

Notas para pensar a imagem como acontecimento na filmografia de Hassis¹

Maximilian Tommasi²

Rosângela Miranda ChereM³

Participantes dos projetos Academicismo e Modernismo em Santa Catarina⁴ e

Corpus e Opus: premeditações para uma história e teoria da pintura na América Latina⁵

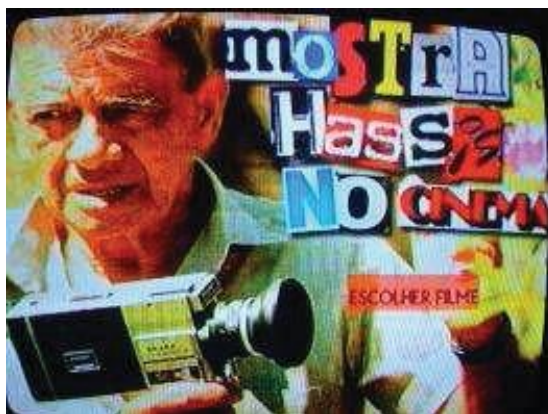
Resumo: O presente artigo aborda a filmografia de Hiedy de Assis Corrêa, mais conhecido como Hassis, enfatizando seus esforços experimentais, destinados a extrapolar o uso tradicional e exclusivo da linguagem pictórica e dispensando o encadeamento narrativo e a precisão espacial em prol de novas percepções visuais e sonoras. Parte do princípio de que a imagem é um acontecimento, cujos sentidos não estão dados *a priori*, mas são produzidos como montagem que ultrapassa as demarcações cronológicas e os territórios fixos.

Palavras-chave: Cinema Experimental - Imagem-acontecimento - Hassis

Para iniciar a conversa

O presente artigo aborda alguns aspectos da filmografia experimental de Hassis (1926- 2001). Considera tanto seus esforços de ultrapassagem como de interlocução com os procedimentos pictóricos, sendo que seus filmes podem ser reconhecidos não como reatuação do vivido mas como um acontecimento onde se afirma um repertório imagético proveniente de pilhagens e empilhamentos diversos, muitos deles advindos de combinações entre fotografia e jornalismo, história da arte e publicidade. Observando-se as principais inquietações poéticas e noções operatórias a que recorre, notadamente em relação ao espaço e ao tempo em que viveu, seus filmes podem ser pensados como um território constituído tanto por probabilidades ou plausibilidades visibilizadas sob certas circunstâncias datadas e contingências geográficas; como por possibilidades e afetos explicativos, ou seja, que ultrapassam

os contornos do varal cronológico e fazem aparecer aquilo que insiste e persiste, tornando-se abertura para outros desdobramentos.



Filmar para estranhar o local

Considere-se como ponto de partida o filme ANO 66. Trata-se de uma obra feita em

¹ Parte integrante da pesquisa Corpus e opus: premeditações para uma história e teoria da pintura na América Latina (coordenado por Rosângela ChereM e articulado com Academicismo e Modernismo em Santa Catarina, coordenado por Sandra Makowiecky)

² Acadêmico do Curso de Artes Plásticas - CEART/UEDESC, Bolsista PROBIC

³ Orientadora, professora do Departamento de Artes Plásticas do Centro de Artes - UDESC. Email: rosangela@fastlane.com.br

⁴ Veja detalhes ao final do artigo em Informações Complementares.

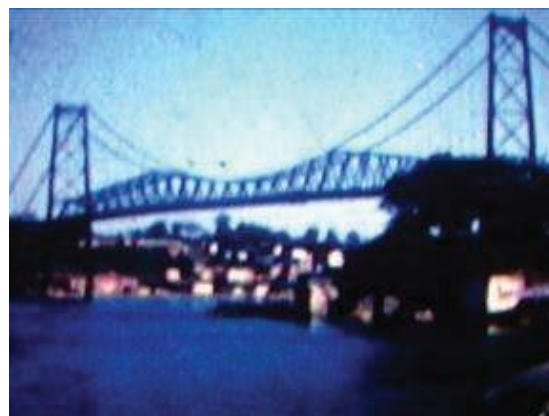
⁵ Veja detalhes ao final do artigo em Informações Complementares.



1966, com 26 minutos de duração e usando uma tecnologia de solução caseira conhecida como 8mm, que difere da super-8 usada nos outros filmes pelo fato de não ter banda sonora, ou seja, não possuir som. Sua proposta mais explícita consiste em mostrar as principais imagens relacionadas à cidade de Florianópolis, tais como seu cenário (a ponte, o casario colonial, o mercado público, a catedral, o hospital, o trapiche, a vegetação, o engenho, o vento, as praias, as pedras, os barcos, as estradas); além de seus personagens (nativos, adultos e crianças) alcançados em enredos mais familiares ou partilhados (procissão, futebol, carnaval). Todavia, este filme deixa de ser uma narrativa sobre a cidade para apresentar-se como uma figuração onírica, onde se sucedem imagens silenciosas e truncadas que remetem ao inesperado e a um estado mais primordial e não processado que antecede à linguagem verbal. Porém, ainda que recusando uma seqüência narrativa ou meramente ilustrativa, é interessante destacar que é o nome e o rosto do artista que iniciam a película, seguidos da imagem de uma janela, a qual serve menos para mostrar a precisão das coisas do mundo e mais para lembrar que, o cinema como a pintura, não passam de escolhas e enquadramentos feitos pelo artista. Sempre incide e persiste algo que não é visual, que contém uma parte indecifrável

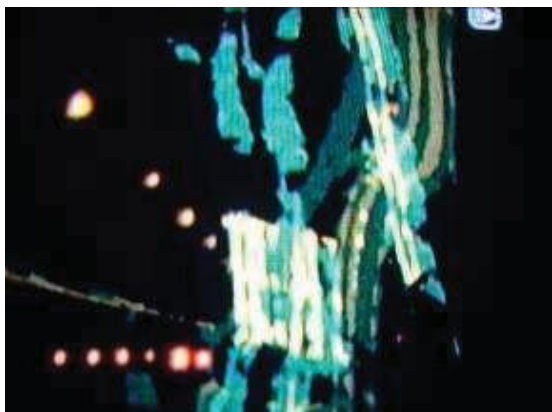
da janela da alma, que demanda montagem das partes, mas que remete e cintila para além delas, situando-se como extraparte⁶.

Alternando figuras reconhecíveis de paisagens e cenas locais com efeitos intermitentes de dia e noite, desde o início chamam atenção as ranhuras produzidas na película, letras móveis e linhas dançantes que se assemelham aos procedimentos dos atuais vjs. Assim, o fundo escuro e os efeitos perolados ou leitosos que formam uma espécie de veladura reforçam o caráter enigmático daquilo que poderia ser facilmente reconhecível. Também é importante destacar que para acompanhar a sequência imagética é preciso que o olho realize de modo intermitente e desordenado quatro diferentes movimentos: um que faz as imagens lampejarem e cintilarem através de flashes coloridos; um que faz os olhos varrerem a tela no sentido horizontal como se fossem o próprio pincel; um que produz uma espécie de repetição truncada e rápida no sentido vertical como se fosse uma gagueira visual; um que adentra a profundidade como se fosse um carro percorrendo uma estrada noturna.

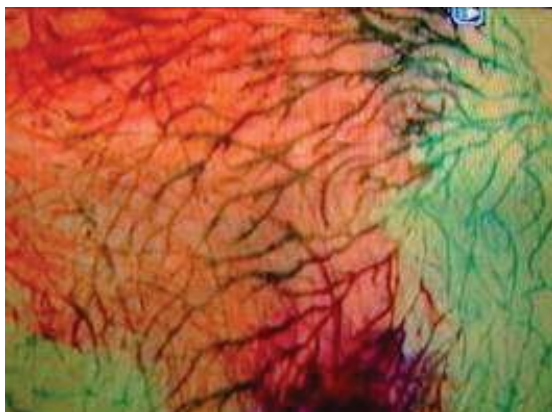


No filme **BATUCADA**, datado de 1970 e com duração de 4 minutos e 30 segundos e desta vez filmado em super-8, muitos destes procedimentos se repetem, embora o som es-

⁶Deleuze, Gilles. *A lógica do sentido*. S.P; Perspectiva, 2007, caps. oitava à décima segunda série.



teja presente através da música de carnaval e ritmo de uma escola de samba que jamais se mostra. Pretexto para fazer as luzes pulsarem e as rasuras dançarem, nada é narrativo nem seqüencial, nem mesmo descritivo. Novamente surge o rosto e o nome do artista para logo em seguida desaparecer entre luminárias esparramadas e faróis moventes, alternando-se com o fundo noturno de uma estrada. Não apresentando legendas, palavras pronunciadas ou termos estritos, também não parece possuir um tema central. Sendo abstrato e não objetivo, seu tema é sua forma, seu ritmo, seu senso de luminosidade e de cor.



Confirmando que a temática urbana e local serve apenas como pretexto para estranhar as imagens e mostrar sua distância do mundo matérico, **DANÇA-BOI**, de 1979, feito em su-

per-8 e com 6 minutos e 30 segundos de duração, volta ao tema do carnaval, desta vez pela ênfase da música e dos folguedos populares. Mas imagem da imagem, contra-forma distante do vivido, toda a seqüência da dança e





cantoria do Boi-de-mamão é uma animação com bonecos de argila, cujo cenário tem como fundo uma parede rústica de tijolos não revestidos. Sendo o próprio filme mostrado numa cor terrosa, funciona como uma débil e longínqua tentativa de apreensão dos costumes, simulacro de uma manifestação cultural processada pela tecnologia fílmica.

Filmar para interrogar o tempo

Recorrendo a uma montagem impiedosa que desordena a própria hierarquia documental, estranhando tanto ao in visu como ao in sito, em **FLORIANÓPOLIS ERA**, filmado em super-8, feito em 1978 e com duração de 8 minutos e 40 segundos, destaca-se uma narrativa fragmentada da história do Brasil que culmina na Ilha-capital de Santa Catarina. Assim, a chegada e o empreendimento colonial são indicados pela presença dos azulejos e ornamentos portugueses, enquanto a passagem do tempo se afirma pelo movimento da vegetação e o percurso de estradas. Sucedem-se as paisagens esqueléticas e ruinosas de Empresa Hoepcke, o prédio da antiga Alfândega, o cais e o mercado público, as casas e as ruas que, fantasmagóricas, solitárias e desabitadas afirmam um passado orgânico desaparecido. O aterro da baía sul dá a noção de uma mudança temporal e atualidade, mas assinala no progresso tecnológico apenas mais um escomburo, realçado pela geometria impessoal e distante dos prédios que se

destacam ao fundo deste cenário situado entre o dia e a noite, o sonhado e o concretizado, o dormente e o desolador.



ITAGUAÇU, filmado em super-8 no ano de 1979 e com duração de 3 minutos e 50 segundos, também aborda a passagem do tempo. Sua trilha sonora pertence a um conhecido músico local e contemporâneo do artista, porém praticamente desconhecido do grande público, o músico e compositor Luiz Henrique. Mais leve e poético, episódico e lúdico, traz para a tela um por-de-sol à beira-mar. Trata-se de uma praia residencial no continente, denominada Praia do Meio, lugar de moradia

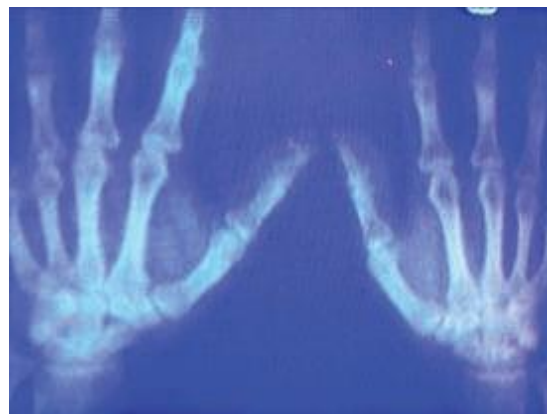
do próprio artista, o qual enfatiza as variações tonais de sol, o movimento das nuvens e da vegetação harmonizando-se com a quietude das pedras banhadas na placidez do mar, o movimento ordinário de um cão, das crianças e dos transeuntes em seus afazeres. O som musical vai acompanhando o escoamento das formas que se sucedem rapidamente, acentuando a efemeridade desta ordem, ao mesmo tempo, fascinante e indiferente como pode ser um entardecer.



Registrando um movimento pendular que parece oscilar entre o particular e o universal, a arte e a política, o sagrado e o profano, em **MÃOS**, feito em 1979, gravado em super-8 e com 4 minutos de duração, encontra-se novamente uma composição ágil. Desta vez, Hassis recorre à sobreposição de fotografias, recortes de textos e imagens de revistas, fragmentos de suas próprias pinturas para mostrar uma série variada de mãos e gestos possíveis. Come-

çando pela mão do artista a segurar a câmera, sucedem-se mãos que engatinham, acariciam, tocam instrumentos, empunham armas, rezam, protestam, acolhem. Datado em tempos de ditadura militar e Guerra do Vietnã, este filme parece referenciar-se também pelo sentido religioso do gesto criador, bem como pela arte engajada que denuncia e milita, possivelmente à maneira de Picasso ou Portinari. É assim que parece fazer sentido e adentrar neste fil-

me o arsenal das revistas de fascículos e atualidades, bem como as coleções de livros de História da arte que integram sua biblioteca e cujas imagens comparecem reembaralhadas e contaminadas em sua poética. Não à toa, um desenho de criança, possivelmente de uma de suas filhas, ganha na montagem a mesma importância do gesto final, contido na assinatura do próprio artista, indicando o término do filme e assinando-o como se fosse uma tela. Eis o gesto que parece revelador de um desejo de pintura capaz de incorporar o tempo e a montagem do cinema.



Em **ONTEMANHÃ**, datado de 1972, filmado em super-8 e com 15 minutos de duração, reafirma-se a montagem como um modo de falar de seu tempo e também de transcendê-lo. Voltando às imagens das mãos e recompondo certas cenas de filmes anteriores, são os

co espaço aquilo que estava disperso em vários outros. Num tempo em que tudo está sujeito à pilhagem e ao empilhamento impiedoso, sons do violão podem combinar-se ao choro de criança e de metralhadora, tal como os recortes dos meios impressos e a colagem das pinturas podem fazer parte da imagem em movimento.



próprios procedimentos que parecem se tornar mais explícitos. Ao abordar a violência pós-segunda guerra e a cultura de massa, afirmando afinidades com a *pop art*, as pinturas de Hassis ganham destaque junto com as cenas colhidas de revistas, cinema e da televisão. Referencia-se na técnica de colagem, ou seja, na inclusão de várias representações em uma única imagem. Instantes múltiplos são levados para o interior de uma única e mesma cena fílmica, tal como na colagem é possível conjugar num úni-





Para desdobrar o assunto

Para Jean Baudrillard⁷, o tempo que correspondia à história era pautado pelos marcos cronológicos, sedimentados pelas ações e feitos partilhados e reconhecidos cultural ou socialmente como únicos, mas sendo nosso presente marcado pelo *excesso de história*, em que predomina uma abundância avassaladora de informações, mentalidades, sexualidade, cotidiano, turismo, publicidade, mercado, pornografia, etc, tudo se torna regido pela liquidação e diluição, banalização e indiferença configurada como *mais do mesmo*. A encenação midiática do tempo real

se encarregaria de apresentar o tempo como um *eterno presente* através das telas hegemônicas do écran, obliterando os saltos e rupturas em detrimento de um *eterno continuum*. Desse modo, a noção de acontecimento permite interrogar o entulho factual e contrapor-se ao acúmulo e homogeneização impiedosa dos eventos, conferindo à verdade artística o poder de ser desvio em relação à cultura. Depreende-se deste entendimento que, assim como o destino é maior do que a história, também a arte não se reduz ao encadeamento causal, ou ainda, assim como a sedução é a parte da sexualidade que não se reduz ao sexo, *o acontecimento é a parte da história que não se reduz à história*.

Do mesmo modo que existem *graves confusões entre a cronologia e a vida, entre a referência e o fato*, a obra de arte tem menos a ver com uma sucessão cronológica e mais com um campo de incidências que é sempre *constituído e constituidor* de precocidades e sobrevivências, antecipações e atrasos, atualidades e inatualidades⁸. Saber que os fatos se sucedem na ordem cronológica não é tudo, posto que as marcações temporais não são como uma fita métrica a pontuar um espaço entre aparentes ou indiferentes vazios. Reconhecendo que nenhuma forma conserva sua integridade, mas impõe incessantemente uma desagregação, é através da metamorfose que as formas sobrevivem ao esvaziamento de seu conteúdo e periodicamente se revigoram. Eis a noção de acontecimento ratificando que as marcas temporais têm menos a ver com a incorporação passiva da cronologia e mais com uma precipitação eficaz do momento, ou seja com um manuseio móvel da estrutura temporal.

A este respeito, pensando o último romance de Lewis Carrol, Deleuze⁹ salienta que um acontecimento se constitui menos pelo que acontece como acidente ou sucessão de eventos e mais por aquilo que se relaciona ao sentido obtido pelo *jogo incessante entre alcançar e formular*. Existindo em contigüidade, são apresentados em *Silvia e Bruno*¹⁰ dois enredos que nada têm em comum, acolhendo o paradoxo em que o mundo dos humanos coexiste e independe do das fadas e duendes. Ao incluir diversas possibilidades e simultaneidades de tempos, aquele romance torna-se um território de confluências impossíveis, *construído como um campo multi-serial* que acolhe vizinhanças e particularidades. Sendo o tempo histórico finito, o tempo do acontecimento é infinitamente

⁷ BAUDRILLARD, Jean. O paroxista indiferente. Lisboa: Edições 70, 2000, pág.17 a 36.

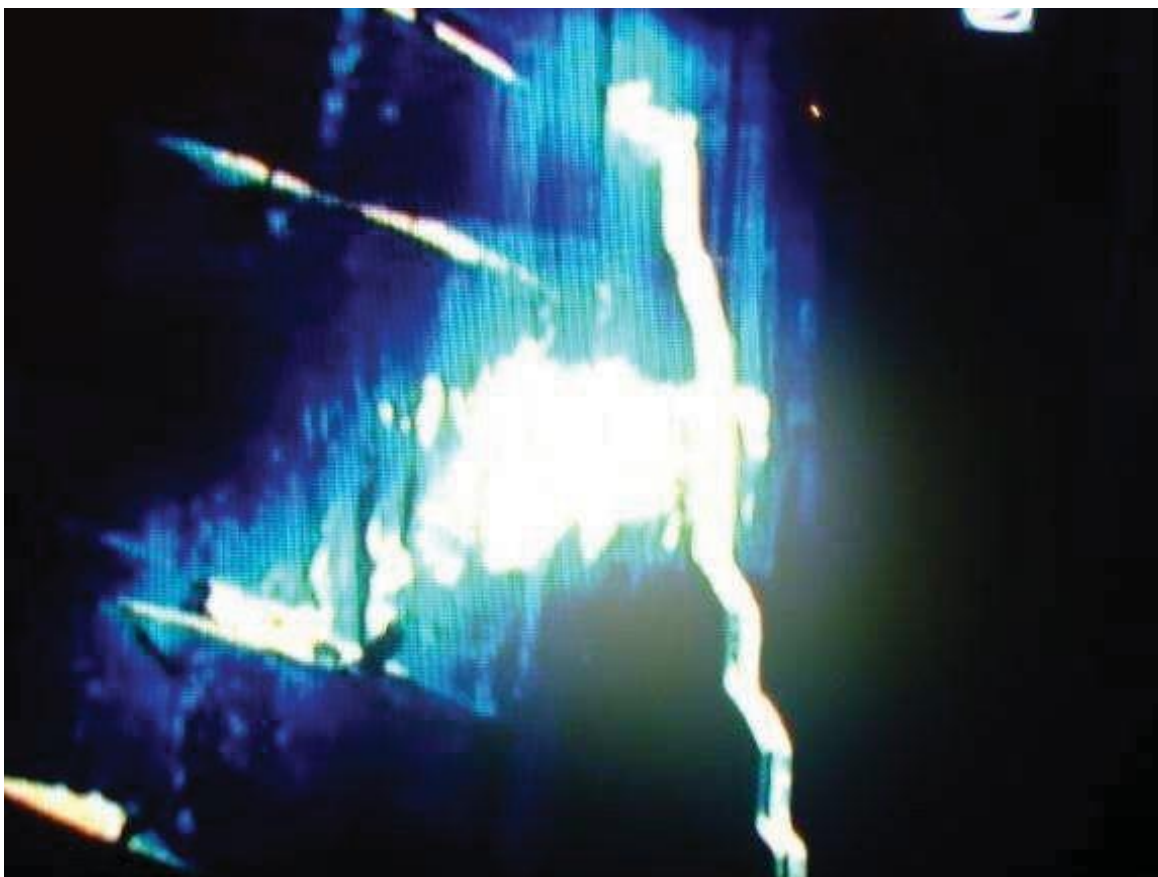
⁸ FOCILLON, Henri. *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983, cap. V

⁹ DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007, pág.51 e segs.

¹⁰ CARROL, Lewis. *Algumas aventuras de Silvia e Bruno*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

subdivisível, desmontando identidades fixas e ultrapassando limites, desmembrando a relação causal e perturbando a realidade. Daí decorre o entendimento de que a arte se constitui como território que abriga tudo aquilo que é tecido pelo pensamento, aceitando as combinações paradoxais de probabilidades e possibilidades, através das quais tanto comparecem as noções operatórias situadas no domínio do plausível, da exatidão e precisão documental, como os procedimentos para onde conflui a escala ficcional. Assim, para o filósofo francês

o acontecimento se inscreve na lógica do sentido produzida a partir de uma infinidade de submúltiplos que se combinam como partes moventes de um fluxo, permitindo que o feito artístico possua a força de um sonho e reinscrevendo a experiência imagética numa clave que extrapola o visual e o dizível. Eis o campo no qual a filmografia de Hassis pode ser lida como um modo pelo qual o pensamento plástico encontra ressonância no pensamento teórico, notadamente com o conceito de **imagem-acontecimento**.



Informações Complementares

Participantes do Projeto “Academicismo e Modernismo em Santa Catarina”

Sandra Makowiecky - professora do Departamento de Artes Plásticas do Centro de Artes - UDESC, Coordenadora do projeto Academicismo e Modernismo em Santa Catarina

Giorgio Vicenzo Filomeno - Acadêmico do Curso de Bacharelado em Artes Plásticas - Ceart/UDESC, bolsista PROBIC, UDESC

Marina Rieck Borck - Acadêmica do Curso de Bacharelado em Artes Plásticas - Ceart/UDESC, bolsista PROBIC, UDESC

Fernanda Maria Trentini Carneiro - Acadêmica do Curso de licenciatura em Artes Plásticas - Ceart/UDESC, bolsista FAPESC

Participantes do Projeto “Corpus e opus: premeditações para uma história e teoria da pintura na América Latina”

Rosângela Miranda Cherem - Professora participante, do Departamento de Artes Plásticas e coordenadora do projeto de pesquisa “Corpus e opus: premeditações para uma história e teoria da pintura na América Latina”.

Kamilla Nunes - Bolsista FAPESC

Letícia Weiduschadt - bolsista FAPESC, bolsista PROBIC

Priscilla Menezes - bolsista PROBIC

Maximilian Tommasi - Bolsista PROBIC

Liliane Moreira Brignol - Bolsista Voluntária