, ele simplesmente parou de assinar todos os seus trabalhos e na sequência minou seu lugar dentro do *star system* de artistas contemporâneos do momento ao não permitir que ninguém tirasse uma foto sua reconhecível. Isso por sua vez permitiu a Conner implantar duplos que serviam de substitutos para ele em conferências e apresentações. Uma fotografia no *San Francisco Examiner* acompanhando a resenha de sua exposição solo na Galeria Batman no verão de 1964, por exemplo, trazia um dos substitutos de Conner (Harold La Vigne) posando em frente a uma de suas obras. Um outro duplo, um estudante de graduação em arte de Havard chamado Henry Moss, apareceu como “Bruce Conner” num painel no Instituto de Arte Contemporânea em Boston e, mais tarde, conduziu uma palestra-exibição num espaço em Worchester, Massachusetts.¹³

Foi durante este período em que viu seus valores em desacordo com os protocolos estabelecidos nas instituições do mundo da arte, como galerias e museus, que Conner encontrou pessoalmente o rebelde mais celebrado da arte moderna, Marcel Duchamp. No decisivo outono de 1963, meio século após o celebrado *Armory Show* de Nova York de 1913, Conner assistiu a uma fala do venerável artista na Universidade de Brandeis. Enquanto escutava na plateia da conferência, Conner começou a amarrar uma corda numa caixa de cigarros de metal e vidro que trouxera contendo vários pequenos objetos, incluindo o carimbo de borracha que ele havia dado a seu agente para “assinar” suas obras não assinadas. Como lembrou Conner anos depois, “eu me perguntava o que estava fazendo ali com aquela caixa, e então me dei conta de que queria dá-la a Marcel Duchamp”.¹⁴ A obra, que ficou conhecida como *A caixa de viagem de Marcel Duchamp*, fazia referência a materiais associados a Duchamp, pelo uso do vidro e da corda, enquanto mimetizava uma obra seminal do mesmo artista, a assemblage semi-*readymade* *With*

¹³ ROTHFUSS, “Escape Artist”, p. 164, 170.

¹⁴ Carta não publicada de Bruce Conner ao Museu Solomon R. Guggenheim, Nova York, 30 de outubro de 1979, citada em ROTHFUSS, “Escape Artist”, p. 174.



hidden noise (1916), que consistia em um rolo de barbante e um par de placas de bronze aparafusadas encobrimdo um objeto não identificado.

A conexão de Conner com Duchamp antecedia sua ida à palestra de Brandeis. Como muitos artistas de sua geração, ele havia descoberto Duchamp por meio de ilustrações em livros de arte no fim dos anos 1940. Depois, em 1961, ele fez parte de um grupo de jovens artistas cujos trabalhos dividiram espaço com os esforços pioneiros de Duchamp na mostra “A arte da assemblage”, no Museu de Arte Moderna de Nova York, uma das principais exposições de Conner em grupo. Essa mostra parecia o contexto perfeito para destacar o interesse comum a Conner e Duchamp, apontado por Joan Ruthfuss, pelo “humor e o jogo de palavras, o emprego de alter egos, a exploração de diversas mídias”.¹⁵ Para Conner, no entanto, a exposição serviu sobretudo para ressaltar as diferenças artísticas entre os dois. Como ele refletiu posteriormente: “Duchamp, ao pôr seu nome em algo, imediatamente criava um pressuposto de que aquilo era ARTE. Minha visão era quase oposta... se meu nome estivesse em algo, eu não considerava aquilo arte”.¹⁶ Em outras palavras, os artistas representavam os lados opostos da mesma moeda. Conner apresentou a sua galeria em Nova York o plano de uma exposição Conner/Duchamp (nunca realizada), viajou até Brandeis para a conferência de Duchamp e lá apresentou ao artista sua assemblage semi-*readymade* improvisada — um objeto recém-cunhado em seu arsenal duchampiano de anti-obras de arte.

No dia seguinte à palestra de Marcel Duchamp em Brandeis o presidente Kennedy foi assassinado em Dallas e, em resposta, Conner começou a trabalhar num novo filme. Num processo prolongado, digno dos celebrados períodos de gestação de Duchamp (os dez anos dedicados a *The Large Glass*, as duas décadas empregadas em sua monumental obra final *Étant donnés*), a produção se tornou para Conner uma meditação de cinco anos sobre o significado da morte de Kennedy. A sequência de trabalhos que emergiram — “pinturas, escultura, eventos, filmes nas mais variadas formas”¹⁷ — carrega as marcas de seu encontro com Duchamp e sugere, em sua diversidade, a própria inquietude estética do antigo artista e a primazia dada por este ao olhar crítico sobre a criação de objetos de arte.

¹⁵ ROTHFUSS, “Escape Artist”, p. 174.

¹⁶ Carta não publicada de Bruce Conner, em ROTHFUSS, “Escape Artist”, p. 174.

¹⁷ Transcrição de entrevista de Bruce Conner, in WEST, William C. *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. Nova York: Anthology Film Archives, 1993, p. 83.



Aparentemente, o artista age como um ser mediúnico que,
de um labirinto para além do tempo e do espaço,
busca sua saída em direção a uma clareira.

Marcel Duchamp

O filme que conhecemos hoje como *Report* foi a oitava e derradeira versão da obra que Conner terminou e lançou em 1967, um momento em que ele iniciava um outro ato de desaparecimento ao deixar de realizar filmes.¹⁸ A obra é dividida em duas partes desiguais, a primeira, mais longa, chamada por Conner de “A morte do presidente Kennedy” e um “epílogo” que desmonta imaginativamente o mito de Kennedy. A primeira parte de *Report* recria vividamente o assassinato enquanto evento ao vivo através do uso extensivo por Conner de transmissões de rádio produzidas por uma estação local de Dallas, que cobria a chegada do presidente e da primeira-dama, a evolução do comboio de carros do aeroporto de Love Field ao Trade Mart e a trágica curva no Hospital Parkland. Devido à escassez de imagens disponíveis dos eventos ocorridos, Conner construiu uma banda de imagem com os poucos fragmentos de registro documental que dispunha do assassinato e combinou-os com restos de vários tipos de materiais filmicos.

Report começa sem som com o trecho de uma filmagem jornalística da limusine presidencial se aproximando da câmera, que faz uma panorâmica à direita para mostrar a primeira-dama acenando em direção a ela e o presidente cobrindo os olhos do sol e começando a acenar. Quando a câmera completa seu movimento e uma segunda limusine entra em quadro, a banda de som inicia com ruídos de ruas e o zumbido eletrônico de uma transmissão de rádio, seguido pela voz de um repórter que vinha acompanhando o andamento do comboio presidencial. Conner repete a imagem inicial das limusines passando e, num momento remanescente das quebras dramáticas de *A Movie*, a tela fica vazia por um segundo. Quando parte do plano inicial vai sendo repetido, o repórter exclama nervosamente: “Parece que algo se passou no caminho do comboio.” Por duas vezes Conner inverte a filmagem da limusine, transferindo a esquerda da imagem para a sua direita, e a voz do repórter agora confirma “que houve um tiro.”

A tragédia que começa a se desdobrar na banda de som através dos registros da estação móvel de rádio é acompanhada na tela por uma montagem de materiais de uma

¹⁸ Ver os comentários de Conner sobre este período de sua obra em MACDONALD, Scott. *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1988, p. 252.



ponta de rolo de filme (fotogramas com as palavras “HEAD” [início], “PICTURE” [imagem]), seguidos por uma ponta mais clara de película que começa a flickar gradualmente à medida que Conner a alterna com uma ponta preta. Como num desses filmes de terror em que o monstro permanece fora de quadro e os espectadores são levados a evocar um horror não visto, esse trecho sem imagens induz em cada espectador cenas de banho de sangue, histeria e desespero. Enquanto isso, a frequência do flicker começa a desacelerar — passando de uma cintilação cinética e estroboscópica, quando o repórter da “Unidade Móvel 6” corre para o Hospital Parkland, a flashes infrequentes, e finalmente apagando-se num *fade* para o preto quando o repórter chega e tem sua entrada barrada no hospital. A banda de imagem retorna quando o registro do rádio muda para a “Unidade Móvel 4”, no depósito de livros da Escola Texas, representada por Conner com a repetição da hoje famosa imagem de um agente, em meio a uma aglomeração de repórteres e policiais, segurando acima da cabeça o rifle de ferrolho comprado por Lee Harvey Oswald pelos correios. Quando a transmissão de rádio passa novamente ao hospital para os detalhes aterradores, Conner se antecipa para uma imagem da primeira-dama tentando abrir a porta de uma ambulância onde está o corpo do presidente.

A imagem que abre o filme retorna quando o rádio começa a transmitir relatos de testemunhas dos disparos, um deles descrevendo de maneira tocante o impacto dos dois tiros testemunhados por ele antes de fugir com seu filho de cinco anos. O acúmulo de informações continua quando a estação relata (em meio a ruídos de máquina de teleprinter) o depoimento de um deputado que estava “três carros atrás” e ouviu “três disparos distintos”. Num dos momentos mais celebrados do filme, Conner encontra um correlato visual para esta atividade de apuração dos fatos cortando para um *start* de rolo em contagem regressiva, mimetizando tanto a curva estatística da investigação nascente quanto os momentos finais para o anúncio da morte do presidente. Conner registra este último com uma marca de perfuração sobre o celuloide no exato momento em que o narrador anuncia: “É oficial, o presidente dos Estados Unidos está morto.” A contagem regressiva do *start* possui ainda uma outra função. Devido a seu formato padrão de cruz inscrita num círculo, ela se parece graficamente com a mira do rifle do assassino e faz referência, de maneira mais abstrata, à cruz simbólica do catolicismo de Kennedy. Para Conner, a morte do presidente marcou o nascimento do JFK mítico. À medida que a contagem regressiva do *start* continua, ela serve agora para marcar o início do trecho que encerra criticamente o filme.



Para o “epílogo”, Conner novamente utiliza uma transmissão de rádio, mas, num flashback sonoro, retorna a um período anterior do dia, com a cobertura das preparações no Trade Mart e a chegada do Air Force One no aeroporto Love Field, em Dallas. Expandindo-se pela subjetividade inerente à própria estrutura do *flashback* (beirando, como no cânone hollywoodiano, os sonhos e alucinações), ele reúne diversas imagens da posse de Kennedy dois anos e meio antes, fragmentos de filmes caseiros da família e também uma composição meticulosamente heterogênea de imagens de arquivo de filmes educacionais, filmes de viagem, atualidades, comerciais de TV e filmes de horror. É aqui que Conner começa a se voltar para o que ele sentia ser “uma exploração da morte [de Kennedy], e todas as coisas grotescas e imorais que haviam sido feitas”.¹⁹ Esse sentimento crítico aparecia até então no filme apenas indiretamente, pela repetição de imagens parodiando os *replays* intermináveis das cenas de teor mais gráfico pelas transmissões midiáticas.

O epílogo de *Report* é uma das mais inovadoras e obstinadas experiências da montagem vertical eisensteniana — o sistemático entrelaçamento entre som e imagem — na história do audiovisual. É também uma exposição assombrosa das formas de a mídia criar sentido, construir mensagens e, em última análise, controlar informação. Conner atua empregando o que o crítico Roland Barthes chamou de a “máxima evidência” das comunicações visuais — os estereótipos e símbolos sobredeterminados pelos quais uma cultura valida a si mesma com a perpetuação dos mitos. Como notou Barthes, “o mito tem a função de oferecer uma justificativa natural a uma intenção histórica e de fazer a contingência parecer eterna”.²⁰ No epílogo, Conner parece sistematicamente aplicar o conselho de Barthes de que “a melhor arma contra o mito é, talvez, mitificá-lo a ele próprio”.²¹ Os mitos do presidente Kennedy e da Nova Fronteira são violentamente desconstruídos e transformados numa mitologia americana revisada do próprio Conner. O rigor de sua crítica atraiu respostas de desaprovação profundas, reminiscentes da controvérsia e da fúria que haviam recebido, meio século antes, as primeiras exposições de Duchamp nos EUA.²²

¹⁹ Transcrição, p. 18.

²⁰ BARTHES, Roland. *Mythologies*. Nova York: Hill and Wang, 1970, p. 142.

²¹ *Ibid.*, p. 135.

²² Conner relatou reações hostis ao filme, notadamente em seus comentários a Sheldon Renan, em que ele descreve uma das primeiras exposições na qual “eles desligaram o projetor e levaram a tela embora.” Ver RENAN, Sheldon. *An Introduction to American Underground Film*. Nova York: E.P. Dutton, 1967, p. 138.



Como no início do filme, o epílogo de *Report* começa em silêncio, mas desta vez com a imagem, retirada de um *travelogue*, em que um matador²³ desfila a cavalo no centro de uma arena cercado de toureiros. No instante em que o matador tira seu chapéu para saudar os espectadores, um ruído de multidão entra na banda sonora e um locutor em *voz over* começa a descrever as medidas de segurança para a visita do presidente a Dallas. Talvez prefigurando o assassinato, o filme intercala rapidamente breves planos do Memorial de Lincoln e um registro televisivo do presidente Kennedy reverenciando o Papa. Ao expor os “persuasores ocultos” e mensagens ideológicas que operam na articulação do mito Kennedy, Conner frequentemente se baseia em trocadilhos visuais e jogos de palavras ao estilo duchampiano. Por exemplo, à medida que o repórter continua a destacar o rigor da preparação dos agentes do serviço secreto (“até mesmo o método de selecionar o bife” para o presidente), Conner ironicamente corta de volta para a tourada numa cena do matador selecionando uma longa estaca de madeira para lançar o boi.

O locutor logo muda o foco para os eventos no aeroporto quando o jatinho presidencial aterrissa, e Conner insere uma breve imagem do jato à noite, mais uma vez prenunciando os trágicos eventos do dia. Uma descrição verbal detalhada da aeronave propicia uma breve interpolação com o material de um comercial de televisão do cereal “Super Jets” — “cereal de aveia tostado em açúcar com formas da Era Espacial.” A comercialização do mito Kennedy aqui começa a aparecer como o *leitmotif* do epílogo. Conner faz referências frequentes à cultura consumista em geral e a uma de suas principais figuras em particular — a feliz dona de casa de classe média batizada pelos publicitários como “Sra. Maioria Média”, para quem a cozinha “é o centro do mundo”.²⁴ Numa das justaposições mais impressionantes do filme, o repórter descreve a multidão no aeroporto agitando “centenas de pequenas bandeiras americanas.” Conner ilustra este roteiro com um plano detalhe de um *cream cracker* RyKrisp segurado por uma dona de casa, que quebra o biscoito crocante pela metade. Em seguida, ao ouvirmos que “as portas da aeronave estão abertas”, ele corta para o comercial de TV de uma geladeira com suas portas duplas magicamente se abrindo para o aparente deleite da Sra. Maioria Média, que entra em cena e observa contentemente o aparelho e suas prateleiras abastecidas de produtos.

A sincronia entre a imagem e o áudio vem com o relato ao vivo do repórter sobre a “primeira-dama saindo do avião”, que Conner articula na tela com um registro de Jackie

²³ N.T.: Matador de touros, ou toureiro, aquele que desfere o golpe final na tourada.

²⁴ PACKARD, Vance. *The Hidden Persuaders*. Nova York: Pocket Books, 1960, p. 99.



saindo da aeronave e descendo as escadas. Mas enquanto o som permanece contínuo, com uma descrição da Sra. Kennedy recebendo “seu buquê de brilhantes rosas vermelhas”, Conner avança para um breve plano mais à frente no dia: as rosas aparecem descartadas na limusine manchada de sangue, junto com o subtítulo “A tragédia que chocou o mundo”. Uma disjunção mais enfática surge quando o repórter comenta em seguida sobre o bom tempo (“temos um sol brilhante”) e Conner corta para a tomada aérea de uma nuvem-cogumelo fruto de uma explosão atômica, uma imagem breve, mas que funde um humor materialista com uma contundência que, em retrospecto, transforma as repetidas contagens regressivas numa alegoria de um relógio do juízo final atômico e num lembrete dessas ameaças nucleares, como a então recente Crise dos Mísseis de Cuba.

Múltiplas ironias começam a emergir à medida que Conner conjuga humor visual com crítica social em trechos hiper-condensados. Quando o repórter se dirige “àqueles que, entre vocês, estão esperando ao longo da rota do desfile”, uma imagem da fachada do Depósito de Livros da escola é mostrada novamente, prenunciando o assassinato. Enquanto o repórter começa a detalhar o percurso da carreta (“Só para você ter certeza de que se encontrará no lugar correto, vamos dá-lo novamente a você”), Conner insere um fotograma congelado da cena abjeta de Jack Ruby assassinando Lee Harvey Oswald.²⁵ É esse fotograma — sincronizado com a frase “vamos dá-lo novamente a você” — que expõe e condensa de maneira mais vívida o humor e a dor que fluem simultaneamente em *Report*. A justaposição da *voz over* com essa notória imagem gangsteresca do tiro torna a observação cômica, como se ela emanasse da boca de um personagem durão num filme B. Mas ela igualmente (e o uso do fotograma congelado enfatiza isso) parece se endereçar aos espectadores como uma confirmação de que — novamente, dolorosamente pela enésima vez — nós temos de ver esta imagem particularmente gráfica. Como lamentou Conner sobre a cobertura televisiva do assassinato de Robert Kennedy cinco anos depois: “E então eles começaram as repetições — o *replay* da cena mais popular, até que finalmente havia praticamente uma única imagem que você relacionava ao evento”.²⁶

Formalmente, o epílogo é repleto de brilhantes exemplos de falsas correspondências duchampianas entre som e imagem, entre lógica e sentido, cada uma delas servindo para expor o funcionamento dos usualmente sobredeterminados sistemas de comunicação de massa e seu papel em moldar a opinião pública. Duas dessas

²⁵ N.T.: O assassino de Kennedy, Lee Harvey Oswald, seria morto por Jack Ruby durante uma transferência entre prisões.

²⁶ Transcrição, p. 18. Os *insights* de Conner sobre o funcionamento das mídias emissoras parecem particularmente premonitórios.



correspondências, segundo Conner, tendem a provocar uma resposta nervosa ou a suprimir os risos do público. Uma delas é uma simples, porém ultrajante, justaposição. Quando a voz *over* de um repórter descreve a polícia de Dallas impedindo crianças que tentavam pular a cerca para ver o presidente, imagens do clássico filme sobre a Primeira Guerra Mundial *Sem novidade no Front* (*All Quiet on the Western Front*, 1930) mostram atiradores fuzilando soldados que atravessavam uma cerca de arame farpado. Na outra, Conner alterna entre a célebre cena do laboratório do clássico de horror *A noiva do Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*, 1935), na qual o monstro ganha vida por meio da descarga elétrica de um curto circuito, com imagens do caixão do Presidente Kennedy envolto com a bandeira americana na rotunda do capitólio e a chama eterna sob seu túmulo. Conner constrói aqui um conjunto de leituras, falsas leituras e releituras que vão desde a simples ideia da cena de Frankenstein prefigurando a vilania diabólica do assassinato a uma outra noção, mais perturbadora, do controle desses eventos por agentes do governo, e até mesmo a uma espécie de ressurreição demoníaca de Kennedy — o que no entanto captura perfeitamente a revolta de Conner com a comercialização da morte do presidente: “Jack Kennedy banca²⁷, e toda espécie de memorabilias e documentários sem sentido e pôsteres melosos”.²⁸

O filme termina com uma de suas sequências mais poderosas e politicamente críticas, uma cena que estende a crítica à comercialização do mito Kennedy a um desmascaramento global da mercantilização do processo político. Enquanto ouvimos o relato do progresso do comboio, que “se dirige pelo centro em direção ao Trade Mart”, são intercalados a imagem inicial da limusine, registros da carreta da posse e uma imagem de uma operadora num painel computadorizado, retirada de um filme de treinamento. Lembrando a “Sra. Maioria Média” — aqui num hiato em relação à cozinha — e ao mesmo tempo servindo de substituto para o assassino à espera, a operadora, na última imagem do filme, pressiona a tecla “SELL” [vender] enquanto a câmera faz um *zoom in* em sua mão e o repórter pronuncia as palavras “Trade Mart”. A tecla “SELL” finaliza um complexo circuito de temas e imagens que começa a relacionar de maneira persuasiva consumismo e controle governamental, ou, mais precisamente, o que o crítico cultural Vance Packard descreveu como o papel do eleitorado enquanto “espectador-consumidor de política”.²⁹ Como o professor de cinema Ted Perry sintetizou este fenômeno: “Nosso interesse em ter

²⁷ N.E.: No original, “Jack Kennedy banks...”. Numa espécie de gíria americana, a frase cita John Kennedy e faz alusão ao brinquedo infantil para guardar economias, o “porquinho”.

²⁸ Transcrição, p. 18.

²⁹ PACKARD, *The Hidden Persuaders*, pp. 155-156.



uma imagem poderosa de JFK e Jackie, nossa fome por imagens, sons e informações sobre eles, garantiram que eles fossem transformados em ídolos, mitos, Deuses, e isto levou diretamente ao assassinato”.³⁰ Como os que viram o filme de Conner vinham sendo “espectadores-consumidores”, essa ação final cristaliza a crítica reflexiva inerente ao trabalho — ou seja, de que nós, os espectadores, somos cúmplices da morte de Kennedy.

*O grande inimigo da verdade é,
muito frequentemente, não a mentira,
deliberada, controvertida e desonesta,
mas o mito, persistente, persuasivo e irreal.*
— John F. Kennedy

Report é o mais conhecido de uma série de trabalhos criados por Bruce Conner em resposta ao assassinato do presidente Kennedy. O primeiro deles, e uma de suas obras mais puramente duchampianas, foi a tela *Blue Plate/Special*, um *readymade* retificado. A obra foi criada a partir de um livro de colorir numerado que Conner adquiriu logo após a morte de Kennedy numa loja de passatempos próxima ao local de nascimento do presidente, em Brookline. O tema era uma reprodução de *A última ceia*, de Leonardo Da Vinci, um símbolo poderoso da cumplicidade entre tragédia e comércio.³¹ Mais próximo de *Report* houve um filme que Conner começou a rodar direto da tela da televisão em seu apartamento em Brookline. Finalizado em 1964, *Report: Television Assassination* era um filme em 8mm silencioso que permaneceu sem ser visto por mais de uma década, quando foi incorporado a uma instalação fílmica com o título abreviado de *Television Assassination* (1963-1964/1975).

Obra paralela, embora completamente diferente de *Report*, *Television Assassination* é mostrado numa projeção em câmera lenta sobre a tela pintada de um aparelho de TV dos anos 1960, uma versão contemporânea dos “*readymades* retificados” de Duchamp. Enquanto *Report* utilizava a montagem e uma estrutura fortemente articulada para analisar as forças atuantes no assassinato do presidente (incluindo nossa própria cumplicidade), *Television Assassination* é um complexo trabalho de síntese que expõe em conjunto fragmentos do curso e do fluxo desta mesma história quando ela estava em

³⁰ PERRY, Ted. “Looking at Looking (and Listening): Bruce Conner’s Report”, manuscrito não publicado, 1988, p. 16. Arquivos de Bruce Conner, Walker Art Center, Minneapolis.

³¹ Para um relato mais completo deste trabalho, ver ROTHFUSS, “Escape Artist”, p. 170.



processo de ser construída e exibida diariamente a uma nação de espectadores. Um monumento à potência duradoura do mito Kennedy e aos marqueteiros e “cientistas” da mídia que o criaram, a instalação dirige a crítica de Conner, de maneira circular, ao próprio meio que deu forma a ela.

O rolo 8mm em *looping* de *Television Assassination* começa com a mesma cartela (“REPORT”) que seu predecessor. Mas seu procedimento é utilizar unicamente as imagens e o videografismo captados diretamente da tela da televisão. O duplo circuito formal da instalação — imagens captadas da TV projetadas de volta na tela da televisão — encontra uma ampla variedade de analogias dentro do próprio filme: do duplo assassinato (o do Presidente Kennedy, seguido pelo de Oswald, seu assassino, dias depois) à justaposição dos dois principais eventos da carreira de Kennedy (sua posse e seu assassinato). Como a instalação é silenciosa (mesmo se a versão em 16mm lançada em 1995 emprega uma trilha eletrônica minimalista), os efeitos alcançados através da montagem vertical e da complexa interpolação em *Report* são produzidos aqui pela repetição e sobreposição. Dada a escala reduzida da própria projeção, bem como a ausência de profundidade do material originário da TV, a imagem em 8mm aparece pequena e, como descreveu apropriadamente o cineasta Stan Brakhage, “comercializável em cada sentido da palavra.” Brakhage traça uma comparação entre os dois trabalhos baseado em suas diferentes bitolas, com o 16mm de *Reporter* aparecendo em sua análise como “uma pintura a óleo” e o 8mm de *Television Assassination* como “um esboço”.³²

Contrastando com *Report*, portanto, *Television Assassination* foca na recepção do assassinato e em seu impacto na esfera doméstica, mais do que na construção do mito. Menos icônica do que *Report*, a obra relata, como sugeriu Brakhage, “a captura imediata por Conner de seus sentimentos mais imediatos”.³³ Esse imediatismo emana não apenas do tempo “presente” da TV ao vivo, mas também — como Conner parece reivindicar — da ausência de um alicerce histórico do meio. O tempo parece reversível, distâncias desaparecem, hierarquias são reduzidas e, à maneira do reino dos desenhos animados, o mundo de causas e efeitos, de ações e consequências, parece ter se tornado desarticulado. Num momento no filme de Conner, Oswald, sob custódia e cercado por homens da lei, é morto a tiros por um Jack Ruby à espreita; um momento mais tarde, ele reaparece para encarar Ruby novamente. Uma chama eterna queima sobre o túmulo de Kennedy e flores

³² BRAKHAGE, Stan. “Bruce Conner”, manuscrito não publicado, 1973, p. 6-7. Arquivos de Bruce Conner, Walker Art Center, Minneapolis.

³³ *Ibid.*, p. 7.



são espalhadas pela Praça Dealey, em Dallas; e, não obstante, eis aqui o presidente de cartola sobre o palanque numa tarde fria em Washington, D.C., com a primeira-dama e o vice-presidente Johnson ao lado, para observar o desfile de posse.

Em *Television Assassination*, Conner intensifica o apelo narcótico e de transe do meio eletrônico ao reduzir a velocidade de projeção e repetir infindavelmente imagens já repetidas. Este repertório restrito de imagens-chave emerge tanto dos próprios eventos em si como do marqueteiros e criadores de mitos da mídia. Mimetizando a atividade destes últimos, Conner torna literal um dos princípios fundamentais do processo político moderno, isto é, a mercantilização de questões e figuras políticas “pelos mesmos métodos desenvolvidos pelo mercado para a venda de bens”.³⁴ O resultado é a criação de uma sociedade de espectadores-consumidores políticos e de uma mídia em que a política se funde à mercadoria. Ao longo do filme, Conner oferece exemplos vívidos desta forma degradada de discurso público em sequências nas quais as duas esferas encontram-se num equilíbrio desconfortável.

Mais à frente na obra, o presidente Kennedy é visto em close médio numa tribuna ao ar livre, pronto para realizar um discurso, quando um desfile de moda de sapatos de salto alto se intromete na cena. Nesta nova aliança entre política e comércio, ele havia antes dividido a tela com uma propaganda dos cigarros Salem e logo se juntará a uma assembleia de figuras mundiais como Paul McCartney, John Lennon, Fidel Castro e Nikita Krushev, reunidos, como o guarda-chuva e a máquina de costura proverbiais de Conde Lautréamont, sobre a mesa de edição da TV dos anos 1960. Ao fazer isso, a obra parece sugerir que o lugar de descanso final do presidente não deve ser nem em Brookline, nem no Cemitério Nacional de Arlington, mas na tela do caixote, no tubo, suspenso para sempre na televisão.

A crítica sistemática de Bruce Conner à cumplicidade das mídias audiovisuais na ascensão e queda de John F. Kennedy levou à sua própria decisão de encerrar seu envolvimento com cinema, num outro “ato de desaparecimento” que duraria quase uma década após o lançamento de *Report*. Conner parou de filmar e focou seus esforços experimentais em outras direções. Ele concluiu “um enorme número de desenhos”, assessorou outros cineastas, como Dennis Hopper e Peter Fonda, em suas produções independentes, e se tornou membro-chave de um grupo de artistas e técnicos que criou um show de luzes

³⁴ PACKARD, *The Hidden Persuaders*, p. 160.



multimídia no San Francisco Avalon Ballroom.³⁵ Só às vésperas do bicentenário da nação americana Conner retornaria ao cinema, impelido a engajá-lo frente à ameaça de aniquilação nuclear, através de uma simples remontagem de um material governamental feito três décadas antes, na ocasião do teste atômico no Atol de Bikini. Ele chamou esta reportagem de *Crossroads*, em referência à senha, enigmaticamente benigna, utilizada na operação. Mais uma vez, Conner voltava-se para o cinema e para um remodelamento nitidamente duchampiano de materiais de lugar-comum para contestar o mito e ativar uma reação de uma outra geração de espectadores-consumidores.

Traduzido do original em inglês por Calac Nogueira

Bruce Jenkins é professor de cinema, vídeo, novas mídias e animação, de história da arte e teoria e crítica na School of the Art Institute of Chicago (SAIC). Foi curador do Harvard Film Archive e diretor de Filme/Vídeo no Walker Art Center. Organizador do livro *On the Camera Arts and Consecutive Matters: The Writings of Hollis Frampton* (MIT Press, 2009), e autor de *Gordon Matta-Clark: Conical Intersect* (Afterall, 2011), entre outros.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Nova York: Hill and Wang, 1970.

BELTON, John. *American Cinema/American Culture*. Nova York: McGraw-Hill, 1994.

BOSWELL, Peter; JENKINS, Bruce; ROTHFUSS, Joan. *2000 BC: The Bruce Conner Story Part II*. Minneapolis: Walker Art Center, 1999.

BRAKHAGE, Stan. "Bruce Conner", manuscrito não publicado, 1973, p. 6-7. Arquivos de Bruce Conner, Walker Art Center, Minneapolis.

CONNER, Bruce. "Seminário de Cinema Robert Flaherty", in *Film Comment*, v. 5, n. 4, inverno de 1969.

³⁵ MACDONALD, *A Critical Cinema*, p. 252. Ver também BOSWELL, "Bruce Conner: Theater of Light and Shadow", p. 70.



- CULPA, Mia. "Bruce Conner: Part Two", in *Damage*, v. 1, n. 4, janeiro de 1980.
- HOBBERMAN, J. *The Dream Life: Movies, Media and the Mythology of the Sixties*. Nova York: The New Press, 2003.
- MACDONALD, Scott. *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- PACKARD, Vance. *The Hidden Persuaders*. Nova York: Pocket Books, 1960.
- PERRY, Ted. "Looking at Looking (and Listening): Bruce Conner's Report", manuscrito não publicado, 1988, p. 16. Arquivos de Bruce Conner, Walker Art Center, Minneapolis.
- RENAN, Sheldon. *An Introduction to American Underground Film*. Nova York: E.P. Dutton, 1967.
- WEST, William C. *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. Nova York: Anthology Film Archives, 1993.