

O cinema de Exceção: a Metalinguagem no Super-8 Brasileiro ¹

Luciana ALMEIDA ²

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

O surto superoitista experimental brasileiro, sobretudo durante a ditadura militar (1964 a 1985), foi questionador pela abordagem metalinguística. O artigo aborda a desconstrução e a inventividade criativa de artistas e cineastas que enfrentaram a censura e as instituições artísticas. É a primeira geração responsável por diluir as fronteiras criativas e, assim, expandir o campo das artes e do cinema no país. A busca por um novo ideário imagético e comportamental produziu um surto experimentalista tanto na forma quanto no conteúdo. O que configurou uma íntima relação entre a estética e a política, numa exploração máxima dos limites, num profundo questionamento da vida e da produção de sentido à época.

PALAVRAS-CHAVE: metacinema; experimental; super-8.

METACINEMA COMO EXPERIÊNCIA FÍLMICA

O estudo do audiovisual feito por artistas e cineastas experimentais se confunde com a produção da arte de vanguarda no Brasil e as relações tensas entre arte e política. Tema central para compreensão dos aparatos visuais feitos por uma geração que em paralelo realizam aquilo que poderia até ser considerado como um programa por uma transformação política e estética. A postura desses criadores permanentemente críticos e efervescentes foi também analisada com uma resposta ao momento de recrudescimento estatal durante o regime militar no Brasil (1964-1985). Sobretudo, após o decreto do AI-5 (1968) quando se tornou necessário rever novas estratégias criativas para produção artística. A vanguarda brasileira da década de 60 e 70 debatia-se entre um passado acadêmico e um vislumbre de mudanças sociais. Perguntas fundamentais para compreender esse panorama foram feitas pelo pesquisador Paulo Reis (2006):

Dentro desse contexto de acirradas lutas políticas e grande experimentação artística, pergunta-se: qual seria a característica dos anos 60? Como ela se formalizou no campo da cultura? Quais os pressupostos

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação pela UFPE (Linha Mídia & Estética), email: lualmeida.se@gmail.com.

trazer para pensar globalmente sua produção cultural e artística? (REIS, 2006, p. 7 e 8).

Segundo Ismail Xavier (2001) o cinema brasileiro moderno teve como debate questões como o nacional e o popular, o subdesenvolvimento, a dependência cultural, o imperialismo econômico, a modernidade conservadora e a utopia. Variadas formas operaram tais temas, muitas delas foram trabalhadas através de mecanismos como a alegoria, a fragmentação, a estilização, a agressão e a busca por certo primitivismo. Ou ainda, o uso irrestrito do humor com a paródia, a carnavalização e o subgênero. A escolha por uma vivência na marginalidade, uma postura de ação *outsider* esteve profundamente imersa nessa flâncina do estar no mundo. Os realizadores nessa fase no Brasil constroem diálogos entre o espaço sem território e o sujeito a serviço de uma narrativa descontínua a exemplo dos filmes do Cinema Marginal.

O artigo não se pretende definir o termo experimental, mas buscou compreender sua apropriação do experimental como vida e a arte como experimento durante o surto superoitista no Brasil. Eis a vida e a arte em limites tênues, um ponto de observação pertinente na própria forma e conteúdo das trajetórias de produção/vida dos autores aqui tratados. Numa afirmação de Ismail Xavier, tendo a realidade brasileira:

Nessa espécie de limiar da “condição pós-moderna”, o processo cultural brasileiro dos anos 60 produziu um espaço de criação em que, nos avanços e recuos, prevaleceu ainda a matriz das vanguardas, antes e depois do AI-5. No cenário nacional, a experimentação e o cinema alternativo encontram a brecha para uma manifestação de grupo vigorosa, antes de se atomizarem dentro da institucionalização mais decisiva que, também aqui, se configurou como força crescente na medida em que avançou a década de 70. (XAVIER, 1993, p. 26)

E se o cinema é simplesmente fruto da manipulação de um conjunto de linguagens audiovisuais, os artistas visuais exploraram essas possibilidades ao extremo. Ora, os artistas modernos integraram o cinema às suas experiências visuais. Mas o que define os artistas selecionados neste trabalho? Sua capacidade em produzir ou sua maneira específica de observar a realidade? O caráter subversivo é inerente à anti-arte que não segue a teleologia narrativa das significações, mas a intertextualidade e a descontinuidade como ferramentas para quebra do dispositivo criado pela instituição cinematográfica. A perda das perspectivas e o mergulho no imaginário de símbolos desconectados, por vezes até sem significação

direta, caracterizou as novas vanguardas do audiovisual. Esse acinema (LYOTARD, 2005) produziu um cinema abstrato, que opacificou o suporte e que revirou o próprio dispositivo. Portanto, faz-se necessário uma reflexão sob uma trajetória dos movimentos artísticos, comportamentais e ideográficos para construir esta histórica.

Não há avesso, não há correto apenas a escolha livre com uma câmera na mão. Para onde ir? Para esquerda ou direita? O que emerge daí também pode ser o inesperado. A surpresa se multiplica em entrelaçamentos, não há começo, não há fim ou única direção. Há possíveis e múltiplas vias. A obra é o estado no ato de fazê-la, experimentar o ato de criação, arte em vida, experiência e o ato de filmar como assertiva. O artista é inventor, criador de novos territórios e propositor de novas rupturas. Para a obra existir precisa-se do outro, o caso também se assegura ao cinema. E o que fazer quando o artístico e o cinematográfico se encontram? Ou melhor, o que ocorre quando a arte e mídia se integram de maneira única? O artista e o cineasta experimental se inventaram em meio ao processo, como andarilho de território rizomático.

Quais são as potências da arte? Como visitá-la? Observar o ato de filmar como uma poética individual e singular, por um modo pessoal de estar no mundo e pensar o mundo. O que seleciona o autor? O que ele transforma e inventa ao inaugurar outras formas? O desvelar em demasia da sua poética. O artista e o cineasta vivem a angústia do não saber, vivem os processos criativos em seu estado bruto, o espaço do erro e do acerto, o local da vertigem e do desencontro. Ou ainda, valorizam a processualidade para verificar o que foi feito, o que foi proposto, o que pode ser visto como repetição ou potencialidade, dessa mesma matéria, em total diálogo entre arte e mídia. Artista e cineastas experimentais são imersos na dimensão simbólica do experimento e seus procedimentos técnicos inventivos.

1. A forma, ideia e o conceito.

Nos anos 60, depois de deixar sua cidade natal Campina Grande (PB), Antonio Dias torna-se aluno no Ateliê Livre de Gravura da Escola Nacional de Belas Artes, coordenado pelo gravunista Oswald Goeldi no Rio de Janeiro. É nessa década que Dias desenvolve seu trabalho artístico mais denso. Na sua produção, a diversidade de linguagens ou de técnicas é motivada pela procura incessante de algo particular. Sua obra é caracterizada menos pela simples adesão ao que vigorou no sistema de arte contemporânea e mais pela prática de apropriações inteligentes e oportunistas. Seu trabalho manifesta uma relação ativa e

sensível aos eventos contemporâneos, constituindo a prática do “direito de ruptura”. A insistência sobre o caráter não restritivo do trabalho artístico fez Antonio Dias assumir riscos de incoerência vividos sem temor. Dias exercita sua liberdade artística como única lei possível.

Antonio Dias, no ano de 1967, participa da coletiva Nova Objetividade Brasileira, organizada por Hélio Oiticica. No ano 1971 inicia pesquisa com os filmes em super-8, no projeto “The illustration of art”. O audiovisual ganha importância crescente na sua produção a partir daí, produz instalações, filmes e objetos. Dias muda-se para Nova Iorque em 1972, onde desenvolve trabalhos com filmes, néon, instalações com filmes, dispositivos e vídeos. Seu uso com os tecnológicos foi dado numa relação tensa com a materialidade do suporte. Na série “Ilustração da Arte”, Dias explorou diversos formatos, se pautando no mote: “Toda redução ou ampliação é questão de acomodação”.

Antonio Dias tempera a presença da palavra entre a arte conceitual e a tradição da poesia concreta. É um encontro elaborado sobre a fenomenologia da percepção e a recuperação traumática do sujeito. Dias respondeu à violência através da politização e do despojamento de seus materiais. Assim como o rigor matemático está presente nos seus filmes inspirados pelo cinema estrutural. Dias é um fundador de uma espécie de cálculo poético. É na série intitulada como “The illustration of art” (1971) que está sua produção audiovisual mais expressiva. Composta por cinco filmes e demais instalações e quadros que pretendem “descrever a própria fenomenologia do fazer artístico, procurando, por processos metalinguísticos, mostrar a virtualidade da imagem e da autossuficiência da arte” (CANONGIA, 1981). Os filmes de Dias conceitualmente relevantes foram “The illustration of art nº 1”, “The illustration of art nº 2”, “The illustration of art nº 3” e “The Illustration of Art / Gimmick” (Londres/Milão, 1972, Super-8, 6'15", mudo, cor). O que liga esses trabalhos é o movimento circular nos argumentos, reforçado pela montagem cíclica - o fim é o retorno à ideia inicial. Canongia (1981) afirma que os recursos à metalinguagem são evocados para atender a linguagem interna de circularidade. Um procedimento semelhante, circular, desenvolve-se também em “Gimmick” (super-8, 1972). O filme começa mostrando a cara de um macaco que vai se aproximando ocupando todo o espaço da tela. Ao fazer o truque das escalas e proporções, Dias realiza o jogo daquilo que está dentro também está fora: uma espécie de ilusão criada pela montagem que ora coloca a imagem do macaco em *super close up* e ora se distancia revelando uma máscara. Ao fim evidencia-se o que por trás

da imagem do símio está o rosto do artista. O que era aparentemente grande se revela como pequeno frente à feição do criador.

A tematização sobre o problema do mascaramento e a relação entre a realidade – um pode estar contido no outro e vice-versa – carregou uma carga crítica e irônica. O filme é uma alegoria metalinguística onde o uso do corpo, especificamente o rosto enquanto máscara pode ser desmistificador e interroga a si mesmo. Eis aí a arte como várias modalidades de expressão, ora criticando-as e apontando seus dilemas, suas promessas, sua subserviência (FARIAS, 2002). É o que se vê logo na sequência de Gimmick: depois da imagem gigante do macaco, segue o rosto de Dias com uma máscara de macaco. Segue take evidenciando dimensão concreta da máscara e menor ao rosto antes encoberto. O jogo de sobreposições sucede no jogo entre criador e criatura. Trata-se aqui, em uma análise de cunho mais conteudíssimo, é o retrato da situação do artista como ‘mico de circo’, o ridículo dentro de um regime de ‘gorilas’. Estes (os gorilas) podem ser grandes, mas constituem a farsa no discurso fílmico já que a máscara não é suficiente para esconder quem está atrás. A proporção também se estende ao problema das escalas de valor eticamente e artisticamente (CANONGIA, 1981, p. 30). Para Dias a órbita onde gravita seu trabalho é a arte como prática social e a crítica social da sua institucionalização – tema da série “The illustration of art” (1971-78).

A discussão na sua obra sobre o *turning point* decisivo do processo criativo no campo pictórico-plástico-estrutural está presente na lógica dos filmes que constam como parte da série “Illustration of art (1971-78)”. O tema central é a metalinguagem artística, sobretudo, atrelado a teoria do não-objeto. As principais características do não-objeto, segundo Ferreira Gullar (2007), são: o não-objeto repele as noções acadêmicas de gênero artístico, não se esgota nas referências de uso e sentido porque não possui utilidade prática, ao contrário dos objetos de arte; é um ser íntegro, que dispensa intermediários na relação com o sujeito; não é representação de nada, é apresentação, aparecimento primeiro de uma forma; transcende o espaço em que se insere, trabalha e refunda o mesmo espaço transformando-o; a ação do espectador se completa quando sua situação passa de fruidor para ativo e participante. O que interessa a Antonio Dias é a passagem do signo pela instância econômica e inversa, a operação se sucede enquanto processo de constituição no campo da linguagem. Portanto, a obra de Antonio Dias está em pleno debate entre forma, ideia e conceito. E no caso dos seus filmes, profundamente orientados por uma estética do

cinema estrutural, a forma e conteúdo interferem e são os primeiros enunciados do próprio ato de criação.

A arte conceitual e suas possibilidades poéticas, nascidas na tensa fronteira entre palavra e visualidade, somaram-se à expansão dos meios e dos materiais da arte, ampliando a experimentação para além da pesquisa formal dominante à época da origem dos filmes de artista (COCHIARALLE; PARENTE, 2007, p. 56). O artista tem a possibilidade de construir a obra, a obra pode ser fabricada, a obra não tem de ser construída. Ou seja, a obra está na ideia (WOOD, 2002). O tema da metalinguagem é também referenciado no trabalho de Gabriel Borba. O arquiteto e artista plástico tem uma obra marcada pelas tensões políticas presentes no meio acadêmico e pelo ambiente experimental de parte da arte paulistana tendo participado da Jovem Arte Contemporânea de 1973. Foi assistente do filósofo Vilém Flusser e, em 1975, tornou-se um dos fundadores da Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo. No início da década de 70 dedicou-se a experimentações com vídeo, esteve bastante presente na vida experimental do Museu de Arte Contemporânea da USP durante a gestão de Walter Zanini. No filme “Poesia e Vento” (São Paulo, 1974/75, 1’22”, cor, sonoro), Gabriel Borba coloca a trilha minimalista composta por Victor Flusser. Durante o filme há o signo de um letreiro-evento a balançar ao vento fílmico. O letreiro com título “Poesia e Vento” (única imagem icnográfica do filme) muda de composição de preto a cinza e tem suas letras movimentadas pelo sopro do vento. O tema do índice é evidência a natureza *minimal* da intenção artística, a natureza da obra conceitual e a natureza do próprio espectador observam trivialidade da ideia como proposta significativa. A sonoplastia do vento desmancha o letreiro do próprio filme, derruba as letras e muda as cores das fontes. O filme também se concretiza numa alegoria política sobre um anúncio da ventania que tudo leva até mesmo a força das palavras.

Uma das características centrais da arte conceitual nos anos 70 foi sua crescente politização (WOOD, 2002). Sendo que uma prerrogativa central politizada seria a crítica às instituições e ao próprio meio de produção criativa. Pela desmistificação do próprio cinema, numa crescente consciência do papel da arte, Cláudio Tozzi produz o filme “Grama” (São Paulo, 1973). Sua trajetória artística é intensa. Tozzi é influenciado pela *pop art* americana (CARTHY, 2002), em especial de Roy Lichtenstein, Cláudio Tozzi produz em 1967 o painel “Guevara Vivo ou Morto”. Trabalho, esse, que utiliza a linguagem da história em quadrinhos exposto no IV Salão Nacional de Arte Contemporânea (Brasília/1968). Essa obra sofre na capital federal parcial destruição a machadadas por autoria de um grupo de

extrema direita. A radicalização ideológica e de agressividade crescente, sobretudo naquele ano, marca as lutas estudantis contra a ditadura e, sobretudo contra o AI-5. Na Bienal de Veneza em 1976, Cláudio Tozzi ganha uma sala especial onde exhibe “Gramma” (São Paulo, 1973). A câmera-olho do artista foca um gramado em *close* fixo e som ambiente sugere um campo aberto (o que seria remetido ao próprio fotograma). O filme segue com a imagem verde, revezando entre um *zoom in* e *zoom out* da grama enquadrada, por agora, com a grama seca. O próprio letreiro do filme está em diálogo com a forma 3x4 da grama. No momento Tozzi estava integrado com a vanguarda de 70, pois compartilha da preocupação do uso da arte como via de transformação política e social. O engajamento em relação às massas está presente desde os seus primeiros trabalhos. Portanto, a compreensão do coletivo sobre a arte refletia-se na forma e conteúdo, pois o intuito era incitar o pensamento e levar o espectador à reflexão e ao debate. O seu conteúdo-significado e a linguagem utilizada tinham que partir da apropriação da linguagem usada nos meios de comunicação de massa, desde sinais de trânsito, letreiros, outdoors, histórias em quadrinhos, até os processos fotomecânicos de reprodução para concretizar um diálogo digerível entre o artista brasileiro e a iconografia de massa. No caso de “Gramma” essa iconografia foi dada dentro do próprio cinema. A palavra, seu sentido, é a forma-conteúdo: grama.

Caso semelhante, é o filme “+ - = -” (Rio de Janeiro, 1976-2000) de Ana Maria Maiolino. Dois jogadores fazem, sobre a mesa, uma partida de ovos. Para a autora, o filme focaliza o “enigma da aparente fragilidade e da resistência do ovo”. A fotografia do filme é assinada pela Maria do Carmo Secco que gera uma montagem que tenciona gradativamente a expectativa da quebra do ovo. No elenco do “jogo artístico” estão Bruno Tavez e Paulo Herkenhoff sentados à mesa oval e cuidadosamente alocados com luvas. A eminente brincadeira infantil de “não quebrar o ovo” é reiterada no uso no campo e no contracampo dos planos. O espectador aguarda a qualquer momento que a “tragédia” ocorra. O valor real do filme está na concepção da ideia de arte como passatempo, *locus* do acaso, no valor de caráter transitório e no jogo propriamente dito.

2. A política e a metáfora

Os discursos e as propostas dos artistas e críticos brasileiros que viveram aquele momento ditatorial (1964-1985) incidiram sobre a consciência aguda das contradições que permeavam a sociedade capitalista brasileira. Dessa forma, as vanguardas de 70 tiveram a

audácia de combinar inventivamente as conquistas tecnológicas da sociedade industrial contemporânea ao programa prospectivo e utópico próprio das vanguardas históricas, levando a experimentação e a contestação aos limites da desmaterialização artística (RIBEIRO, 1998, p. 166 e 167). As consciências são historicamente situadas, a politização da estética e a estetização da política foram própria condição de existência e permanência do cinema e da arte no Brasil tencionada pela ditadura militar.

Hélio Oiticica escreveu no documento que explicita o ideário da nova vanguarda como a vontade de construir uma arte brasileira em consonância com o contexto artístico internacional ao recorrer à teoria antropofágica formulada pelo crítico modernista Oswald de Andrade. No texto publicado no “Esquema Geral da Nova Objetividade” o seu discurso foi calcado na tendência ao objeto pela negação das categorias tradicionais das artes plásticas (pintura, escultura, desenho dentre outros), pela criação de uma obra aberta à participação do espectador, pela tomada de posição frente aos problemas políticos, sociais e étnicos que emergiam da realidade brasileira/internacional e pela arte pública interagindo com as manifestações de ruas da cidade. Eis aí uma apologia clara pelo ressurgimento das questões da anti-arte, concebida enquanto apropriação das novas condições artísticas experimentais. O que delimitou a necessidade de uma arte engajada e forjou o mito do alcance revolucionário da palavra poética ou aquilo que Heloísa Buarque de Holanda definiu como “o engajamento experimentalista” (1992).

A intenção era uma arte alternativa para os países do Terceiro Mundo que incentivasse as propostas conceituais e processuais de uma nova geração de artistas que atuava nos salões, nos parques e nas ruas das cidades, reivindicando um espaço para a liberdade de expressão verbal, comportamental e política (RIBEIRO, 1998, p. 175). Os artistas e cineastas criaram uma estética da violência sociopolítica sobre o Brasil, pelo anti-nacionalismo, anti-colonialista e pela ética do intolerável. Nesse sentido é inegável a importância do papel que as vanguardas desempenharam na colocação de questões fundamentais para produção cultural e, em contrapartida, atualizaram a crise de uma linguagem (HOLANDA, 1992, p. 52).

O tema da violência político-estética é exemplar no trabalho do português radicado no Brasil, Artur Barrio. Ele é a referência criativa ao manipular no seu trabalho o abandono propositalmente dos “erros” e dos “ruídos” na imagem. O que não implica em redução estética alguma, mas revela outra compreensão de espaço-tempo-imagem. A matéria “suja” nos filmes de Barrio é a fricção entre a arte de ação e seu registro. Pois, a câmera sendo o

olho e no centro da corporeidade do próprio artista fez o espectador perceber ser-mundo em performance. A câmara na mão do autor possibilita uma cumplicidade com o espectador, uma dinâmica que mimetiza a maneira de olhar. No trabalho audiovisual de Barrio esse *modus operandi* confere uma relação carnal entre artista e espectador, a exemplo de “Ritual” (super-8, 5', 1970), “Curtições” (super-8, 20' 48", 1974/76) e “Cristine” (super-8, 2' 43", 1976). Esse último filme é um exercício de estafa mental e física para qualquer espectador, porque Barrio nos coloca a observar o sofrimento de Cristine ao tentar se desatar de cordas, nua e deitada numa cama solitariamente.

O exercício da metáfora política também está presente no filme “Abertura I” (Rio de Janeiro, 1972). Barrio está em cena para tentar abrir uma Coca-Cola de um litro. A situação é colocada de maneira perturbadora, pois não basta para o artista violar a garrafa de vidro com um prático abridor. As tentativas são postas num tom de agressão: primeiramente se tenta abri-la através de uma faca e depois por um saca-rolha. Barrio, vendo ser insuficiente o esforço começa a agitar a garrafa que por pressão é rompida praticamente num jorro explosivo. Pelo vigor e pelo escárnio que o autor completa a ação, o espectador saboreia um devir-esporro. É um filme sobre um corpo a extravasar. Sua estética precária e de despojamento estético-poético é um ato de brutalidade metaforicamente político. Tal afirmativa é atestada com texto de Barrio intitulado “Manifesto” (1969). Nesse documento o artista assume ser contra as categorias de arte, contra os salões, contra as premiações, contra os júris, contra a crítica de arte - Barrio explica que estava condicionado a se inclinar num tipo de situação criativa momentânea e, portanto, o registro de algumas intervenções só foi possível através da fotografia e do cinema. Porém, “Abertura I” é mais que um mero registro da performance. É um filme revelador da instauração, do perfuramento e da negação. A garrafa de Coca-Cola é mais que um refrigerante, é uma marca multinacional. O refrigerante representa alienação, numa quase “Estética da Fome” à Artur Bairro, e é combatido, fisicamente, dentro do seu regime estético da imagem. Nessa espécie de “terrorismo poético”, Barrio propôs a recolocação do corpo em intervenção ou “situações” (como o próprio artista a define).

A obra de Barrio é de caráter demolidor, errático, energético, transgressor da forma, da matéria e do espaço, arreventa as convenções de hábito e gosto, desqualifica o juízo, excitado por flexões convulsivas e perturbadoras (CANONGIA, 2002). A própria negação do artista em afirmar que não faz “filme de artista” é justificada dentro da sua trajetória. No ano de 1970, Barrio escreve o texto “Trabalho: 1970 Arte” onde afirma renegar o uso da

fotografia e do cinema “apenas os encarados pelo sentido de informação e divulgação do trabalho”.

“Em meu trabalho, as coisas não são indicadas (apresentadas), mas sim vividas, e é necessário que se dê um mergulho, que se o mergulhe/manipule, e isso é mergulhar em si. O trabalho tem vida própria porque ele é o todo nós, porque é a nossa realidade do dia-a-dia, e é nesse ponto que abro mão do meu enquadramento como “artista”, porque não sou mais, nem especificamente necessito de qualquer outro rótulo e isso, claro, estende-se ao trabalho, pois ele não pode ser rotulado, pois não necessita disso nem existem quais quer outras palavras que o possam enquadrar, pois o que acontece é que o tudo e o nada perderam o sentido de ser”. (BARRIO, In: CANONGIA, 2002)

A conotação política metafórica também está presente no trabalho de Paulo Bruscky. No filme “Poema” (Recife, 1979), talvez seu filme mais enigmático, o autor brinca com as peculiaridades do material fílmico. Inicialmente o que se revela é um exercício de metacinema. Bruscky parece evidenciar a película velada e as condições técnicas de realização dentro do próprio filme, expondo-as numa criação poética onde forma e conteúdo não se separam. As pontas dos rolinhos de super-8, de plástico branco com inscrições em letras vermelhas “Exposed Kodak” são o próprio material montado, são o respectivo filme. Só que inversamente utilizado, a montagem fragmentada produz uma sensação nova de choque. O filme começa com uma cartela azulada de filme velado, segue com as pontas brancas concatenadas de maneira frenética e ligeira ao som de um sinal que insinua o código Morse. A mensagem está obliterada, o poema não pode ser lido tampouco visualizado, a ponta é o filme e o filme é a ponta. Alegoricamente Bruscky comunica o incomunicável ou o que urgentemente deveria ser transmitido (de maneira cifrada), mas que é cerceado o seu direito de fala.

A temática social-política de liberdade de expressão é concretizada no filme “Fome” (Rio de Janeiro, 1972) feito por Carlos Vergara, artista que iniciou suas atividades ao estudar desenho e pintura com Iberê Camargo. É na participação da exposição coletiva “Nova Objetividade Brasileira” que Vergara volta-se para temática engajada à realidade, ao dia-a-dia dos acontecimentos mundanos. Vergara tratava de mostrar uma impossibilidade, a conformação do mundo em imagem, utilizando as imagens como uma subversão dentro da ordem. Parar ele as verdadeiras manifestações de sublime e de certa des-repressão eram possíveis com o uso dos novos meios tecnológicos com o subterfúgio dos significados

ocultos. No ano de 1973, Carlos Vergara afirma que a arte é um objeto de pensamento que ajuda as pessoas a desvendar a mágica do real.

No filme “Fome” (Rio de Janeiro, 1972), Vergara se aproxima da realidade procurando no que ela tem de singular, de vibrante e de inapreensível. Essa procura é uma das orientações da sua carreira, porque a realidade está além da primeira compreensão e arte possibilita outro estágio de apreensão. O artista buscava desanestesiar os feitos que a ditadura militar reiterava em apagar: a graça e a possibilidade do extraordinário. Carlos Vergara, portanto, filma sementes de feijões que metodicamente arrumadas desenham a palavra “fome” num quadrado. Os feijões brotam e reconfiguram o índice inicial. Vergara utiliza no seu processo de composição a técnica da monotipia dentro do discurso audiovisual. A fome é fértil e alastra e desforma a matéria poética dentro do próprio filme.

Carlos Zílio, outro ex-aluno de Ibarê Camargo, se apresenta como artista emblemático quanto aos rumos pessoais entre a política e a estética. Artista, professor e historiador da arte, Carlos Augusto da Silva Zílio estudou no Instituto Nacional de Belas Artes. Dedicou-se na década de 60 a trabalhos em que conjuga forte conotação crítica à ditadura militar, ao capitalismo e à linguagem experimental das neovanguardas. Em 1966, Zílio participou da mostra “Opinião 66”. Em 1969 assume a opção pela luta armada e abandona a arte em função de sua militância política no Diretório Central de Estudantes e engaja-se radicalmente contra o regime militar. Os confrontos, mormente os de rua, vão se tornando frequentes e Zílio vê na militância uma opção mais consequente com o momento que o exercício propriamente artístico o seria, mesmo que eventualmente contestatório (1982). Ao voltar atrás da decisão, desenvolveu outras atividades políticas contra a ditadura militar. Uma delas foi o filme humorístico “Mamãe fiz um super-8 nas calças” (Rio de Janeiro, 1974).

Na sua “guerrilha estética”, Zílio anuncia nos créditos feitos em folhas de papel um filme político e de suspense. A estética da precariedade está usada para ironizar o cinema de grande produção. O filme é o registro de um bloco de papel onde está inscrito as frases que narram sua poética crítica e zombeteira. As duas primeiras folhas do filme, por exemplo, ironizam o “leão que ruge” – alusão cômica a tradicional abertura da produtora americana MGM. Na sequência segue escrita a palavra “leão” na folha. Vira página. Letras em tamanhos diferentes suscitam o som do grunhido do animal “GRRRR”. Vira página. Carlos Zílio apresenta o título do curta-metragem ao informar que o cenário, continuidade, roteiro, fotografia, diálogos, iluminação, contrarregra, legendas e toda produção foram feitas pela

sua autoria. O humor se acentua ao informar textualmente que até a participação especial é sua. Na folha que segue, lê-se: “fundo musical ‘silêncio total’ Cage e Zílio”. Vira página. A sequência segue com a frase “um filme com muito SUS, PEN...”. Vira página em branco. Segue a completude da palavra “... SE”. Por fim, Zílio ironiza sua própria produção ao colocar uma cartela reiterando “um filme político”. A câmera estática segue o movimento *zoom in* e *zoom out*. Vira página. O filme finaliza com a frase “Abaixo...” e segue a imagem da mão de Zílio a mover uma literal dentadura. A cartela final é ao estilo do clássico filme americano “*the end*”.

3. A arte e seus meios

Na trama experimental percebe-se o percurso do criador. Nos filmes estão os enunciados do olhar, sentir e pensar. A obra audiovisual aloca o novo olhar na tentativa do próprio fazer cinematográfico e artístico. Quais são as vontades dos autores? O recurso da imagem e movimento se faz como próprio esboço e estudo e são a própria obra. Nessa espécie de protótipo percebe-se a vontade quanto à matéria fílmica no estandarte de resistência, provocação, desobediência e diálogo com seus espectadores. No caos criativo, reorganiza não só o mundo, mas se possibilita o espaço para o devaneio, a vigília criativa, o silêncio como método. A câmera que se aproxima também resvala, anuncia um jogo excitante de repulsão, reflexão e invenção. Artistas e cineastas experimentais investem por uma nova cartografia imagética.

O autor experimental é um propositor de elaborações e de um alfabeto próprio de problematização do mundo. Ele avilta a totalização das explicações cartesianas sobre o mundo e seus estados de sensação. Numa incitação pedagógica sobre suas escolhas, numa dimensão simbólica, fugiu da materialidade emergente. O artista e sua obra propôs o fim de um estilo/gênero específico. Talvez seja mérito dessa primeira geração de artistas multimídias a promoção e desmonte rigoroso de qualquer hierarquia entre os meios de expressão e sua representação. Não houve por parte dos superoitistas um programa esquemático e ideológico de produção, mas seu pensamento estético configurou uma trama inventiva. Este outro olhar sobre o cinema fez emergir múltiplas vontades, projetos, esboços, estudos e protótipos. Os filmes carregavam seus próprios limites e enunciados: foco, ângulo, ajuste, específico fílmico, espectro de cores e limitações de pigmentos foram postos em cheque. O filme foi, também, um memorial artístico. Entre o esforço do artista e

a disponibilidade da câmera há um jogo: o tempo, o devaneio, a vigília criativa, o fazer incessante, o reelaborado silêncio, repouso e reflexão. Foram esforços incansáveis pela invenção duma arqueologia visual. Filme como convite do andarilhar pelos seus territórios criativos: arte em diálogo entre seus autores; cinema e artista na sua auto-reflexibilidade.

O dispositivo coloca em jogo variações, transformações, posicionamentos, que determinam o horizonte de uma prática em ocorrência, o uso cinematográfico. Numa espécie de reminiscências coletivas, a evocação de sintaxes revela o desmantelamento de memórias arquetípicas do cinema (COCHIARALLE; PARENTE, 2007). A paisagem e sua materialidade vai ser motivação de chacota pelo humor corrosivo de Paulo Bruscky em “Viagem numa Paisagem de Magritte II” (Recife, 1979). O filme investiga a relação com imagem em movimento dentro do carro, mas toda e qualquer imagem do retrovisor apresenta-se desfocada como uma imagem de fundo inverídica. A apreensão da realidade pela lente dos nossos olhos dar-se-á em ruído com observação entre a câmera e o jogo de espelhamento dos retrovisores. O céu e as nuvens presentes na obra do pintor surrealista Magritte aparecem no filme de Bruscky, agora recortados pelo para-brisa de um fusca em movimento. A inclusão de imagens fora do quadro, mas que a ele se relacionam, é aqui permitida pelo espelhamento dos retrovisores e mostradores do veículo, que, como numa obra do pintor, captam também o que está além das duas dimensões do quadro. A metalinguagem se sucede como crítica do real. Bruscky atentamente vale-se do debate sobre o suporte. A opacidade do dispositivo e sua materialidade são discutidas como centro. Além de uma compreensão da arte pela arte ou o meio pelo meio, a questão posta é : a estratégia da representação da imagem. Ao considerar a afirmação de Magritte, “isto não é um cachimbo”, fica evidente que Bruscky está questionando a compreensão do artista como operário da máquina. Ora, qual seria o papel ou função do artista em meio aos aparatos tecnológicos? Criar um novo real. No entanto, a criação não está necessariamente ligada à semelhança pela representação. O ato criativo é livre e deve manifestar no interior de cada sujeito. Para Foucault (2002) a representação do real não é ligada com a realidade. Ou seja, o artista também ficcionaliza o real ao seu modo. O exercício de Bruscky é a reinvenção visual sobre as semelhanças e as diferenças entre a paisagem e a realidade.

Tal atitude iconoclasta atinge seu ponto alto na produção audiovisual do artista Raymond Chauvin. Inspirado nos salões literários da França do século XVIII, Chauvin cria o Cinéma de Salon, espécie de mostra itinerante na casa dos amigos. Os filmes de Chauvin eram regularmente exibidos em cinema, notadamente na Sala de Cultura Mário Quintana e

no Museu José Hipólito da Costa, quando foram assistidos por plateias de mais de 30 pessoas. Segundo seu colaborador, Nicanor Santos, Chauvin elaborava as sequências completas e as filmava normalmente sem cortes. Sua obra experimental é sempre conceitual e normalmente visa pesquisa estética desconcertando o olhar domesticado e destruindo conceitos sedimentados de temporalidade. Para conseguir tal objetivo, valia-se de recursos criativos transpondo e ao mesmo tempo requisitando as limitações do formato super-8. Chauvin dispensava a banda de som, preferindo projetar seus filmes com o auxílio de um gravador. Além disso, quando se valia da montagem, Chauvin a realizava na própria câmera, e, a cada novo roteiro utilizou uma única bobina produzindo filmes de apenas três minutos em média. O filme se realiza dentro do próprio mecanismo, revelando assim sua opacidade.

Das técnicas utilizadas por Chauvin destacam-se os “filmes feitos à mão”, em que o artista intervém na película virgem através do uso de lâmina de barbear, canetinha hidrocor, urina e areia, e os “filmes pintura” que foram nada mais que fitas de papel vegetal de 35 mm de largura pintadas à mão e projetadas na parede por meio de um aparelho especial. Para Chauvin, “o cinema deveria fugir do convencional e do cotidiano, e a tela deveria ser um espelho mágico através do qual o espectador poderia enxergar outra realidade”. Com a pérola do experimentalismo superoitista “Anticinema (?) (Auto-retrato N°4)” (Porto Alegre, 1970), Raymond Chauvin promove a iconoclastia como crítica ao que é o cinema como convenção. A tese central do seu filme é completamente incompreensível, não-narrativo, não-linear e meramente contemplativo. Isto é, a mensagem de um filme é, simplesmente, a realização do próprio filme.

Uma visão premonitória da arte e do cinema em um momento de crise política e ética, criticada pelas alegorias mais representacionais possíveis: a ausência/presença no paradoxo do vazio e no acaso do jogo determinado do campo poético. Os artistas e os cineastas aqui enunciados perceberam a natureza do representando, o modo de enunciação, significação imediata do sensível, o livre jogo de imaginação e o *wondering* poético. A arte e cinema foi um espaço de construção sensível pelo *crelazer* (lazer/prazer). O clima de inversão das certezas, juventude e a embriaguez do pensamento inflamavam uma espécie de teatralização da subjetividade de seus integrantes, pelo sistema de produção cooperativada e pela criação coletivizante. Para Ligia Canongia (1981) o cinema de artista talvez pudesse ser compreendido como uma soma de suas linguagens específicas: a do cinema propriamente dito e a das artes plásticas, que acabaria por configurar uma terceira

linguagem particular e autônoma. Portanto, ao estudar o cinema como arte e a arte como cinema dentro da produção experimental superoitista brasileira denominei o *corpus* aqui tratado como um metacinema de exceção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANONGIA, Ligia. Quase Cinema: Cinema de artista no Brasil, 1970/80. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

_____. Legado dos anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. (org.). Artur Barrio. Rio de Janeiro: Petrobrás, 2002.

CARTHY, David. Arte Pop. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

COCHIARALLE, Fernando e PARENTE, André. Filmes de artista, Brasil 1965-80. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2007.

DIAS, Antonio. Antonio Dias: arte ilustrada. São Paulo: Instituto Arte na Escola; autoria Ana Maria Schultze; coord. de Mirian Celesta Martins, Gisa Picosque. São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2006.

FARIAS, Aricê Caldas Farias. Folha Explica - Arte brasileira hoje. São Paulo: Publifolha, 2002.

FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-Objeto. In: Experiência Neoconcreta: momento limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. Impressões de Viagem/CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1992.

LYOTARD, Jean-François. O acinema. IN: RAMOS, Fernão. Teoria contemporânea do cinema. Vols I. São Paulo: SENAC, 2005.

REIS, Paulo. Arte de vanguarda no Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60. In: Arte & Política, algumas possibilidades de leitura. Annateresa Fabris (org.). Belo Horizonte, Editora C/a; São Paulo: Fapesp, 1998.

WOOD, Paul. Arte conceitual. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.