

4

ASPECTOS DA CONTRIBUIÇÃO DO CINEMA DE ARTISTA E EXPERIMENTAL¹

Fotografia e cinema encontram-se entre as bases que conduziram à futura arte tecnológica. A presença da cinematografia, a que aludimos antes, entre os aspectos da arte cinética e luminocinética no interior dos vários movimentos de vanguarda será abordada neste segmento.

A exemplo da fotografia e posteriormente da televisão, o cinema surgiu como meio de reprodução da realidade, ou como o seu espelho. A forma mimética tal como se revelou desde os primeiros filmes, ao expressar o fluxo do tempo, não tardou, entretanto, a ser contestada pelas tendências modernas da arte, a começar do Futurismo (o mesmo ocorrendo em relação à fotografia² e mais tarde à imagem televisiva). Com o cinema experimental e o cinema de artista estabeleceram-se estéticas alternativas de buscas estruturais em confronto com as realizações do "cinema industrial", encarnado sobretudo por Hollywood. Antagônico a esse cinema em franco progresso, fundamentado (quase sempre) em modelos descritivos da realidade e inicialmente encaudado à literatura e à encenação teatral, fascinante para o grande público, colocava-se um cinema à procura da especificidade de seus elementos fenomenológicos. Na dicotomia que sobreveio situam-se, *grosso modo*, de um lado, as tradições do chamado "cinema narrativo" e, de outro, o "cinema estrutural".

1. Denominado no manuscrito como "Bloco especial", este capítulo reunia ao texto um expressivo conjunto de notas e referências sobre o cinema de artista e o cinema *underground* americano, além de fragmentos de outros capítulos, expressando um nítido desejo de aproximar os desenvolvimentos estéticos dessas duas vertentes como uma espécie de herança com a qual a videoarte se relacionou em sua constituição.

2. Cuja imagem, no entanto, já era submetida a transformações na segunda metade do século XIX.

A denominação "cinema experimental" é parte de um elenco de qualificações e significados examinados por Dominique Noguez em *Éloge du cinéma expérimental* (1979). Noguez propõe dois critérios de caracterização sugeridos pela noção: "Um tem a ver com as condições de produção e difusão dos filmes; o outro diz respeito às suas preocupações formais" (NOGUEZ, 1979, p. 15). Nos termos do crítico, o primeiro critério refere-se ao puro prazer de criar do cineasta experimental, inconciliável com as razões de natureza comercial, e a objetivos de uma circulação restrita que não ultrapassa o círculo de "alguns amigos" (ou ao seu exclusivo interesse pessoal); quanto à forma, no segundo caso, a preocupação é "com o cuidado da aparência sensível ou da estrutura da obra, sem levar em conta o sentido que ela transmite" (idem). O uso do termo "experimental" vem se generalizando ao longo do tempo – não obstante a preconceituosa conotação da palavra com o que seria uma sucessão de tentativas na procura interminável de conclusão, o que ocorreu frequentemente também em outras áreas culturais –, assumindo importância por entre outros nomes usuais sugeridos, lembrados por Noguez, como "cinema de arte, cinema absoluto, poesia de cinema (Cocteau), cinema de poesia (Pasolini)" (idem, p. 13). Outros nomes que vieram à tona foram ainda "cinema outro", "cinema diferente" e "acinema", estes dois últimos propostos por Jean-François Lyotard. Aplicando à cinematografia as funções da linguagem de Roman Jakobson, Lyotard diz que o filme "experimental" poderia ser definido como um filme em que a função poética se impõe amplamente às outras funções e particularmente sobre a "função fática" e a função "referencial" (idem).

A rubrica "cinema de artista" faz igualmente parte da terminologia da imagem não referencial, que se constitui na expansão da percepção em pesquisa plástica e ao mesmo tempo é um fator de estímulo e influência para a renovação de parâmetros cinematográficos. Vittorio Fagone desenvolveu uma série de reflexões sobre a obra de artistas cineastas, reconhecendo-a como uma realização que não é jamais "um *surplus*, um ir além do próprio trabalho, mas uma sua parte viva, densamente específica" (FAGONE, 1990, p. 228). "Historicamente" – afirma ele – "o cinema de artista sempre viu a tela não somente como campo de representações, cena da verdade, mas como teatro de todo o possível artifício", acentuando, além disso, que "o grande cinema industrial deve vários dos seus truques espetaculares aos primeiros filmes de artista" (idem). Observa que não se trata de um cinema narrativo, como se tornou "o modelo estrutural de todo, ou quase todo, o cinema de ampla difusão". Situa assim o cinema de artista (como o cinema experimental) na "posição vantajosa de uma construção cinematográfica 'não como prosa'" (idem).

Em texto posterior, Fagone viu uma diversidade de valores nas indicações de "cinema experimental", "cinema de vanguarda" e "cinema de artista", inclusive do ponto de vista histórico. O cinema experimental é para ele o das pesquisas abstratas cumpridas nos anos 1920 (Viktor Eggeling, Hans Richter e também Marcel Duchamp), enquanto o cinema de vanguarda corresponderia quase ao mesmo período e ao decênio sucessivo nas criações de Man Ray, Francis Picabia, Marcel L'Herbier e Luis Buñuel, dentro e além do surrealismo, incluindo-se, ainda, Dziga Vertov

e Walter Ruttmann seguindo-se nos anos 1940 e 1950, um filão de continuidade declarada com Maya Deren e, portanto, o Novo Cinema Americano (Stan Brakhage e Gregory Markopoulos). Fagone estima que não é possível falar de forma precisa sobre cinema de artista a não ser na segunda metade dos anos 1960. De fato, esse momento era assinalado pelo retorno dos artistas visuais ao filme "não apenas como instrumento de registro das novas dimensões metalinguísticas, performáticas e conceituais da pesquisa" (tendências proeminentes do período), porém "também pelo impulso de continuar a explorar os recursos temporais e de constituição da imagem do meio cinematográfico" (a exemplo do que fazem Andy Warhol e Michael Snow) (FAGONE, 1990, p. 50). Há procedência nas observações de Fagone, que acusa as diferenças existentes entre essas orientações, mas inscreveríamos, de nossa parte, sob o nome de "cinema de artista" tudo o que é produzido pelo artista, independentemente de linguagem ou época.

A busca de um cinema em seus fundamentos linguísticos originou-se das premonições, percepções e experiências do futurismo. Antecedido de outros escritos do início da década de 1910, que relacionavam a nova arte à sensibilidade daquele movimento, o manifesto *La cinematografia futurista* (11 de setembro de 1916), assinado por Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla e Remo Chiti, denunciava o cinema da época como passadista e ressaltava sua subserviência ao teatro. Proclamavam "uma arte em si mesma" (*un'arte a sé*), de natureza essencialmente visual, assim como de liberdade de expressão. Conceitos estruturais, inconfundivelmente futuristas, para a realização fílmica, são emitidos por eles, como a "simultaneidade e compenetração de tempos e lugares diversos cinematografados". Gianni Rondolino, contudo, entende que o cinema futurista, em sentido estrito, não chegou propriamente a existir. Para esse crítico, o que constatamos é

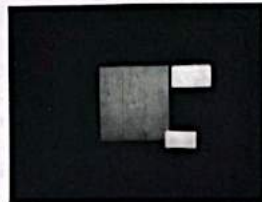
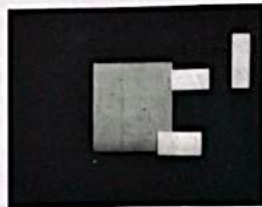
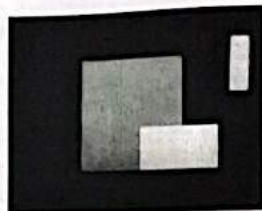
o interesse que os futuristas demonstraram pelo cinema, a relação sem dúvida existente entre a formulação dos vários programas estéticos e literários, artísticos e linguísticos, que os futuristas elaboraram e publicaram nos anos entre 1909 e 1916, e o cinema como presença técnica e formal na sociedade contemporânea, como o próprio emblema da simultaneidade, da velocidade, do ritmo do qual é impregnada a vida contemporânea. (HULTÉN, 1986, p. 446)

Além de pouco vistos, os raros filmes futuristas se perderam, como os dos irmãos Corradini (Bruno Corra e Arnaldo Ginna). Eles utilizaram "diretamente a película não impressionada para compor uma sinfonia visual de formas e cores" (HULTÉN, op. cit., p. 448), em filmes abstratos, ao que se conclui do ensaio "Música cromática" (1912), de Corra. Pela primeira vez, transpunha-se uma ordenação de cores no tempo cinematográfico. Um cinema portanto sincrônico aos inícios da arte abstrata, que incluía a versatilidade das telas de projeção e a ambientação dos locais de exibição. A continuação da guerra foi fatal para o projeto do cinema futurista, que entrou em colapso.

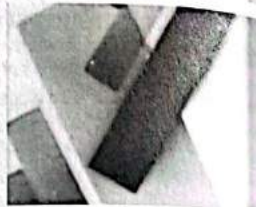
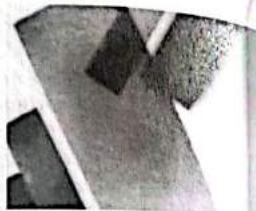
Mas esse contexto pioneiro de teoria e trabalho experimental não foi ignorado pela cinematografia europeia. Observamos antes, na Rússia,



VIKING EGGELING. SINFONIA DIAGONAL, 1924.



HANS RICHTER. RITMOS 21, 1921.



HANS RICHTER. RITMOS 23, 1921.

a presença de um Futurismo próprio. Ela se fez notar na fita esboçada por Vladimir Kassianov, *Drama no cabaré futurista nº 13* (1913), nos filmes do casal de pintores cubofuturistas Larionov e Gontcharova, no interesse pelo cinema de Maiakóvski, que se estendeu a Dziga Vertov. Na Alemanha, o futurismo incidiu em artistas como Viking Eggeling e Hans Richter, como se manifestou também na França.

Situa-se no período entre 1912-14, em Paris, a pesquisa isolada de Leopold Survage, pintor de origem russa da Escola de Paris que realizou uma série de 3.200 aquarelas para o filme *Ritmos coloridos*. Prevista por Léon Gaumont, sua produção malogrou pela irrupção do conflito mundial. Survage afirmava: "o elemento fundamental de minha arte dinâmica é a forma visual colorida e a sua função é idêntica àquela do som na música" (MITRY, 1974, p. 22).

Anunciado pelos irmãos Corradini, o cinema endereçado à sua sub-tancialidade visual foi desenvolvido na década de 1920—quase sempre em filmes silenciosos e em preto e branco—, principalmente na sua primeira metade, por Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann, Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp, Picabia/René Clair, Oskar Fischinger e Len Lye.

O encontro entre Eggeling e Richter, em 1917, marcou o começo de uma amizade que se encaminhou para mais experimentação. Eggeling se fixara na Suíça em 1916 e, ligado a Arp e Tzara (que o apresentou a Richter), tornou-se no ano seguinte membro do movimento dadá em Zurique. Influenciado pelas ideias futuristas, por Robert Delaunay e pelo construtivismo

russo, o pintor escandinavo tinha em mente a introdução do tempo em sua obra. Em 1918, Richter o convidou para uma temporada (que se estendeu por quase três anos) na propriedade de seus pais em Klein-Koelzig, na Alemanha, onde ambos se empenharam a fundo em desenhos articulados feitos sobre longos rolos de papel—no que redimensionavam o espaço do retângulo pictórico—destinados à transposição em filme (Richter por menos tempo que Eggeling). Baseado na composição musical, Eggeling construiu um sistema de "contraponto plástico" para esses rolos. Em 1921, quando mudou para Berlim (onde faleceu precocemente em 1925), trabalhava no projeto da *Sinfonia diagonal*, concluída em 1924 e sua principal obra. Miklos N. Bandi afirma que Eggeling foi "o primeiro a utilizar a cinematografia para exprimir o movimento rítmico das formas puras" (MITRY, 1974, p. 76).

O ritmo das imagens ocupava o centro das atenções de Eggeling, uma preocupação que seria onipresente no cinema de vanguarda. Para os sete minutos de duração de *Sinfonia diagonal*, o cineasta preparara quase 7 mil desenhos, executados com grafite e crayon preto. Ordenando linhas retas e curvas paralelas que evoluem no espaço-tempo do filme com alternâncias de velocidade, obteve, como corretamente diz Rudolf Kurtz, "modos de relação (e não jogos de fantasia) fixados por um ritmo matemático" (KURTZ, 1976, p. 35). Seus conjuntos de traçados movem-se em trajetória diagonal e chegam, ainda segundo Kurtz, "a grandes composições pelo enriquecimento de formas complexas, de correspondências polifônicas rítmicas" (idem). Outro filme de Eggeling, *Massa horizontal-vertical*, iniciado em 1919, permaneceu inacabado.

Richter, que antes de pertencer ao Dadaísmo participara do grupo expressionista Die Aktion, além de pintor e escritor (colaborador da revista *Dada*, entre muitas outras), mas próximo das tendências construtivistas, voltou-se decididamente para o cinema na convivência com Eggeling, efetivando um mesmo desejo de expressão rítmica de formas em movimento que remontava ao início de sua carreira. Como o seu colega mais velho, e conforme aludimos, fazia uso do desenho sobre rolos, substituído depois pelo método de filmar sequências de formas geométricas realizadas em suportes de papel de diferentes tamanhos. Richter declara: "Eggeling partia da linha e eu tomava como ponto de partida a superfície" (RICHTER, 1993, p. 278). Ele contrastava superfícies "positivas e negativas". Sua obra de maior importância, *Ritmos 21*, de quatro minutos de duração, executada em 1921, mostra as alternativas dinâmicas da coexistência de um quadrado e um retângulo. Richter realizaria *Ritmos 23* e *Ritmos 25* e outros filmes abstratos, revelando depois uma inclinação surrealista em *Vormittagsspuk*, de 1927, e no distante futuro de *Sonho que o dinheiro pode comprar* (1944-47)³.

Nesse ciclo da abstração cinematográfica, insere-se a obra de outro cineasta alemão de formação pictórica, Walter Ruttmann. Estimulado pelo trabalho de Eggeling, ele realizou, em 1921, o filme *Opus I*, o primeiro de uma série de cinco completada em 1925. Mitry diferencia o trabalho de

3. Ver HAFTMANN, Werner. Posfácio. In: RICHTER, Hans. *Dadá: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. MITRY, Jean. *Le cinéma expérimental: histoire et perspectives*. Paris: Seghers, 1974.

Ruttman dos movimentos gráficos de Eggeling e das figuras geométricas que se deslocam na superfície de Richter, ao criar efeitos de terceira dimensão. Como explica o crítico: "Superpondo suas formas com a utilização de cinzas intermediários e de outras tantas superfícies móveis, ele consegue dar um aspecto ilusionista de cubos, esferas e paralelepípedos (MITRY, 1974, p. 85).

A criação multirrítmica de *O balé mecânico* (1924), contrastando os objetos que caracterizam a obra pictórica de Fernand Léger, participa decisivamente do clima de construção cinematográfica que emerge nos anos 1920 dos seus próprios potenciais e paralelamente aos esforços que se valem da temporalidade fílmica como meio de desenvolvimento da linguagem cinética. Diversamente das investigações de sequências gráficas puramente geométricas para atingir conceitos rítmicos de estrutura rigorosa, como constatamos, por exemplo, em Eggeling e Richter (como em Duchamp), Léger parte do propósito de acrescentar a mobilidade real ao "neorrealismo" de sua pintura, que confere "suficiência plástica" ao objeto (e seus fragmentos), uma autonomia que permite à técnica cinematográfica intensa exploração. Léger produz uma coreografia em que reveza imagens rápidas e sequências longas dos elementos cotidianos da vida moderna, mediados pela tecnologia que admira, num momento em que retoma valores abstratos nas formas mecânicas de sua representação pictórica. A simultaneidade de visão, de origem cubofuturista, rege o filme sem roteiro, contendo uma invenção de montagem que se reconhece como influente em Dziga Vertov. Deve-se admitir uma aproximação ao dadaísmo no espírito dessa obra. Léger contou com a colaboração do jovem americano Dudley Murphy para a fotografia de seu filme, exibido pela primeira vez em 1924. Derivaram de Marcel L'Herbier e Abel Gance, respectivamente autores de *O desumano* (1923) e *A roda* (1924), elementos de influência na direção cinematográfica assumida pelo artista. Diz Léger sobre a transcodificação de sua pintura em filme:

Em 1923-24, eu realizava quadros considerando-os elementos ativos dos objetos isolados de toda atmosfera e de toda comum relação. Para mim, era o objeto, descuido e pouco valorizado, que devia substituir o assunto da obra. Partindo desse ponto, transpus na tela de cinema esses mesmos objetos que utilizava em minha pintura, dando-lhes uma mobilidade e um ritmo bem calculados para alcançar um resultado harmonioso. Contraste, portanto, de objetos que reagem uns aos outros a fim de criar uma vida imagística e plástica. O grande plano, que é a verdadeira invenção cinematográfica, ajudou-me na construção desse filme. O "fragmento de objeto" também tem o seu valor. Isolando-o, nós o personificamos. Através de todo esse trabalho fui levado a considerar o elemento da objetividade como um valor dos mais atuais e inteiramente novo. Há todo um novo realismo na maneira de encarar o objeto ou seu fragmento (...). *O Balé mecânico* custou-me 9 mil francos (...), uma importância maluca na época. Porém, fiz questão de realizar e afirmar o objeto e sua suficiência plástica. Ali reside a relação entre o filme e minha pintura. Os impressionistas haviam eliminado quase a metade do assunto e nós fizemos o resto. Eu queria mostrar no filme que uma unha, um olho, são coisas independentes e se bastam. Eu sabia que era necessário encontrar

valores em substituição à subjetividade suprimida; uma vez que, se a tudo objetivarmos, cai-se na abstração, que é o fim do real. Portanto, fiz um cinema para mostrar os objetos tais como eles são, dando-me conta, entretanto, que eles se realizam somente a partir do movimento, graças à câmera. Para isso movi objetos que não se mexem jamais, notando que eles adquiriam um sentido objetivo, mas era uma objetividade em movimento diferente da objetividade imóvel da pintura, que se impõe por contraste. Assim, o cinema, excluindo o fato de me confirmar quanto ao valor do objeto, não me foi útil para a pintura. (LÉGER, 1965, p. 32)

Anos mais tarde, em 1933, Léger imaginou um filme com a problemática de uma total abrangência realista, no qual desvelaria a vida de um casal nos atos cotidianos – e sem o seu conhecimento – no transcorrer de um dia. Intitulado *24 horas*, o filme não deveria sofrer qualquer controle ou intervenção pessoal ao ser rodado, tendo o objetivo bruto de uma apresentação literal do que é visto. Essa ideia, almejando um cinema de tempo correlato na sua projeção ao tempo real, seria retomada em 1966 e em parte realizada por Andy Warhol em *As garotas de Chelsea* (NOGUEZ, 1979, p. 19). Outros filmes do cineasta *underground* exploram a imobilidade da câmera no projeto de Léger, como *Sono* (1963), com seis horas e meia de duração, e *Edifício Empire State* (1964), com oito horas de duração. A simultaneidade de captação e transmissão em tempo real se tornaria possível com os recursos da TV.

A atividade fílmica de Marcel Duchamp é parte integrante das pesquisas óticas que resultaram nos *Roto-relevos*, ou seja, as construções motorizadas de 1920 e 1925, respectivamente *Placa rotativa de vidro (ótica de precisão)* e *Meia-esfera rotativa (ótica de precisão)*, comentadas anteriormente. Um acidente destruiu quase totalmente o filme estereoscópico que ele realizava em 1920, juntamente com Man Ray, em Nova York, utilizando duas câmeras síncronas. Seguiram-se outras experiências, mas *Anémic Cinéma* ("anémic" é anagrama de "cinéma") seria, em 1926, o seu único trabalho cinematográfico concluído. O filme, com sete minutos de duração, alterna as imagens de nove *Rotorrelevos*, cada qual de um desenho específico na densidade de linhas pretas e brancas e outros tantos discos em que estão impressos jogos de palavras formando uma espiral (preparados em letras brancas sobre cartolina preta). Os *Rotorrelevos* giram quase sempre da esquerda para a direita (mais rápidos), e os discos dos textos, por sua vez, da direita para a esquerda (mais lentos). Os efeitos óticos, de variações fascinantes, sugerem espaços que se aprofundam ou emergem e criam singular contraponto com o tom irônico das frases. Só bem posteriormente, no fim da década de 1950, que o cinetismo de Duchamp seria levado em consideração. Sobre as suas relações com o cinema, ele revela, respondendo a uma pergunta de Pierre Cabanne:

O cinema me interessa sobretudo pelo seu lado ótico. No lugar de fabricar uma máquina que gira como eu havia feito em Nova York, disse a mim mesmo: por que não rodar um filme? Seria muito mais simples. Não me interessava fazer cinema como tal, era um meio prático para chegar a meus resultados óticos. Quando as pessoas me dizem: você fez cinema, respondo: não, não

fiz cinema, foi um jeito cômodo—hoje, sobretudo, me dou conta disso—de chegar aonde desejava. Além disso, o cinema é divertido. Trabalhava-se milímetro a milímetro porque não havia máquinas muito aperfeiçoadas. Havia um pequeno círculo, com os milímetros marcados; nós rodávamos imagem por imagem. Fizemos em duas semanas. O equipamento não era capaz de tomar uma cena em qualquer velocidade específica, foi uma confusão, e, como foi rodado muito rapidamente, produziu-se um efeito ótico curioso. Então, fomos obrigados a abandonar o equipamento e fazer tudo nós mesmos. Uma volta ao manual, por assim dizer. (CABANNE, 1967, p. 118)

A *Picabia* deve-se o filme de 22 minutos *Entreato* (1924), fotografado pelo jovem René Clair, com música de Erik Satie, preparado para exibição no intervalo do balé *Relâche*, como vimos anteriormente, em que se desenrola um cortejo funerário de pura imaginação dadaísta, numa sucessão frenética de imagens sarcásticas.

Ao contrário da raridade fundamental de Duchamp, Man Ray operou fértilmente em seu amplo espectro de atividades, enquanto dadaísta e depois no surrealismo. Seu cinema compreende os filmes *O retorno à razão* (1923), preparado para o sarau "Coração barbudo", que marcou o fim do dadaísmo; *Emak-Bakia* (1927); *L'étoile de mer* (1928), este talvez o de maior interesse, cujos versos de um poema de Robert Desnos são intercalados entre as imagens; e *O mistério do castelo de dados* (1928). Man Ray mesmo alude a essas obras breves como "improvisações" ou "cinema automático", resultantes da "intenção de colocar em movimento a composição que preparava como fotografia" (RAY, 1965, p. 46). O artista vinha da tentativa frustrada ao lado de Duchamp (antes mencionada) e de outra experiência de que não restou vestígio. Suas imagens fogem do desenrolar linear. Justapõem-se para formar um contexto próprio, retirando a estabilidade da lógica que normalmente une uma coisa a outra. "Quando li Lautréamont"—ele declarou—"fiquei fascinado pela justaposição dos objetos e das palavras inusitadas. E hoje fabrico objetos e pinto coisas insólitas, sem deixar escolha para o público" (RAY, idem). Exatamente a forma como produziu seus filmes.

Contribuições ao cinema abstrato na década de 1920 foram ainda as de outro alemão, Oskar Fischinger, atuante em seu país e depois nos Estados Unidos, onde também se fixou o neozelandês Len Lye, após uma



MAN RAY. L'ÉTOILE DE MER, 1928.

WALTER ZANNI

permanência na Inglaterra. Aluno de Ruttmann e de início pintor como ele, Fischinger observa a tradição das buscas rítmicas de composição geométrica, relacionando cinematografia e música na série *Estudos de cinema a música* (a partir de 1928-29) e em filmes de animação em cores (ele é inventor do Color-Play Instrument, que permite interpretar uma partitura musical na tela desenhando formas abstratas com as mãos).

Lye é outro caso de pintor, com atuação posterior na área de escultura cinética, que pertence igualmente à geração pioneira de cineastas experimentais e do desenho animado (*Tusalava*, 1928). Variando procedimentos de predecessores, Lye pinta diretamente sobre a película usando cores celulósicas (MITRY, 1974, p. 182). Uma peça que se destaca em sua produção é *Caixa de cor* (1935).

Membro da destacada cinematografia da Rússia soviética, Dziga Vertov é ícone dessa vanguarda pela ótica confiada à câmera e à montagem, uma referência para futuros inovadores da sétima arte nos Estados Unidos e na Europa.

O cinema fazia parte dos projetos experimentais de Moholy-Nagy. Data de 1925 a ideia de um filme, não realizado, que supunha duas histórias distintas, projetadas em separado sobre uma mesma e grande tela côncava cujas tramas convergiriam ao final para se unificar em superposição. Moholy certamente recebeu estímulos do efervescente cinema de artista que se produzia em Berlim nos anos de sua atuação na Bauhaus. Ele se refere aos muitos colegas com quem "frequentemente se encontrava" para "discutir pintura e outros problemas", citando Eggeling como "revolucionário produtor de filmes" (MOHOLY-NAGY, 1947, p. 80). Recorde-se que o *Modulador de luz-espço*, obra fundamental do início do cinetismo, como vimos, foi filmado por ele e sua futura mulher, Sibyl, e concluído em 1930, conduzindo-se o ritmo do filme pela luz.

O surrealismo, presente em Man Ray e Hans Richter, marcou parte da obra da francesa Germaine Dulac, autora de *A concha e o padre* (1927), com cenário criado por Antonin Artaud⁴ (VIRMAUX, 1976, p. 13). O auge do cinema surrealista será alcançado nos filmes do espanhol Luis Buñuel *Um cão andaluz* (1928), realizado com a estreita colaboração de Salvador Dalí, e *A ida-de do ouro* (1930), assim como *O sangue do poeta* (1931), de Jean Cocteau. O espírito de síntese e sua ruptura com o sistema linear que prevalece no cinema industrial, próprios do cinema abstrato e dos filmes dadaístas e surrealistas, estimulariam os conceitos emergentes mais tarde nos anos 1950-60, em cineastas experimentais como Norman McLaren e Stan Brakhage.

Entre as atividades filmáticas de artistas plásticos, é citada, com início nos anos 1930, a de Karl Otto Götz, pintor alemão de formas gestuais, criador da revista *Meta*, redator da revista *Cobra* e membro da associação neossurrealista Phases. Nam June Paik atribui a Götz um "crucial impulso" no início de sua atividade no vídeo (KLOTZ, 1996, p. 8).

As formas de vanguarda do cinema, em que se mostra decisiva a intervenção do artista plástico, tiveram projeções nos anos do pós-guerra e, principalmente, na segunda metade da década de 1960, como antes

4. Ver MITRY, Jean. *Le cinéma expérimental: histoire et perspectives*. Paris: Seghers, 1974, pp. 140-59.

Anos 1940
Segunda Vanguarda
Maya Deren

Anos 1960
Terceira Vanguarda
Jonas Mekas

acenado. As tendências conceituais vindas fora dessa fase ensejariam um novo cinema de artista. Assim, o cinema à margem dos padrões industriais, que eclodiram nos anos 1910-20 e início de 1930, encontraria correspondência na "segunda vanguarda" do filme experimental, movimento americano que se desenvolveu aproximadamente entre os anos 1940 e meados da década seguinte, antecedendo o cinema underground. O papel influente de Jean Cocteau é reconhecido nesse impulso fora das regras, reafirmando uma contribuição europeia que incluiu Walter Ruttmann, Oskar Fischinger e Len Lye.

Sob a égide de Maya Deren, delineando-se primeiro em Nova York e a seguir na costa oeste (Los Angeles e São Francisco), o movimento demonstrou grande complexidade de conteúdos psicológicos e sociais, assim como foi fértil em inovações técnicas, caracterizando-se também por suas interações com outros territórios de linguagem, como a pintura, escultura, música e coreografia⁵. Entre os não raros artistas plásticos participantes desse universo, acham-se Marie Menken, Joseph Cornell e Sidney Peterson.

Sucedendo a essa "segunda vanguarda" e mostrando-se sensível à Nouvelle Vague, entre outros estímulos vindos da Europa, criava-se em Nova York, em 1960, no contexto da ampla atitude contracultural da época, o Novo Cinema Americano, à procura de "uma compreensão mais profunda dos espaços estéticos e sociais do cinema", no dizer de seu fundador, Jonas Mekas (NOGUEZ, 1985, p. 18). Ou seja, era a vez do cinema underground e sua oposição feroz ao cinema de Hollywood—em grave refluxo desde a década de 1950—, que se estendeu à Europa, ao Canadá, ao Japão e à América do Sul. Nele reencontramos artistas visuais, como o pintor expressionista abstrato Alfred Leslie.

Antes lembrado na aproximação a Léger, Andy Warhol realizou filmes com a câmera imóvel com horas de duração, alcançando repercussão entre artistas do vídeo, como Dan Graham. Warhol situou-se numa esfera própria de criatividade cinematográfica. Ele é precursor do chamado "filme estrutural" (um cinema, de certa forma, despojado de movimento, baseado no fotograma), que se difundiu entre muitos cineastas de cultura subversiva⁶.

O cinema underground repudiava os "filmes bem-feitos, polidos, envernizados, reluzentes, mas falsos" e preferia os filmes "rugosos, malfeitos talvez, porém vivos". Não desejava filmes "róseos" e sim os com a "cor de sangue" (MITRY, 1974, p. 259). De certo modo, podemos traçar um paralelo entre esse antagonismo dos cineastas experimentais e o cinema das grandes plateias e aquele que surge entre os artistas pioneiros do vídeo e a televisão comercial. Destacam-se na nova vanguarda, entre outros, Robert Breer, Michael Snow, Stan Brakhage, Kenneth Anger, Ed Emshwiller (este, dos primeiros cineastas a adotar o vídeo, tornando-se um dos representantes essenciais de sua geração, como veremos mais adiante).

5. Ver MAFFI, Mario. *La cultura underground*. Barcelona: Editorial Anagrama, tomo I, 1972, p. 235.
6. Ver SITNEY, Adams. *Visionary Film: The American Avant-Garde*. Oxford: University Press, 1979.
MITRY, Jean. *Le cinéma expérimental: histoire et perspectives*. Paris: Seghers, 1974, p. 279.
NOGUEZ, Dominique. *Une renaissance du cinéma: le cinéma "underground" américain*. Paris: Klincksieck, 1985, pp. 348-49.



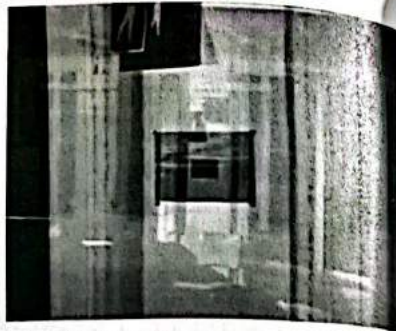
MAYA DEREN. AT THE LAND, 1944.

Jack Smith, Stan VanDerBeek e Gregory Markopoulos (MITRY, 1974, p. 259, e NOGUEZ, 1985, p. 167). Noguez considerou neles a capacidade de "se fazer um filme como um poema garatujado sobre um pedaço de papel (ou seja, para si mesmo ou para alguns amigos, sem autocensura nem visto comercial)" (NOGUEZ, op. cit., p. 51). Uma contrapartida ao underground americano assinalou-se na Europa através de diretores como o austríaco Peter Kubelka⁷, atuante também nos Estados Unidos.

7. No Brasil, uma referência central sobre a obra de Kubelka é o livro Peter Kubelka: a essência do



ANDY WARHOL. *EMPIRE*, 1964.



MICHAEL SNOW. *WAVELENGTH*, 1967.

As qualidades técnicas inovadoras caracterizam esses cineastas experimentais, como Brakhage, autor de filmes de imagens que seguem um curso rápido, convulso e impetuoso, sem tréguas para um olhar que se perturba, como vemos em *Dog Star Men* (1961), dividido em quatro partes. Brakhage, como afirma Sheldon Renan, "acha-se envolto pela ideia da câmera, luz reunida" (RENAN, 1970, p. 68), que é análoga à do olho, sendo o filme análogo à visão. Sua ideia de visão não se restringe, portanto, ao que o olho enxerga aberto. Compreende igualmente a "visão de olhos fechados" – que inclui coisas como os modelos abstratos fasciantes que o olho percebe quando fechado, memórias visuais, imaginações, alucinações, fantasias e sonhos. "Com lentes de deformação, arranhaduras, pinturas, superposições, montagens e outros métodos de manipulação de luzes, Brakhage tentou legitimar essa visão compósita" (RENAN, op. cit., p. 69).

Contemporaneamente, insere-se a obra em desenvolvimento dos cineastas abstratos da costa oeste americana, herdeiros da abstração cinematográfica europeia dos anos 1920, especialmente de Fischinger, fixado nos Estados Unidos em 1935. Figuram entre eles os irmãos John e James Whitney, Harry Smith e Jordan Belson. Desde os anos 1940, os Whitneys trabalharam inventivamente as relações entre cinema e música. Ambos ganharam ressonância internacional com os *Cinco exercícios de filmes abstratos* (1941-43). Nos anos 1950, John Whitney produziu filmes de 16 mm para a televisão e foi um dos pioneiros do cinema computadorizado nos Estados Unidos, uma obra transmitida pelos irmãos aos descendentes John, Jr., Michael e Mark, cuja atividade foi analisada por Gene Youngblood (YOUNGBLOOD, 1970, p. 206).

Coexistente com o movimento *underground* – sendo ao mesmo tempo marginal e participante por alguns de seus membros – foi o cinema que se desenvolveu no Grupo Fluxus, sobretudo ligado a performance dos músicos, poetas e artistas plásticos que integravam o movimento. George Maciunas nomeou de *fluxfilms* a produção de breves e curtas-metragens – de poucos segundos a vários minutos – que compreende-

ram também filmes preparados para *environments* e *fluxfilms loops*, trechos de filmes maiores cortados e exibidos em *loop*. As realizações, em 8 mm e 16 mm, com ou sem som, em preto e branco ou em cores, de sequências alteradas (aceleradas ou lentas, imagens desfocadas etc.), com o uso de uma ou mais telas, projeções em paredes, tetos e pavimentos, entre outros procedimentos, mostram situações de paroxismo em que se leva a cabo uma ação demolidora do *establishment* cultural. O cinema Fluxus se fez notar desde o início da década de 1960, sendo divulgado em programas e eventos do grupo nos Estados Unidos, na Europa e no Japão. Foram seus autores Nam June Paik, Mieko (Chieko) Shiomi, John Cavanaugh, Joseph Beuys, George Maciunas, James Riddle, Joe Jones, Dick Higgins, Pieter van der Beek, La Monte Young, Eric Andersen, Paul Sharits, Albert Fine, George Brecht, Robert Watts, Wolf Vostell, Robert Filliou, Milan Knizak, George Landow, Yoko Ono e Ben Vautier, além de uma série de obras coletivas⁸.

As câmeras para películas de 8 mm e 16 mm (acessíveis ao público desde a década de 1950) utilizadas no cinema experimental foram instrumento de pesquisa dos artistas conceituais em suas ações de análise comportamental e para trabalhar – dentro de princípios fenomenológicos – a autenticidade dos materiais naturais e de situações ambientais. A partir da metade dos anos 1960, a integração entre as questões ligadas ao tempo do cinema com as proposições inovadoras da arte demonstrou uma intensidade crescente, que se estendeu aos anos 1970. A esse cinema de artista pertencem destacadamente Bruce Nauman, Vito Acconci, Jan Dibbets, John Baldessari, Dennis Oppenheim, Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Richard Serra, Dan Graham e Keith Sonnier. Cineastas experimentais vindos do cinema *underground*, como Robert Breer, Michael Snow, Paul Sharits e Gregory Markopoulos, são, por sua vez, figuras assíduas em exposições internacionais de arte.

O filme experimental em suas múltiplas técnicas inovadoras, estendendo-se do tratamento da temporalidade da imagem às formas de sua projeção no espaço e implicando relações de participação mais direta do público, terá repercussões na videoarte nascente, em que se envolvem muitos dos artistas citados, como veremos. Outras e profundas possibilidades de visualidade se criarão com a mídia eletrônica. Na passagem das décadas de 1960 a 1970 e mesmo a seguir, foi, entretanto, comum a utilização de ambos os meios, o filme de 16 mm e super-8, assim como o vídeo realizado no *portapack*⁹.

É significativo o reconhecimento do cinema experimental e da pesquisa fílmica entre os artistas dos movimentos desmaterializantes no final dos anos 1960, como ficou demonstrado em uma série de exposições. Um dos primeiros exemplos dessa aceitação deu-se na mostra "*Information*" (MoMA, Nova York, 1970), com dezenas de participações individuais ao lado de outras de cunho coletivo. O curador Kynaston McShine enfatizou no catálogo a preocupação dos autores de filmes (geralmente em 16 mm, sonoros ou mudos, em preto e branco ou em cores, de breve duração) em

cinema, de Carlos Adriano e Bernardo Vorobow (São Paulo: Babushka, 2002). O livro foi lançado junto com uma mostra da obra de Kubelka (CCBB, São Paulo, dezembro, 2002).

8. Ver notícias técnicas e outras informações em HENDRICKS, Jon. *Fluxus Codex*. Nova York: Harry N. Abrams, 1988.

9. Ver DUBOIS, Philippe, MÉLON, Marc-Emmanuel e DUBOIS, Colette. *Cinéma et vidéo: inter-pénétrations*. In: *Communications*, n° 48, pp. 267-321.

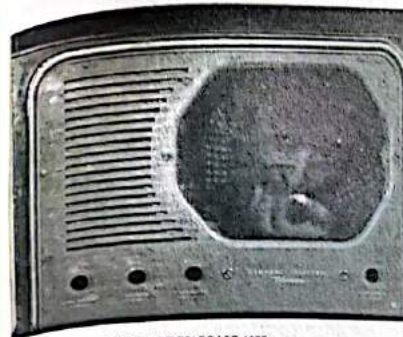
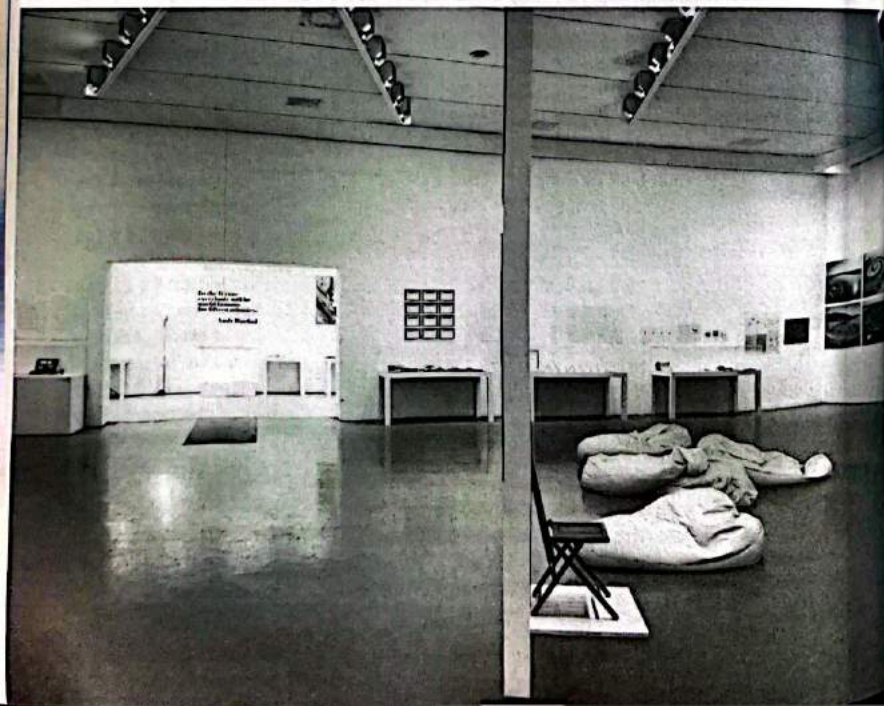
fazer o espectador participar de respostas a estímulos pouco habituais. Deu-se conta de sua exigência constante por uma relação mais atenta ao nosso ambiente natural e artificial. Depois de observar que "há sempre o sentido da comunicação" no que fazem, acrescenta:

Esses artistas estão questionando nossos preconceitos, convidando-nos a renunciar às nossas inibições, e se, de um lado, estão reavaliando a natureza da arte, de outro pleiteiam para que julgemos o que sempre tomamos como garantido, como a nossa aceitação e culturalmente condicionada resposta estética à arte. (McSHINE, 1970)

Anotamos os nomes de brasileiros incluídos na exposição (em seguida à visita de McShine à exposição "Bússola", no Rio), uma lista certamente limitada: Artur Barrio, Raymundo Amado, Antonio Carlos Fontoura, Paulo Roberto Martins, Jorge Siroto de Vives e Pedro Escosteguy. Fora do eixo do consumo das grandes e submissas plateias, o cinema, que alcançava formas de inventividade próprias em movimentos históricos da vanguarda (onde se incluía o cinema de artista), reencontrava seu espírito no filme *underground* dos anos 1960 e na correspondência com as correntes artísticas desmaterializadas da década.

Ao lado da receptividade de alguns poucos museus e galerias especializadas, manifestações de maior ressonância, que levam em conta as novas experiências cinematográficas, partem de todo um contexto inter-

EXPOSIÇÃO "INFORMATION", NOVA YORK, MoMA, 1970.



"DOCUMENTA 6", SATELLITE TELECAST, 1977.



DOUGLAS DAVIS, VIDEO AGAINST VIDEO, 1975.

nacional, como as exposições "When Attitudes Become Form" (Kunst-halle Berna, 1969) e uma seção da "Documenta 5" (Kassel, 1972), ambas com curadoria de Harald Szeemann, assim como a retrospectiva itinerante de filmes e vídeos de artistas realizada pelo Kunst-halle Düsseldorf (1971), além de, posteriormente, a "Documenta 6" (Kassel, 1977) (seção "Fotografia, Filme e Vídeo") e a seção "Arte e Cinema" na Bienal de Veneza (1978), com curadoria de Vittorio Fagone (de caráter retrospectivo e atual), a quem também se deve o evento "Camere incantate: espansione dell'immagine" (Palazzo Reale, Milão, 1980), com apresentação de amplo espectro de fotógrafos, cineastas e *videomakers*, incluindo artistas argentinos e brasileiros. Outras apresentações deram-se no MoMA de Nova York e na Bienal do Whitney Museum of American Art de Nova York.

De meados dos anos 1960 aos primeiros da década de 1970, o processo artístico, em um momento de amálgama entre as diversas linguagens da arte, como vimos, incluiu a participação do cinema experimental e de artista. Por alguns anos, se entrecruzariam bastante a imagem do filme e a imagem do vídeo. Num dos textos reconhecidos como de maior alcance na época—ao qual não falta a paixão idealista—, Youngblood considera os novos cineastas "desobrigados de produzir dramas, contar histórias ou até mesmo fazer arte". Situam-se na perspectiva do que ele chama de "cinema expandido"—dando a este o significado de "consciência expandida"—, macroesfera onde sua visão interdisciplinar engloba toda a cultura efervescente que evolui para a conjugação entre a estética, os conceitos antropológicos e as novas tecnologias.

REFERÊNCIAS

- FAGONE, Vittorio.
L'immagine video: arti visuali e nuovi media elettronici.
 Milão: Feltrinelli Editore, 1990.
- HULTÉN, Pontus.
Futurismo e futurismi.
 Milão: Bompiani, 1986.

KLOTZ, Heinrich.
Videoart. In: *Mediascop*.
Nova York: Guggenheim Museum, 1996.

KURTZ, Rudolf.
Expressionismus und film (1926).
In: *Cinéma dadaïste et surréaliste*.
Paris: MNAM, Centre Georges Pompidou, 1976.

MITRY, Jean.
Le cinéma expérimental: histoire et perspectives.
Paris: Seghers, 1974.

NOGUEZ, Dominique.
Éloge du cinéma expérimental.
Paris: Centre Georges Pompidou, 1979.

—
Une renaissance du cinéma "underground" américain.
Paris: Klincksieck, 1985.

RAY, Man.
Tous les films que j'ai réalisés.
In: *Études cinématographiques*, n° 38,
Paris: 1965.

RENAN, Sheldon.
Uma introdução ao cinema underground
(trad. Sérgio Maracajá).
Rio de Janeiro: Lidoar, 1970.

RICHTER, Hans.
Dadá: arte e antiarte.
São Paulo: Martins Fontes, 1993.

VIRMAUX, Alain.
Le film surréaliste (1924-1932).
In: *Cinéma dadaïste et surréaliste*.
Paris: MNAM, Centre Georges Pompidou, 1976.

YOUNGBLOOD, Gene.
Expanded Cinema.
Nova York: E. P. Dutton, 1970.