

**Tatiane De Oliveira Elias**

### **O experimentalismo de Flávio de Carvalho, Lygia Pape e Hélio Oiticica.**

Devido ao intenso consumo e à expansão da cultura de massa, os meios de comunicação, como o rádio, a televisão, o cinema, a imprensa e as novas tecnologias, houve um ambiente favorável que inspirou novos experimentos artísticos nas décadas de 50, 60 e 70. Fatores históricos importantes, como a construção de Brasília nos anos 50, a primeira Bienal de Artes de São Paulo em 1951 e os movimentos concreto, neoconcreto, Nova Figuração e Tropicalismo, bem como as novas descobertas científicas e tecnológicas no mundo, contribuíram para um grande avanço nas artes brasileiras, de forma que os artistas começaram a trabalhar com as fronteiras da arte e a fazer filmes, vídeo arte, filme instalação etc., havendo uma expansão de meios de arte, com a experimentação e o desenvolvimento de formas híbridas. Essa efervescência ocorreu em um circuito de arte em expansão, alimentada por galerias, museus e outras instituições de arte, estimulando um diálogo fluído entre arte e tecnologia no mundo.

Em 1958 surgiu a primeira produção cinematográfica feita por um artista no Brasil, de autoria de Flávio de Carvalho. Nos anos 60 e 70 o interesse por esse tipo de produção foi ampliado, devido ao surgimento da Vídeo Arte. Vários fatores históricos e artísticos contribuíram para o interesse dos artistas brasileiros em trabalhar com o cinema: primeiramente, os movimentos concreto e neoconcreto, mas também a construção de Brasília, o surgimento do cinema novo e do cinema marginal e a própria ditadura brasileira, instaurada nos anos 60, com o golpe militar de 1964, regime que tudo controlava e censurava. Os artistas tiveram de procurar outras mídias para driblar a censura. Além disso, o crescente acesso a aparelhos televisivos no Brasil permitiu que os artistas trabalhassem com a linguagem cinematográfica.

Flávio de Carvalho foi um pioneiro no campo das artes. Em 1930 ele fez seu traje tropical, que consistia em uma saia, e saiu no centro de São Paulo vestindo-o, o que causou uma grande repercussão e gerou diversas críticas. Em 1958 o artista iniciou sua produção cinematográfica com o filme *A Deusa Branca*, inspirado em um fato publicado em uma notícia de jornal, sobre uma menina que foi criada com os índios. Para tal empreendimento, Carvalho contratou uma equipe cinematográfica e uma atriz brasileira loura, de ascendência alemã. A expedição foi para o Amazonas, onde o filme misturou ficção com etnografia.

Flávio de Carvalho visitou tribos indígenas para fazer o roteiro e, segundo consta, uma das tribos seria muito hostil, de forma que nenhuma expedição anterior tinha sobrevivido a ela. Carvalho teve a ideia de a equipe entrar em contato com a tribo tocando corneta e a experiência deu certo. Durante a filmagem, após divergências, o cinegrafista saiu da equipe e Carvalho começou a filmar: como o artista não tinha experiência em filmagens, certas cenas ficaram sem enquadramento e o filme nunca foi terminado. No entanto, a iniciativa inovadora do artista de experimentar com a área cinematográfica foi de suma importância, o que contribuiria para que os artistas dos anos 60 e 70 se dirigissem para as vertentes cinematográficas.

### **Lygia Pape**

Lygia Pape esteve entre os primeiros artistas plásticos brasileiros da vanguarda que se interessaram em trabalhar com cinema. No final dos anos 50 (1959), ela já tinha a ideia de fazer um filme e escreveu seu primeiro roteiro, sob a construção de *Brasília*. 1963 Pape realiza o seu primeiro filme para ser exibido na Cinemateca do MAM. Este curta consistia numa montagem de filmes antigos e, no final, trazia um trocadilho com a palavra MAM, como se fosse um mugido de um boi mooom<sup>1</sup>.

Depois desse trabalho, Pape produziu, em 1967, o filme experimental *La Nouvelle Creation, 35mm*. Foi com este filme que ela ganhou o prêmio no festival *A Terra dos Homens*<sup>2</sup> em Montreal. Neste filme, com duração de 50 segundos, Pape inseriu fotos de um cosmonauta da NASA portando aparelhos enquanto flutua no espaço; ao mesmo tempo, ouve-se o choro de uma criança a simbolizar o nascer de novo.

Nos anos 70, Lygia Pape parodiou filmes de Hollywood, por exemplo, o filme *Wampirou* (Vampiro), produzido em super 8, que contou com a participação da própria Pape, e com a dos artistas plásticos Antônio Manuel, Lygia Clark, Jackson Ribeiro e o escritor Wally Salomão. Neste filme, o Vampiro, interpretado pelo artista Antônio Manuel, encarna uma figura bizarra: não é o Drácula sedutor e nem o medonho de Nosferatu. O personagem de Antônio Manuel é a de um vampiro grotesco; ele toma coca-cola no canudinho e assiste a desenhos animados do Pica-Pau e do Urso Panda na televisão; lê Hulk em quadrinhos; escuta Jimi Hendrix; chupa o seu próprio sangue com conta-gotas. Ele não dorme no caixão e sim numa cama com lençol de flores. Para dormir, tira a dentadura; tem sonhos eróticos com uma vampira de lingerie e com um vampiro travesti. Profissionalmente, o Vampiro é um artista plástico. Anda de dia pela praia e pelos escombros do Rio de Janeiro com uma capa preta e

---

<sup>1</sup> O som do mugido do boi, era o som do boi do filme *Vidas Secas*. PAPE, L. In: MATTAR, 2003, 70-71.

<sup>2</sup> O nome do festival foi baseado no livro *Terre des Hommes* de Antoine de Saint Exupéry.

calça jeans. Numa cena de banquete com pães e vinhos simbolizando a Santa Ceia, numa mesa com a presença de Pape, Clark e Salomão, o Vampiro tenta morder o pescoço dos presentes, mas não consegue alcançar o seu objetivo: as damas são defendidas por Salomão. No final do filme, o Vampiro vê suas forças (simbolizadas na capa e na dentadura) sendo roubadas pelo seu próprio marchand (Jackson Ribeiro), que, com ajuda de um serralheiro, abre o cofre em que guardava os apetrechos. Ele tenta lutar pelos seus pertences, mas o marchand segura a cruz que impede, o Vampiro, de se locomover. O marchand veste a capa roubada e sai pela rua. No final do filme lê-se: “doe sangue, sangue é vida”.

Pape produziu também um documentário, em super 8, sobre o carnaval de rua do Rio de Janeiro, em 1974, intitulado *Carnival in Rio, super 8*. Na avenida Rio Branco do Rio de Janeiro, ela filmou o carnaval, com as passistas em cima dos carros alegóricos, as pessoas fantasiadas, crianças, baianas, dançando até que a chegada de policiais põe fim ao carnaval na rua. Com este filme ela queria mostrar o carnaval de rua na sua popularidade, diferentemente do carnaval realizado no sambódromo com as escolas de sambas, que é um carnaval mais turístico.

O filme *Catiti Catiti* (1978) (16 mm) - que na língua Tupi-guarani significa “lua nova, ó lua nova” - foi inspirado no Manifesto Antropofagismo, de 1928, de Oswald de Andrade, o qual havia escrito a frase “Catiti Catiti”, e no quadro *Abaporu* de Tarsila do Amaral que deu origem ao manifesto. O filme traz um conjunto de referências, incluindo a Carta de Descobrimento do Brasil, escrita em 1500 por Pero Vaz de Caminha; *Os Lusíadas*, de Luiz Vaz de Camões; a música *Garota de Ipanema*, de Vinícius de Moraes; e a *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias. O filme tem início com o título do filme *Catiti Catiti* aparecendo juntamente com a ilustração do quadro *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, em preto e branco, referência ao Antropofagismo (que significa o homem que come). Depois se lê o subtítulo *Xadrez das Palmeiras* e aparece a fotografia de Duchamp jogando xadrez. Pape “brinca” mostrando imagens do Rio de Janeiro nos anos 70, fazendo trocadilhos com a Carta de Caminha de 1500, ouve-se trechos da Carta de Caminha: “moças bem gentis, cabelos compridos pelas espáduas, suas vergonhas bem limpinhas e cabeleireiras de muito olhar não sentiam vergonha nenhuma”, enquanto são exibidas imagens das cariocas com cabelos compridos usando biquíni na praia. Pessoas jogam futebol de areia na praia.

Em síntese, o que uma análise dos filmes de Lygia Pape apresenta é uma participação conjunta de e com artistas plásticos contemporâneos, referências ao modernismo - com exaltação dos valores nacionais tão ressaltados no antropofagismo brasileiro - e à música nacional.

## Hélio Oiticica

O interesse inicial de Hélio Oiticica, na mídia audiovisual nos anos 60, aparece em sua obra *Tropicália* (1967). Esta obra consiste em uma instalação em que há papagaios, areia, poemas, plantas e um labirinto de madeira, no qual, ao final do corredor, encontra-se um aparelho de televisão que está sempre ligado. Este aparelho serve como um projetor de cinema, o qual projeta imagens numa cabine escura em que há um banco para um participante assisti-las.

Nos anos 60, o aparelho de tevê era visto pelos artistas como um instrumento que possibilitava realizar e expandir os meios artísticos<sup>3</sup>. Artistas como Nam Jun Paik, Wolf Vostell, Joseph Beuys, Gillete, também se interessaram pelo uso da televisão em suas obras de arte. Oiticica, na citada obra *Tropicália*, inseriu o aparelho numa instalação sem fazer nenhuma alteração nos canais abertos, oferecendo a possibilidade ao participante de assistir a um canal de tevê.

Oiticica foi para Nova York no início dos anos 70. Oiticica frequentou um curso de cinema na Universidade de Nova York, e comprou uma filmadora. A partir deste momento realizou o seu primeiro filme produzido nos Estados Unidos, *Brasil e Jorge* (1971), tem apenas 3 minutos e é uma homenagem ao amigo Jorge Salomão. Este filme foi realizado com a colaboração e performance do artista americano Lee Jaffe. Em sua performance, Jaffe penteia os cabelos em frente a um espelho durante 30 segundos. Há um corte e em seguida é filmada a segunda avenida em Nova York, avenida em que Oiticica morava. Há cenas com a estátua da liberdade e prédios da cidade novaiorquina. Este filme esteve perdido e foi encontrado em 2003, hoje faz parte do arquivo Hélio Oiticica no Rio de Janeiro.

O segundo Filme *Agripina é Roma Manhattan* (1971), de 16 minutos, filmado no centro de Wall Street e na Broadway Avenida, em Nova York, seria um episódio para o filme *Dominó Negro*, do diretor de cinema marginal Ivan Cardoso. Seria um filme dentro do filme. Conforme Oiticica, *Agripina é Roma Manhattan* foi inspirado no livro *Guesa Errante*<sup>4</sup>, do escritor brasileiro Sousândrade, na poesia *o Inferno de Wall Street*. No filme há a participação da atriz do cinema marginal Cristiny Nazareth, o popstar Mario Montez do Underground de Andy Warhol, o artista plástico brasileiro Antônio Dias e também David Starfish, do grupo americano Teatro dos Ridiculous. *Agripina é Roma Manhattan* não tem enredo e nem narração e é dividido em 3 blocos. As personagens de Cristiny Nazareth (Agripina) e David

---

<sup>3</sup> Compare BAIGORRI, Laura (2006) - Vídeo: primera etapa el vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70, Madrid, Ed. brumaria, 33.

<sup>4</sup> Livro de poesia de Sousândrade.

Starfish (o mafioso) andam pelas ruas de Wall Street, as quais ruas na arquitetura revelam o poder majestoso da cidade. No filme, Oiticica ainda introduziu em detalhes emblemas revolucionários e arquiteturas históricas como o Federal City Hall, New York Stock Exchange e o Relevo *Washington at prayer at Valley Forge (1777)*, que representa Washington rezando de joelhos.

Oiticica trabalhou de 1971 a 1973 em *Agripina é Roma Manhattan*, o qual ele mesmo montou. Todavia, este filme ficou inacabado e jamais foi incorporado ao filme *Dominó Negro*, de Cardoso. Oiticica queria acrescentar outras cenas de Nova York ao seu filme, como o filme *Battery Park*, filmado no próprio Park (que, como não foi incorporado a *Agripina é Roma Manhattan*, ficou um filme do artista à parte deste outro).

De outro filme de Oiticica, produzido no metrô de Nova York, na linha 4, do Bronx, temos como documentação disponível para análise fotos da performance e textos do artista relatando a sua experiência. Oiticica usou os seus Parangolés para fazer um happening no metrô. Conforme ele, foi difícil encontrar passageiros que quisessem participar desta performance e realizar a ação foi complicado, pois muitas vezes as pessoas faziam um trajeto curto e tinham de descer do metrô, portanto, o tempo era limitado. Finalmente, depois do grupo trocar várias vezes de metrô, Oiticica encontrou dois passageiros que aceitaram vestir a capa e participar do happening no metrô. Este filme foi inspirado na arte do metrô de Nova York e também nos happening dos anos 70.

Com a sua experiência de filme e inspirado na noite de projeções de Jack Smith, (na qual o diretor americano fazia performances e projeções de slides, soltava bolhas de sabão, pedia dinheiro de meia em meia hora), Oiticica, juntamente com o diretor brasileiro Neville de Almeida, decidiu criar a sua projeção *Cosmococa em projeto Quase Cinema*, que consistiu numa instalação multimídia com projeções de slides numa sala, com diferentes elementos, como balões, redes, almofadas e músicas, colchões e até piscina. Nas paredes da instalação eram projetados slides, alguns eram projetados em duas paredes, como em *CC1 Trashiscapes*, enquanto outros, como na *CC3 Maileryn*, eram projetados em 4 paredes e no teto - seguindo a ordem de projeção de slides, o tempo da projeção estipulado por oiticica e as músicas escolhidas por ele. As pessoas que assistiam tais projeções o faziam sentadas nos colchões, deitadas nas redes, ou entravam na piscina. Para estas projeções Neville de Almeida maquiava as fotos com cocaína. Depois, estas imagens foram fotografadas por Oiticica para serem projetadas na instalação.

Oiticica também escolheu as músicas que seguiram cada uma das projeções das *Cosmococas*. Foram 9 *Cosmococas* no total, 5 das quais foram feitas em parceria com Neville de Almeida.

### **Conclusão**

Um grupo de artistas plásticos brasileiros usou filmes como extensão dos seus trabalhos artísticos e experimentais. Alguns desses filmes tiveram produção quase manuais; uns eram documentação de performances, outros filmes de paródia de baixo custo. Realizados na época em que o Brasil se encontrava na ditadura, todavia, como eram produzidos em casa não havia como serem censurados. Os artistas trabalhavam em conjunto com diretores de filmes, assim como também havia uma participação de músicos, o que resultava, então, numa troca de ideias, num trabalho coletivo. O período dos anos 70 foi de suma importância tanto para os artistas brasileiros, que puderam trabalhar com o cinema e explorarem as fronteiras da arte, o que contribuiu para a expansão e o diálogo entre artistas e diretores e solidificação do cinema brasileiro.

### **Referências bibliográficas**

BAIGORRI, Laura (2006) - *Vídeo: primera etapa el vídeo en el contexto social y artístico de los anos 60/70*, Madrid, Brumaria.

MATTAR, Denise (2003) - *Lygia Pape: intrinsecamente anarquista*, Rio de Janeiro, Relume Dumará.