

Quasi cinema: a musealização dos filmes de artista no Brasil

Patrícia Ferreira Moreno¹

Os chamados filmes de artista, obras que usam a linguagem cinematográfica como suporte, começaram a ser produzidos no Brasil em um contexto histórico específico, rico em propostas experimentais e permeado por questões adversas como a improvisação dos espaços expositivos e a censura imposta pela Ditadura Civil-Militar. Sendo assim, assistimos nas décadas de 1960 e 70 a um grande número de propostas diferenciadas que utilizaram as linguagens fílmicas em 16 mm ou o super 8 como suporte artístico. Tomamos, por isso, como marco inicial para o nosso mapeamento 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.

É muito importante ressaltar 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,

¹ Professora de História da Arte do CES-JF e professora temporária da UFJF – Instituto de Artes e Designe. (patriciafmoreno@uol.com.br)

simultaneamente, a partir das percepções dos sons, das imagens e da interação com o ambiente.²

Oiticica batiza essa modalidade de filme como *Quase-cinema*, porém, mais que uma produção aproximada do cinema como o conhecemos tradicionalmente, essa proposta ultrapassava as barreiras sedimentadas pela própria “moderna tradição” cinematográfica criada no Brasil pelo Cinema Novo. Tal parâmetro permite-nos demonstrar as marcantes diferenças entre o chamado cinema de autor do cinema de artista e, ainda, 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 fílmicas de artistas representam um recorte temático que transcende a relação espaço/tempo, como nos aponta Hans Ulrich Obrist.³ 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.

O filme de artista situa-se entre a manifestação cinematográfica e a obra de arte, ele existe como ideia, mas também como um ser físico, um objeto corpóreo, sensorial, sinestésico, 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 predomínio em suas obras de uma clara postura intermediária, 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 dos fins da

² 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.

³ OBRIST, Hans Ulrich. Uma breve história da curadoria. São Paulo, Bei Comunicação, 2000.

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 esta construção, discutiremos, primeiramente, em que medida a arte produzida por estes artistas passou a conceber novos formatos de expressão ao seqüenciar imagens estáticas ou trabalhar com a imagem em movimento., as quais apresentariam as mais variadas intervenções, desde palavras até linhas e desenhos feitos com formas particulares de textura: cocaína, borras de café, fluídos corporais, dentre outros. Tais imagens, captadas de diferentes fontes foram apropriadas, reinventadas e ressignificadas por estes artistas, 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

Para indagarmos sobre a receptividade e a recepção desses filmes de artista, os escritos de H. S. Jauss nos servem como ponto de partida. A estética da recepção⁵ volta-se para as condições sócio-históricas das diversas interpretações textuais: o discurso imagético, cinematográfico se constituiria, através de seu processo receptivo,

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).

⁵ JAUSS, Hans Robert. . A Estética da Recepção: Colocações Gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Coord. e Trad.). A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. Considerado um dos fundadores da Estética da Recepção (1964), Hans Robert Jauss (1921-1997) é o representante mais ativo e crítico da estética alemã do pós-guerra que desenvolveu uma noção dinâmica do receptor/expectador/leitor/ouvinte como fator essencial à constituição da obra de arte. O estudo deste trabalho sobre a Estética da Recepção focalizou e se aprofundou nas discussões trazidas por Hans Robert Jauss para analisar o conceito horizonte de expectativas. Ver também: ROSSETO, Robson. A estética da recepção: o horizonte de expectativas para a formação do aluno espectador. Disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/1-EncontroGrupoPesquisaArteEducacaoFormacaoContinuada/10RobsonRosseto.pdf>

enquanto pluralidade de estruturas de sentido historicamente mediadas. Quando Jauss questiona: "que significa a experiência estética, como ela tem se manifestado na história da arte, que interesse pode ganhar para a teoria contemporânea da arte?" entende-se que os estudos sobre a recepção constituem a fundamentação teórica bastante adequada para discutir, refletir e aprofundar ideias referentes à recepção dos chamados filmes de artista, isto porque, entendemos ser possível integrar o destinatário espectador no processo de produção pessoal de significados. Quer dizer: o receptor deixa de ser considerado como simples destinatário passivo, para atuar como agente ativo que participa ativamente na elaboração do sentido, na construção final da obra artística.

A Estética da Recepção considera a obra de arte como um sistema que se define por produção, por recepção e por comunicação, tecendo uma relação dialética entre autor, obra e aquele que a assiste. Não revitaliza a noção de produção e representação, bases da estética tradicional. Destaca que o ato de assistir do expectador tem uma perspectiva dupla na dinâmica da relação com a obra - a projeção desta obra pelo leitor de uma determinada sociedade. Interessa-se pelas condições sócio-históricas que formularam as diversas interpretações que a obra recebeu, e assinala que o discurso é o resultado de um processo de recepção ao mover a pluralidade dessas estruturas de sentidos historicamente mediadas.

Nesse sentido, o conceito de 'horizonte de expectativas' é, deveras, significativo, pois, se coloca como o limite do que é visível, sujeito às alterações devidas às mudanças de perspectiva do observador. O diálogo entre a obra e um expectador depende de fatores determinados pelo horizonte de expectativas responsável pela primeira reação do leitor à obra. Todo leitor dispõe de um horizonte de expectativas, resultado de inúmeras motivações. Jauss considera este horizonte de expectativas como um dos postulados mais importantes da sua teoria. Assim, uma das vantagens do horizonte de expectativas é permitir um estudo sistemático da história da recepção. Em vez das histórias tradicionais da reputação ou influência de um autor, o método de Jauss não apenas examina a imagem e influência de um autor através da história, mas também examina as condições históricas e as mudanças em seu entendimento.

O texto: “*O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis*” de Jauss (2002) também nos ajuda a interpretar a trajetória do “prazer estético” e propõe resgatar a importância da experiência estética ao destacar três categorias: 1) Poiesis – “o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos” (JAUSS, 2002, p.100), ou seja, abarca o território da produção artística e corresponde ao prazer de se sentir co-autor da obra. 2) Aisthesis – “designa ao prazer estético da percepção reconhecadora e do reconhecimento perceptivo” (Ibidem, p.101), que trata sobre a própria obra artística em si mesma, diz respeito ao possível efeito provocado pela obra de arte como renovação da percepção do mundo circundante. É o prazer estético da percepção frente à obra. 3) Katharsis – “prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique” (Idem). Corresponde à experiência comunicativa fundamental da arte, que permite explicitar a sua função social, ao inaugurar ou legitimar normas e também libertar o espectador de sua rotina cotidiana, a fim de levá-lo ao encontro com a liberdade estética do prazer de si no prazer do outro. Assim, promover um equilíbrio entre o fazer e o apreciar, entre o construir e o fruir é condição para desenvolver a habilidade progressiva de novos conhecimentos, novas formas de pensar e de sentir a arte contemporânea.

Dentre as várias produções de diversos artistas alguns merecem destaque por apresentarem essa 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 vídeo arte 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*. 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 trabalham 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.

Antonio Manuel atuou em uma direção mais sistemática e sua forma de montagem é muito particular com sequencias 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 e 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 Antonio Manuel ganha destaque, em *Semi-ótica* há 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 (grãozinhos) 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.

Musealizar o novo: as primeiras formas de exposição

Nesse incipiente processo de musealização de obras de caráter tão específico interessou-nos perceber a dinâmica estabelecida entre a concepção do artista e a da curadoria, pois os artistas que se dedicaram a essa modalidade iniciaram uma reflexão sobre uma linguagem, tradicionalmente vinculada aos circuitos comerciais de exibição, e procuraram reapresentá-la demonstrando seu potencial estético, sinalizando mais do que simples inovações técnicas, pois, estavam pretendendo tomar um caminho de autonomia em relação ao mercado. As pesquisas e experimentações empregadas deixam claro as buscas para realizar um produto artístico, operando o meio a partir de uma relação simultaneamente crítica e criativa. 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.

Como é perceptível no evento Expo projeção 73 muitos artistas se interessaram pela produção fílmica e a extensão dos nomes não permite a realização de um estudo

completo nesse momento, por isso, nos ocupamos por ora na tarefa de pensar sobre a expressão artística fundamentada na imagem em movimento.

Verificamos que os artistas, ao iniciarem uma reflexão sobre uma linguagem tradicionalmente vinculada aos circuitos comerciais de exibição, e procurar rerepresenta-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.

Referências

- AMARAL, A (Org). Expoprojeção 73. São Paulo: Edição do Centro de artes Novo Mundo, 1973. Disponível em:
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=521&tipo=2> (acesso em 25/01/2013)
- ARAÚJO, Olívio Tavares de. Pinturas. São Paulo: Galeria de Arte Global, 1977.
- CANONGIA, Ligia. Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/1980. Col. Arte Brasileira Contemporânea: caderno de textos 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- CARTAXO, Zalinda. Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade. In: O Percevejo on line. Periódico do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, 2009. (disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/431/381>)
- COCCHIARALE, Fernando e PARENTE, Andre. Filmes de artista no Brasil, 1965/1980. Rio de Janeiro: Contracapa, 2007.
- FAVARETO, Celso. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: EDUSP, 2000.
- JAUSS, Hans Robert. . A Estética da Recepção: Colocações Gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Coord. e Trad.). A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- MACIEL, Katia. Transcinemas. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

MERLEAU PONTY, Maurice. Les Aventures de la dialectique.. 11^{ème} ed. Paris: Gallimard,1955.

OBRIST, Hans Ulrich. Uma breve história da curadoria. São Paulo, Bei Comunicação, 2000.

PONTUAL, Roberto. Arte/Brasil/hoje: 50 anos depois. São Paulo: Collection, 1973.

ROSSETO, Robson. A estética da recepção: o horizonte de expectativas para a formação do aluno espectador. Disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/1-EncontroGrupoPesquisaArteEducacaoFormacaoContinuada/10RobsonRosseto.pdf>