

FILME DE ARTISTA NO BRASIL DA DÉCADA DE 1970: FORMAS E ESPAÇOS DIFERENCIADOS DE PRODUÇÃO E (RE)PRODUÇÃO¹

Patrícia Ferreira Moreno²

Apesar de ser uma expressão artística praticada desde o início do século passado, o chamado *filme de artista* ainda tem sido pouco pesquisado e compreendido, principalmente no Brasil. As primeiras experiências já demonstram o teor experimental na utilização desse meio de expressão pelos artistas de vanguarda. Marcel Duchamp lançou mão de tal recurso como “atalho” para conseguir seus efeitos óticos como em *Anémic cinéma* de 1926, filme constituído por sucessivas imagens espiraladas, uma tentativa de fazer o registro do movimento pretendido em obras anteriores como *Rotative d’émisphere* de 1925. Muitos outros artistas de vanguarda realizaram experimentações com o suporte cinematográfico. Para mencionarmos apenas alguns, a título de referência: artistas futuristas publicaram em 1916 o primeiro manifesto do cinema de artista, intitulado *Manifesto da cinematografia futurista*. Os dadaístas, Hans Richter e Viking Eggeling, no início da década de 1920, criaram filmes compostos por abstrações, pois entendiam o cinema como um prolongamento natural da pintura. Cabe mencionar que nesse período cresceu significativamente o interesse pelas experiências artísticas usando o cinema como suporte, as produções de Man Ray, Léger, Duchamp, Moholy-Nagy, Salvador Dali (em parceria com Luis Buñuel, no conhecido *Um Cão Andaluz*), Picabia e muitos outros são dessa época. Pode-se afirmar então que, a partir daí, a modalidade *filme de artista* tornou-se parte da agenda de várias produções em diversos momentos e apresentando diferenciadas modalidades. (COCCHIARALE e PARENTE, 2007; CANONGIA, 1981)

Tendo em vista a variedade de produções e o número de artistas que se dedicaram à utilização do cinema como suporte, podemos compreender os filmes realizados pelos artistas, como uma tentativa de usufruir a experiência cinematográfica e uma forma de diversificar seus suportes tradicionais. Nos anos 1960 Andy Warhol transgrediu a narrativa convencional em seus filmes experimentais ao filmar continuamente os rostos de personagens entrevistados por ele ou, como outro

1 O presente artigo é uma reflexão introdutória sobre o tema *filmes de artista* no Brasil na década de 1970, objeto de meu projeto de pesquisa para o Pós-doutorado.

2 Doutora em História pela UFF, docente da disciplina História da Arte na PUC-CES/JF.

exemplo, apresentando como narrativa um período de quase seis horas ininterruptas de sono de um jovem no filme *sleep*. As imagens em movimento captadas por Warhol eram projetadas diretamente sobre uma tela de pintura, o que nos dá uma importante pista para compreendermos as possíveis relações que se estabeleciam entre a arte e o cinema. O uso da imagem em movimento criava novas possibilidades para uma arte que pretendia ampliar os limites da tela com imagem fixa ou da escultura estática e serviria como um novo espaço visual e um novo suporte de experimentação. Mais ainda: pretendiam reaproximar a produção artística do cotidiano e das experiências comuns.

No Brasil, a partir da década de 1960, surgiu um tipo particular de manifestação artística cujas principais propostas também revelavam a intenção de ruptura com os suportes e espaços tradicionais de exibição da obra de arte, como as galerias e museus. Nesse sentido, vários artistas passaram a trabalhar com a imagem cinematográfica pensando-a como uma ampliação dos canais de atuação e de realização de sua obra, propondo formas em que a linguagem cinematográfica e as artes plásticas pudessem ser revisitadas em conjunto. As modalidades das experimentações surgidas variavam e se reconfiguravam, podendo se manifestar na própria realização dos filmes e na sua exibição em espaços não convencionais ou, ainda, os concebendo como registro de seu trabalho artístico, para a sua posterior divulgação, momento em que os desdobramentos obtidos nos lugares de exibição realizariam, a cada exposição, uma nova experiência, como é o caso dos trabalhos de *registro-filme* realizados por Artur Barrio.

Neste contexto, artistas como Antônio Dias, Antônio Manuel, Arthur Omar, Lygia Pape, Raymundo Colares e Hélio Oiticica pertenceram a uma geração cujo trabalho se situa no profícuo território fronteiriço, onde o cinema e a arte contemporânea se encontram.

Muito importante observar que o objetivo de refletir sobre a realidade usando um suporte diferenciado e de aproximar a arte da vida, também se materializava na mudança da relação entre a obra e o espectador. Não se tratava mais de pretender um espectador contemplativo, dissociado do processo de criação, mais sim, de pensar nas possibilidades de ter um espectador/participador. Hélio Oiticica foi um pioneiro dessa concepção ao propor que suas imagens sequenciadas fossem projetadas em vários ângulos em um mesmo espaço. Junto com Neville d'Almeida formularam, na década de 1970, as *Cosmococas*, uma série de filmes em que imagens apresentavam ícones da cultura pop da época, como Jimmy Hendrix, Marilyn Monroe e Yoko Ono. As imagens foram

“texturizadas” com um material incomum, a cocaína, e as projeções deveriam acontecer em lugares em que o espectador realizasse sua fruição de forma sinestésica, simultaneamente, a partir das percepções dos sons, das imagens e da interação com o ambiente.³

Oiticica batizou essa modalidade artística como *Quase-cinema*, porém, mais que uma produção aproximada dos filmes como os conhecemos tradicionalmente, essa proposta ultrapassava as barreiras sedimentadas pela própria “moderna tradição” cinematográfica Brasileira, implantada e divulgada nos circuitos de discussão cultural pelo Cinema Novo. Tal parâmetro permite-nos demonstrar as marcantes diferenças entre o chamado cinema de autor do cinema de artista e do filme de arte. Entendemos o filme de artista como um trabalho criativo, que pressupõe o conhecimento crítico sobre a produção artística e uma elaboração conceitual, as obras filmicas de artistas representam um recorte temático que transcende a relação espaço/tempo, como nos aponta Hans Ulrich Obrist (2000). Nesse sentido, o filme de artista apresenta-se como uma obra de arte e distingue-se do que é classificado como filme de arte, uma construção narrativa (linear ou não) de imagens, com uma linguagem diferenciada do cinema veiculado estritamente nos circuitos comerciais.

Essa modalidade de manifestação artística situa-se, assim, entre a produção cinematográfica e a obra de arte, trata-se de um objeto corpóreo, mas, também, sensorial, sinestésico e aberto à intervenção do artista e do sujeito receptor ou, melhor dizendo, participador. É uma modalidade que pode englobar desde as experiências precursoras de intervenções audiovisuais até as criações videográficas mais contemporâneas. Diante da diversidade nas poéticas de cada artista e o domínio em suas obras de uma clara postura intermediática, pautada pelo diálogo entre o texto, a imagem e o objeto, faz com que o uso do conceito, da visualidade e da sensorialidade, sejam elementos facilmente perceptíveis no campo dilatado das transformações da arte contemporânea. Nessa perspectiva, o filme de artista que se produziu a partir da década de 1960 se insere como uma possibilidade de reflexão relativamente pouco estudada dentro do campo interdisciplinar da História da Arte Contemporânea.

Para refletir sobre este encontro, discutiremos em que medida a arte produzida por estes artistas passou a conceber novos formatos de expressão. As imagens, captadas em diferentes fontes

3 A proposta de exposição de tais obras por Oiticica e D’Almeida foi exibida para o grande público, anos mais tarde em várias exposições. Atualmente, há um espaço específico (*site specific*) no Instituto de Arte Contemporânea Inhotim, chamado de galeria *Cosmococa* para a fruição das obras que leva em consideração todas as premissas pensadas pelos artistas quando da sua concepção. Para um aprofundamento do tema pode ser consultado o artigo: *A Cosmococa de Oiticica: discussões sobre a relação obra/espaço de fruição*, que será apresentado por mim no XXXII Colóquio do Comitê de História da Arte a ser realizado em outubro de 2012.

foram apropriadas, reinventadas e ressignificadas, passando a compor um exercício imagético cuja fruição aconteceria em ambientes específicos, formulados para agir em confluência com as imagens. Tratava-se de produzir uma relação sensorial com o espaço em uma situação cinematográfica não narrativa, cuja fruição concretiza a obra de arte. Os artistas, assim, subvertiam tanto a ordem tradicional do objeto de arte e seu lugar, quanto a linguagem cinematográfica convencional, pois propunham a partir desta intervenção uma ruptura com a composição espacial nos dois níveis. Criaram então uma composição híbrida, permeada por conceitos que trafegavam entre a ideia de arte ambiental a de suprasensorial.⁴

Ligia Canongia elaborou um estudo que se tornou referência inicial para as pesquisas sobre os filmes de artista no Brasil. Em seu livro, publicado no início da década de 1980, afirmava:

Apesar da indiferença do público acostumado ao objeto de arte tradicional, da atitude de recusa da crítica em dedicar maiores espaços à análise desses novos fenômenos e da omissão das instituições diante da necessidade de estímulos à pesquisa, o fato é que uma nova sistemática de trabalho, inserida no universo da intermídia, enfrentou as adversidades externas e conseguiu se impor, negando o conceito de obra única e partindo para múltiplas produções de linguagens. (CANONGIA, 1981, p. 18)

Sem dúvida aceleramos o passo no que se refere ao reconhecido dessas obras como uma modalidade artística, mas, os canais de divulgação ainda não se configuram como os das obras mais usuais; e muitos ambientes tradicionais de exposições de arte como os museus e galerias não abrem seus espaços para esse tipo de obra. Entretanto, no âmbito da produção artística, cresceu significativamente o número de trabalhos envolvendo a produção em filme ou em vídeo. Kátia Maciel (2009) menciona a existência de uma situação-cinema que se constrói pela espacialização da projeção num ambiente específico em que o espectador é pensado como parte ativa do processo. A autora utiliza o termo *transcinema* para designar essa nova construção de espaço-tempo cinematográfico, em que a experiência das artes visuais e do cinema possibilita um espaço para o envolvimento sensorial do espectador. Talvez essa alteração na relação espectador/obra, que mencionamos anteriormente, tenha influenciado a postura atual do público, hoje muito mais receptivo às obras de interação entre imagem e ambiente.

4 As ideias sobre arte ambiental estão atreladas à atividade artística que interage e/ou modifica o ambiente. Já sobre o supra sensorial Oiticica dizia: “Isto me veio com as novas ideias a que cheguei sobre o conceito de ‘suprasensorial’, e para mim toda arte chega a isto: a necessidade de um significado ‘suprasensorial’ da vida, em transformar os processos de arte em sensações de vida” (OITICICA, 1997, *apud* MACIEL, 2009).

A concepção do termo *filme de artista*, com uma notada constituição híbrida, perpassa, então, por todas essas ideias e conjugações. No Brasil, teve início no final da década de 1960 e início da de 1970 e tem relação direta com o esgotamento dos modelos tradicionais tanto da arte, quanto do cinema, bem como com a situação política e cultural do país. Dialogou em muito com o chamado *Cinema Marginal*, movimento que questionou as “verdades absolutas” da pauta cinemanovista. Lygia Pape, por exemplo, que era iniciada nos mecanismos de produção cinematográfica desde os inícios do cinema novo, trabalhou o corpo como tema principal e propôs uma mudança do nosso olhar perante as imagens.

Tomamos como marco essencial para nossa análise o evento intitulado *Expo-Projeção 73*, organizado por Aracy Amaral. Tal exposição destaca-se pelo seu pioneirismo em reunir obras cujo tema agregador foi a modalidade *filme de artista* no Brasil, sendo, certamente, o primeiro evento de grande vulto na área. O catálogo é emblemático. A página que apresenta os participantes do evento, quarenta e dois ao todo, sinaliza para as proporções do envolvimento dos artistas para com essa modalidade de produção. Muitos dos expositores, até então dedicados a artes mais distanciadas da linguagem do cinema, apresentaram obras vinculadas a esse pensamento artístico que buscava criar formas artísticas híbridas, cuja principal característica é exposição da imagem em movimento. Décio Pignatari, por exemplo, um expoente da manifestação escrita em forma de poemas, ensaios e contos, aproximou-se, na época, da ideia de filme de artista a fim de realizar experimentações com a linguagem textual. Apresentou sua obra, mais próxima de uma peça, intitulada *Desatinos do Destino*, segundo ele, uma *audiofotonovela* de 20 min.

Dentre as várias produções de diversos artistas alguns mereceram destaque no presente trabalho por sua capacidade reflexiva e questionadora. É o caso dos trabalhos de Antônio Dias e Arthur Omar. A obra de Antônio Dias é predominantemente realizada em *super 8*, um dos pioneiros da vídeoarte no Brasil, chegou a participar da Bienal de Veneza em 1973, expondo uma instalação cinematográfica. Sua obra mais conhecida na categoria filme de artista é a série *The Illustration of Art*. Trata-se de três das primeiras peças a serem apresentadas no evento *Expoprojeção 73*.

A proposta de captação e construção de imagens pretende apresentá-las de modo a deixar à mostra sua possibilidade de exposição bidimensional, assim como em um quadro as figuras são apresentadas lentamente, quase sem movimento. Segundo Canongia (1981) essa marcação do

objeto de forma quase estática e bidimensional possibilita um prolongamento do olhar transferindo para o cinema o tempo da reflexão sobre o objeto, muito diferente do contato catártico que a velocidade da imagem cinematográfica proporciona. A tramitação entre as imagens e o universo cinematográfico também é interessante. Dias cria uma montagem circular, em que o fim pode retomar o ponto inicial. Em *The Illustration n. 3* a câmera fixa o contador de luz de uma casa, o sistema elétrico é mostrado frontalmente, duas mãos ligam os fios de polos opostos e provocam um curto circuito que, literalmente, apaga o filme que tem assim seu fim. Várias obras de Dias trabalharam a metalinguagem: em *Gimmick* o “truque” é apresentar uma projeção dentro da outra. O filme começa mostrando a imagem de um macaco que vai se aproximando, tornando-se gigantesco, trabalhando o tema das escalas e proporções.

Antônio Manuel atuou em uma direção mais sistemática e sua forma de montagem é muito particular com sequências são bem demarcadas. Destacamos a obra *Loucura e Cultura* (1972) em que mostra vários artistas que participaram de um debate no MAM do Rio de Janeiro, em 1968. A imagem, o som da *Marselhesa* e um grito que nos remete à censura imposta pela ditadura militar “atenção, atenção, eu quero falar... eu preciso falar” são apresentados em oposição, enquanto os rostos de Rogério Duarte, Lygia Pape, Luís Saldanha, Caetano Veloso e Hélio Oiticica aparecem de frente e de perfil.

Com um teor político latente a obra de Antônio Manuel ganhou destaque, em *Semi-ótica*, que exhibe uma casa com a bandeira do Brasil pintada, no lugar do círculo azul há uma janela que quando aberta forma um buraco negro, uma boa metáfora para a situação de repressão e descaminho pela qual o país passava.

O trabalho de Arthur Omar sempre esteve ligado ao cinema e também se dedicou ao filme experimental como em *Congo* (1972), *Tesouro da juventude* (1977) e *Vocês* (1979). Nestes exemplos, há uma problematização sobre a forma convencional dos documentários. Segundo ele há a impossibilidade de aproximação ou de identificação com a realidade através da imagem filmada. Essa ideia faz parte de sua crítica ao sistema cinematográfico de linguagem clássica, pois, segundo o artista “quanto mais perto se chega de uma imagem ou de um pedaço de filme, menos se pode ver a não ser a matéria bruta (grãosinhos) de que se compõe o próprio filme e nunca a matéria bruta do objeto que ele representava.”

Para Ligia Canoglia (1981), Arthur Omar pretendia estabelecer uma ruptura com o olhar passivo do espectador, interferindo na percepção das imagens. Em *Vocês* há uma sucessiva alternância da luz estourada com a sua total ausência, o que provoca o desconforto visual do espectador que é convidado a perceber o quanto aquelas imagens são fabricadas, rompendo assim a cumplicidade entre a tela de cinema e o olhar do espectador.

ÚLTIMO FOTOGRAMA...

A proposta desse trabalho foi iniciar um mapeamento e uma reflexão sobre uma parte dessa produção, marcada pelo experimentalismo, bem como compreender seus meios de exibição e recepção. Como foi perceptível no evento *Expo projeção 73* muitos artistas se interessaram pela produção fílmica e a extensão dos nomes não permite aqui a realização de um estudo completo, por isso, nos ocupamos nesse momento com a tarefa de pensar sobre a expressão artística fundamentada na imagem em movimento, o chamado *filme de artista*.

Os artistas ao iniciarem uma reflexão sobre uma linguagem, tradicionalmente vinculada aos circuitos comerciais de exibição, e procurar reapresentá-la demonstrando seu potencial estético, estavam buscando mais do que simples inovações técnicas, estavam pretendendo tomar um caminho de autonomia em relação ao mercado. As pesquisas e experimentações empregadas deixam claro suas buscas em realizar não um filme de arte, mas um filme de artista, operando o meio a partir de uma relação simultaneamente crítica e criativa.

Outra questão que mereceu nossa atenção e que ainda avançará e se desdobrará em outros estudos é a alteração na relação obra/espectador formulada pelos artistas. Ao combater a tradicional passividade do olhar que somente observa a imagem cinematográfica, passivamente, os artistas inventaram novas formas de fruição e reajustaram o compasso da relação arte-público. O espectador tornou-se parte da obra, pois, sem a presença de seu olhar e, muitas vezes, de sua intervenção a obra não se realiza. Tratava-se de colocá-lo em um estágio “supra sensorial” adequando e criando demandas para o público em um momento cujos limites da arte não poderiam mais ser construídos de forma exógena. Novamente, a arte tentava se aproximar da vida.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, A (Org). Expoprojeção 73. São Paulo: Edição do Centro de artes Novo Mundo, 1973.
- CANONGIA, Ligia. Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/1980. Col. Arte Brasileira Contemporânea: caderno de textos 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- COCCHIARALE, Fernando e PARENTE, Andre. Filmes de artista no Brasil, 1965/1980. Rio de Janeiro: Contracapa, 2007.
- MACHADO, Arlindo (Org.). Made in Brasil: três décadas de vídeo no Brasil. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007.
- MACIEL, Katia. Transcinemas. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- OBRIST, Hans Ulrich. Uma breve história da curadoria. São Paulo: Bei Comunicação, 2000.