



RAYMUNDO COLARES E O CINEMA:
DOS GIBIS AOS FILMES EM SUPER-8

Mario Caillaux Oliveira¹

Marcelo Mari²

RAYMUNDO COLARES AND THE CINEMA: FROM GIBIS TO SUPER-8 FILMS

RAYMUNDO COLARES Y EL CINE: DEL GIBIS AL SUPER-8

1 Doutorando em História e Teoria da Arte pela UNB. Sua pesquisa é focada na relação entre as imagens em movimento e a arte contemporânea. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6829-0273> Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5240237343699696> E-mail: marcaillaux@gmail.com

2 Professor de Teoria e História da Arte no Departamento de Artes Visuais da UNB. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6352-9460> Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8059077343813699> E-mail: marcelomari.vis@gmail.com

RESUMO

A desarticulação de estruturas visuais é uma das principais questões que Raymundo Colares desenvolve em seu percurso poético. Este artigo busca responder qual é a relação de proximidade que seus trabalhos suscitam com a ideia de sensação do movimento da imagem, princípio fundamental do cinema. Para isso, analisa a série de trabalho que o artista denomina de Gibi e os relaciona com a técnica de montagem cinematográfica. Em um segundo momento, o texto reflete sobre os três filmes que Colares realizou, buscando demonstrar como esses trabalhos fazem parte dessa sua pesquisa de desarticulação visual, e podem ser vistos como uma forma de pintura em movimento.

Palavras-chave: Raymundo Colares. Filmes de artista. Livros de artista. Super-8

ABSTRACT

The disarticulation of visual structures is one of the main issues that Raymundo Colares develops in his poetic journey. This article seeks to answer the close relationship his works evoke with the idea of image movement sensation, a fundamental principle of cinema. For this, it analyzes the series of works that the artist calls Gibi and relates them to the technique of cinematographic montage. In a second moment, the text reflects on the three films that Colares made, seeking to demonstrate how these works are part of his research into visual disarticulation and can also see as a form of painting in motion.

Keywords: Raymundo Colares. Artist films. Artist books. Super 8

RESUMEN

La desarticulación de las estructuras visuales es uno de los principales temas que desarrolla Raymundo Colares en su recorrido poético. Este artículo busca dar respuesta a la estrecha relación que evocan sus obras con la idea de sensación de movimiento de la imagen, principio fundamental del cine. Para ello, analiza la serie de obras que el artista denomina Gibi y las relaciona con la técnica del montaje cinematográfico. En un segundo momento, el texto reflexiona sobre las tres películas que realizó Colares, buscando demostrar cómo estas obras forman parte de su investigación sobre la desarticulación visual y pueden verse también como una forma de pintura en movimiento.

Palabras clave: Raymundo Colares. Películas de artistas. Libros de artista. Super 8

INTRODUÇÃO

Atuando apenas por um curto período, entre o final da década de 1960 e meados da década de 1980, e com uma produção relativamente pequena, composta basicamente por pinturas, livros/objetos (*Gibis*) (Fig. 2 e 3) e algumas experiências com filmes (Fig. 4 e 5) e fotocópias, os trabalhos de Raymundo Colares marcaram de maneira singular a história recente da arte. Mineiro, de Montes Claros, Colares emerge no cenário carioca e brasileiro em um dos períodos mais conturbados e dramáticos da história do Brasil. Sua geração é fortemente marcada pela questão política que o país vivia, assim como pela busca de ampliação das fronteiras da arte. Em sua pesquisa poética o artista articula aspectos de um passado recente (heranças construtivas e nova figuração) com o experimentalismo, característico de sua época, criando, assim, uma trajetória, em alta velocidade, bastante instigante e potente.

Durante a década de 1970, assim como outros artistas, Colares realizou algumas experiências com a imagem em movimento, mais especificamente com películas de Super 8. Em cartas e documentos do artista encontramos diversas ideias e esboços de projetos de filmes não realizados. Desde o início de sua produção, sua poética foi bastante marcada pela ideia de apreensão do movimento. A série de pinturas com a temática dos ônibus em alta velocidade no meio urbano é bastante marcante e enfatiza este pensamento. Inclusive, este é um dos fatores principais da associação de sua produção com a *pop art*, em uma vertente brasileira, ou como Mário Pedrosa chamou ao comentar a produção de Antonio Dias e Rubens Gerchman, “popistas do subdesenvolvimento”. Todavia, o próprio artista recusava este rótulo com bastante humor:

Acusam-me de sofrer influência americana [...] reconheço, isto sim, a influência do cinema nos meus quadros. A influência dos cortes, da dinâmica. E, nesse caso, reconheço,

também, a influência do cinema americano, que era o que existia para se ver em toda minha infância e adolescência. E também a influência das histórias em quadrinhos, invenção americana e leitura dos meus tempos de criança. Mas o ônibus que retrato, garanto, são inteiramente cariocas e urbanos. Eu os vejo assim: bacanas, coloridos, metálicos. Nunca transferi para as telas ônibus interestaduais. São todos na base do Castelo-Ilha do Governador, São Salvador-Leblon. (MAURICIO, 1969, p.1)

Suas primeiras pinturas se aproximam dos *storyboard* de filmes, nos quais é possível acompanhar quadro a quadro o desenvolvimento de uma ação. (Fig.1) A tela desenvolve uma narrativa onde ainda é possível identificar os ônibus. Com o passar dos anos, a possibilidade de reconhecimento das imagens vai desaparecendo e, cada vez mais, se tornando uma abstração, porém, ela não chega a ser total, ele não nos deixa nunca esquecer a figura. Segundo o crítico Frederico Morais, Colares se preocupava “fundamentalmente com problemas de espaço: [...] A intenção foi sempre sugerir espaços etimológicos, virtuais, choques visuais, tudo isso acabando por revelar o tempo – o tempo visto como movimento.” (16 ago.1969, p.3) Esta questão levantada por Morais, dos problemas espaciais que revelam “o tempo visto como movimento”, é um dos cerne principais de sua pesquisa, que, de uma maneira ou de outra, está presente em toda a sua produção, desde as pinturas, passando pelos *Gibis*, até chegar em trabalhos mais experimentais.

Neste artigo, o caminho que iremos seguir é o da sensação das imagens em movimento, princípio básico do cinema, buscando compreender de que maneira as noções de cinema/movimento são solicitadas na série de trabalho que o artista denomina de *Gibi*, assim como nas experiências realizadas por ele em filmes de Super 8. Qual é o tipo de proximidade que estes trabalhos apresentam a partir da ideia do movimento e da decomposição da figura?



FIGURA 1.

Raymundo Colares, Ultrapassagem Pista Livre, 1968, Esmalte sintético sobre madeira, 160 cm x 160 cm. Coleção João Sattamini Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra62658/ultrapassagem-pista-livre>

GIBIS – CINEMA E MONTAGEM

A série de trabalhos que Raymundo Colares chamou de *Gibis*, criados a partir de 1968, marca um momento importante de sua produção. Eles são brochuras de papéis coloridos, com cortes estratégicos em suas páginas, em diferentes posições. O leitor é convidado a “ler” um livro onde não existem letras nem palavras, apenas cores e formas, cabendo a ele montar sua própria narrativa. Geralmente, em cada trabalho, encontramos dois tipos distintos de figuras geométricas a serem exploradas. Elas nos são reveladas no início e no meio dos *Gibis*, como um convite a explorar as múltiplas possibilidades de combinações. Cria-se, assim, através de adições e de subtrações, novas composições, novos planos.

A maioria dos *Gibis* não apresenta o formato convencional dos livros. Fechados, eles possuem a forma de um triângulo retângulo e, quando abertos, se transformam em um grande quadrado. (Fig.2 e 3) Isso já demonstra a subversão que Colares faz da brochura, esta forma que será sempre mutante e que nunca é apreendida totalmente. A participação ativa do espectador e a abordagem heterodoxa do objeto são alguns dos elementos que geram uma associação com o neoconcretismo, como já foi destacado por Roberto Pontual (2013, p.386) e Luiz Camillo Osorio (2010, p.15). Cabe lembrar que esta interlocução entre Colares e as obras neoconcretas é apontada inclusive por integrantes deste movimento. Segundo Lygia Pape, “ele vinha muito à minha casa olhar os Suplementos Dominicais; viu meu Livro da Criação e fez os Gibis, que são obras geniais, a partir das obras neoconcretas. Sua leitura foi muito rica e positiva porque ele elaborou um outro livro” (1998, p.68). É a partir desta herança, inaugurada não apenas por Pape, mas também por artistas e poetas, como Waldemar Dias Pino, Ferreira Gullar, entre outros, que uma parte considerável da pesquisa de Colares vai ser desenvolvida.

O fato de Raymundo Colares chamar estes trabalhos de *Gibis* aponta uma clara associação com as histórias em quadrinhos, ligação esta que

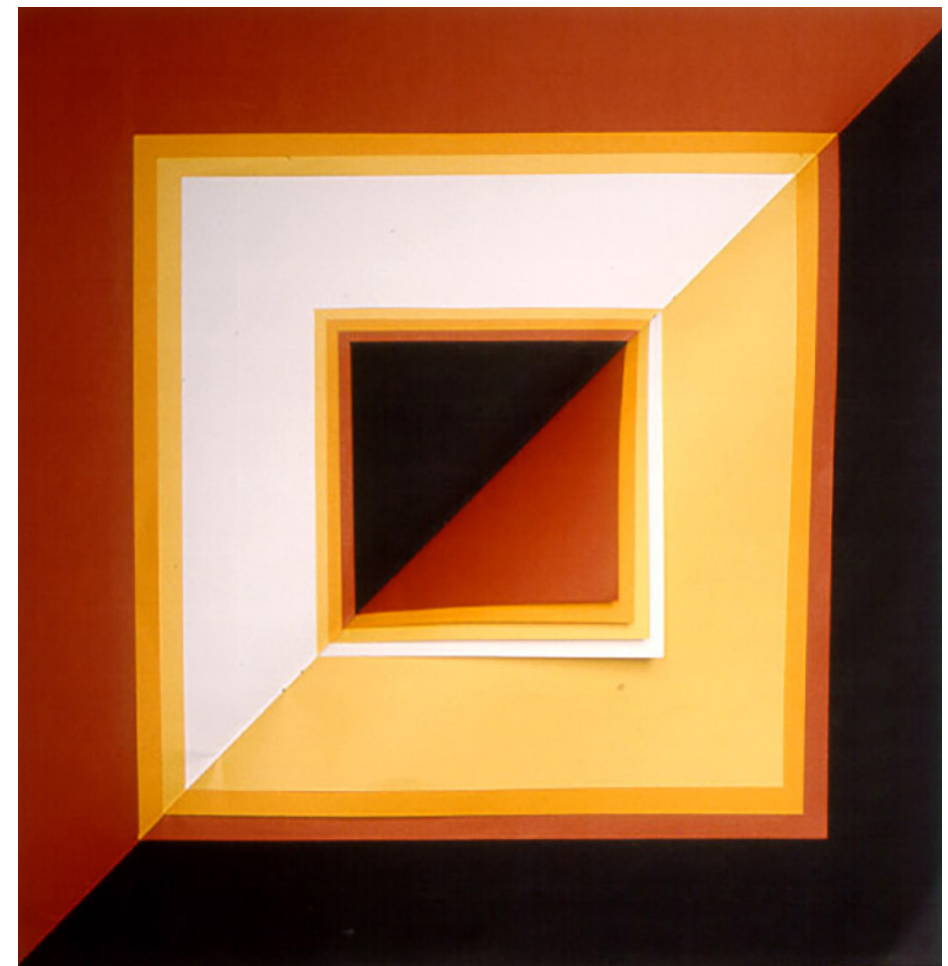


FIGURA 2.

Raymundo Colares, Gibi, 1970, papel, 45,1 x 45,1 cm, fundo para aquisição de obras para o acervo MAM-SP – Pirelli Fonte: <https://mam.org.br/acervo/2000-372-colares-raymundo/>

contribuiu para reforçar uma suposta associação de seu trabalho com a *pop art*. Segundo o pesquisador Amir Cadôr, Gibi era o nome de uma revista brasileira de história em quadrinhos (HQ) lançada em 1939. (2010, p.75) As HQs, como conhecemos hoje em dia, publicadas em tiras e com balões de texto, surgem na virada do século XIX para o XX em países como Inglaterra e Estados Unidos e logo se espalham por todo o mundo com grande sucesso comercial. (GOIDANICH, 2001) O próprio Colares, em entrevistas, destaca o poder de comunicação deste meio: “No momento [...] leio revistas em quadrinhos, que sempre me atraíram. Já pensei eventualmente em trocar a pintura pelo quadrinho. Este é superior à pintura porque tem uma penetração muito mais ampla na massa.” (MORAIS, 22 ago.1969, p.3). A ideia de que suas obras fossem acessíveis ao maior número de pessoas e, como consequência, ocorresse o rompimento de um circuito tradicional de arte é algo presente não apenas em suas falas, mas também no espírito de trabalhos e atitudes de outros artistas contemporâneos a ele, como uma forma de democratização e ampliação dos limites tradicionais da arte.

Porém, os *Gibis* de Raymundo Colares não se infiltraram neste complexo sistema, eles são únicos e feitos manualmente. A semelhança destes trabalhos com as revistas de histórias em quadrinhos, para além do nome, acontece através da diagramação de suas páginas. É a partir de meados do século passado que, em alguns desenhos, a “moldura” dos quadrinhos é quebrada. Diferentemente da questão histórica da quebra da moldura na pintura, que tinha como um dos seus objetivos inserir o quadro no espaço real e buscava assim acabar com um tipo de representação ilusionista, nas HQs a ação extrapolava esse limite na tentativa de criar uma dinâmica, uma “velocidade” para a narrativa. Nos casos dos *Gibis* de Colares poderíamos fazer essa associação com os cortes nas páginas, que, apesar de geométricos, nunca são quadrados e retângulos divididos em iguais proporções, mas sempre levam em conta a dinâmica, o ritmo do trabalho. É o leitor que vai realizar esta operação



FIGURA 3.

Raymundo Colares, Gibi, s/d, papel, 45 x 45 x 0,5 cm Fonte: <https://galerialeme.com/en/expo/luciano-figueiredo-in-dialogue-with-raymundo-colares/?section=photos>

de montagem. São escolhas que o espectador precisa fazer associando as formas geométricas oferecidas pelo artista na construção e na descoberta de um novo plano, de um novo espaço, para, assim, completar a obra.

Este procedimento de interação, que é solicitado na manipulação do *Gibi*, se assemelha bastante com a técnica da montagem cinematográfica, que, em sua essência, consiste na união de duas imagens (planos), que, em conjunto, ganham um novo sentido:

[..] a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o produto. Parece um produto – em vez de uma soma das partes – porque em toda justaposição deste tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente. (EISENSTEIN, 2002, p.16)

O que Eisenstein no trecho acima está chamando de produto nada mais é do que o efeito causado pela montagem na construção da história. Este procedimento abre um leque de infinitas possibilidades na estruturação da obra. A questão temporal está no cerne desta operação. Antes da montagem, o tempo dos filmes era o tempo real, cronológico, registrando os acontecimentos e suas durações nas ordens que existiam e eram registrados. Os documentários produzidos pelos irmãos Lumière são o grande exemplo desta época de pré-montagem. Agora, com o recurso da edição, o tempo é alterado e pode ser modificado de diversas maneiras, sem precisar respeitar questões físicas e geográficas.

É importante ressaltar que a associação entre os *Gibis* e a técnica da montagem cinematográfica é justamente essa justaposição de figuras geométricas, proposta por Colares na leitura de seus livros. A construção do tempo e, conseqüentemente da “narrativa” na leitura da obra, é realizada pelo leitor/espectador, que irá criar seu próprio ritmo e a sua maneira de construção visual proposta nestes trabalhos. Essa ação, o ato de interagir com os *Gibis*, se assemelha bastante com a ideia de tempo

para Bergson.

Se o movimento é uma série de posições e a mudança uma série de estados, o tempo é feito de partes distintas e justapostas. Sem dúvida, dizemos ainda que elas se sucedem, mas esta sucessão é semelhante à das imagens de um filme cinematográfico (BERGSON, 2006, p.111)

Na interação com o *Gibi*, a montagem operada pelo espectador na construção de planos sucessivos, que vão se transformando em um movimento constante, acaba por demonstrar o próprio conceito de tempo para o filósofo francês: “partes distintas e justapostas”. Porém, ele será construído de forma independente por cada “leitor” e vai variar de pessoa para pessoa. É um tempo próprio e individual.

Esta singularidade que os *Gibis* adquirem também está presente no conceito de montagem de Eisenstein. Como aponta François Albera: um dos pontos principais do projeto do cineasta russo “[...] é não ver o filme como texto autossuficiente [...] e sim, sempre, em sua relação com o espectador: do efeito de base (o *Urphanomen*) – dito “ilusão de movimento” à inteligência mais abstrata, da percepção à reflexão” (ALBERA, 2002, p.334). Essa relação com o público, que é solicitada nos filmes, é parte fundamental da ideia de montagem dialética de Eisenstein. De forma simplificada, em um plano seria elaborada a tese, em outro momento, antítese. A síntese ficaria a cargo do espectador, através da reflexão destas contradições. Em Colares, esta dinâmica revela a própria poética do trabalho. A página da direita será simetricamente oposta à página da esquerda. A síntese é justamente essa fruição do virar as páginas do *Gibi*, onde, ao se retirar a imagem que está de um lado, conseqüentemente adiciona-se a figura à página oposta, de forma invertida, como em um jogo de positivo e negativo, de cheio e vazio, cabendo ao leitor comandar este processo.

A decomposição da imagem, na pesquisa de Colares, tanto nos *Gibis*

como em suas pinturas, reforça a ideia de movimento, que não por acaso é um dos princípios básicos do cinema. Todavia, a ligação entre estas duas linguagens não são apenas temáticas, como em muitos casos se supõe, mas principalmente conceitual e formal. Como Paulo Venâncio Filho, a respeito da produção de Colares, aponta:

Sua poética percorre então o sentido inverso da pop: investiga determinado processo sem se deter no produto final. Daí talvez se perceba certo resíduo 'narrativo' que mostra que Colares ainda estava desarticulando estruturas visuais, como o próprio cinema vinha fazendo na época. (VENANCIO FILHO, 2013, p.339)

Esta desarticulação de estruturas visuais que o cinema vinha realizando, principalmente a partir da segunda metade do século XX, era uma tentativa de atualização e de renovação da própria gramática cinematográfica, buscando incorporar as novas tecnologias, assim como as transformações da sociedade. Quando, por exemplo, em 1960, no filme *À bout de souffle (Acossado)*, Jean-Luc Godard cria uma história com uma narrativa não linear, quebrando as formas da continuidade, ele acaba na montagem da película realizando o que Gilles Deleuze chamou de gagueira da própria linguagem (1992 p.52). Não são mais justaposições de imagens diferentes (nem de conteúdo, nem de enquadramento), é o mesmo plano mostrado em diferentes momentos do tempo. Uma decomposição temporal que acaba refletindo visualmente.

Este processo se relaciona com a estrutura da própria página do *Gibi*. Uma folha (plano) com várias possibilidades de combinações (cortes) nela mesma. O virar de cada página, o ir e vir, explorando suas possibilidades, cria lapsos de tempo, de passado e de futuro, além da ideia de desconstrução, no sentido de se chegar à origem primeira e, a partir daí, propor novas possibilidades, novas estruturações e novos caminhos. É o corte do plano no próprio plano.

OS FILMES – TRAJETÓRIAS, GOTHAN CITY E BROODWAY BOOGIE- -WOOGIE

A filmografia de Raymundo Colares é bastante curta. Temos o registro de apenas três filmes finalizados:¹ *Trajetórias*² (Fig. 5), *Gothan City* (Fig. 4) e *Broodway Boogie-woogie*. Neste último, como o próprio artista relata, “foram roubados os 8 reels” (AMARAL; CRUZ, 2013 p. 58). Os outros dois foram exibidos uma única vez, no ano de 1973, e após esta data nunca mais foram vistos e eram considerados desaparecidos. Graças aos esforços de Aracy Amaral junto com o pesquisador Roberto Moreira S. Cruz, no ano de 2013, os curadores reencontram estes trabalhos de Colares e projetaram na mostra comemorativa dos quarenta anos da exposição pioneira *Expo Projeção 73*.

Todos estes três filmes foram feitos em Super 8, nos primeiros anos da década de 1970, na cidade de Nova York, onde o artista então residia, após receber o prêmio de viagem internacional do *XIX Salão de Arte Moderna*, em 1970. As películas têm menos de dez minutos de duração cada e não possuem banda sonora. Do ponto de vista temático, elas possuem relação com suas pinturas, retratando o caos no ambiente urbano: os carros, os ônibus, o *skyline* e os arranha céus da cidade de Nova York. Em relação à forma, Colares cria um dispositivo, que é peça fundamental na estruturação dos filmes: o canudo óptico. Este suporte nada mais era do que um canudo feito de diversos tipos de papel colorido semitransparentes colocados na frente da lente, como um prolongamento da câmera, criando, assim, efeitos na imagem captada.

Mas, se o interesse de Colares fosse apenas a apreensão do movimento, o cinema seria sua conclusão lógica. Bastava a simples documentação e/

1 Além destes três filmes, alguns rolos de Super 8, não montados, foram encontrados e exibidos na exposição *Filmes de Artista Brasil 1965-80* com curadoria de Fernando Cocchiarale, no ano de 2007 na cidade do Rio de Janeiro.

2 Disponível em: http://www.expoprojecao.com.br/_m4v/40.m4v Acesso em: 2 set. 2022.

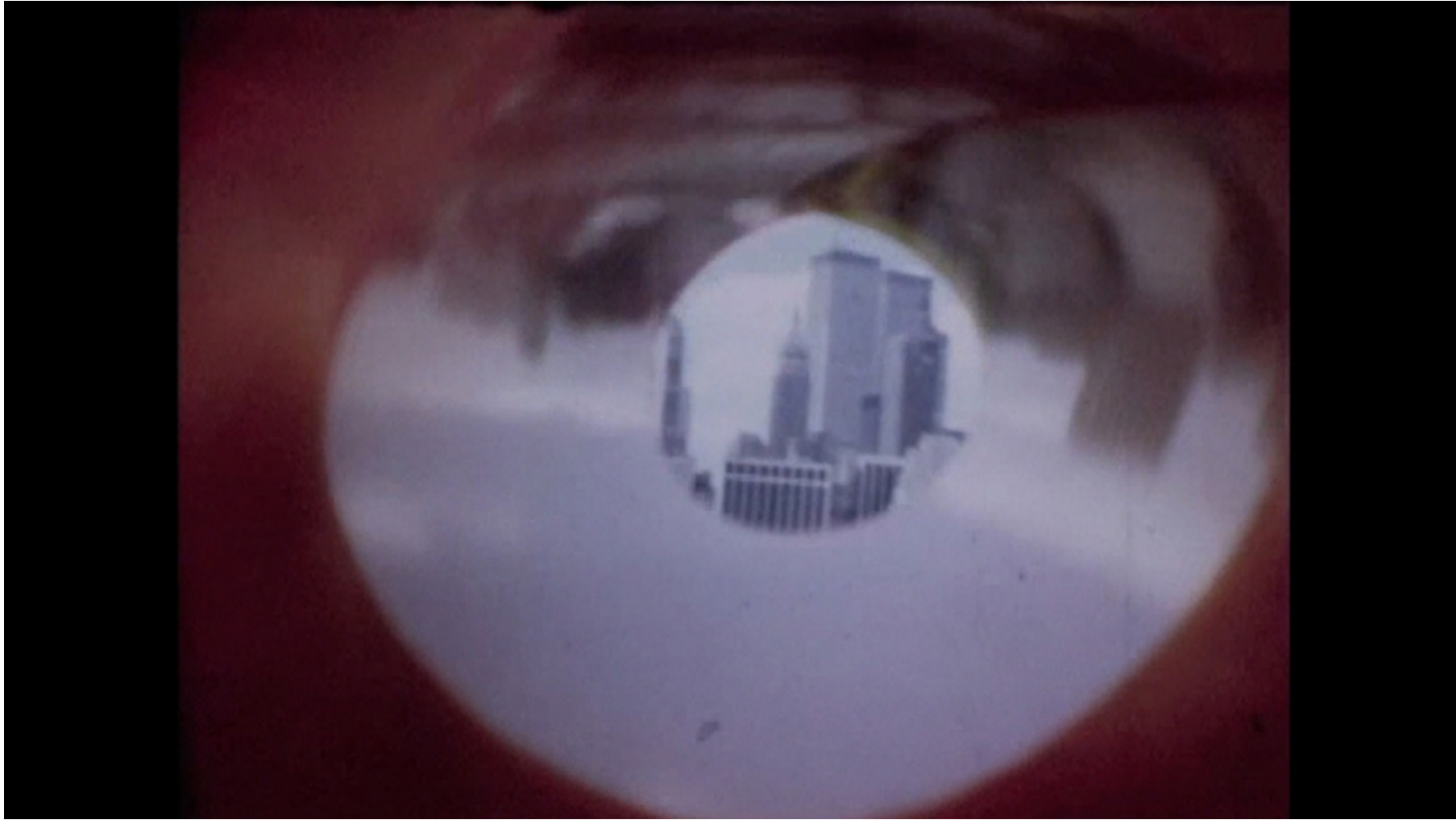


FIGURA 3.

Raymundo Colares, Gotham City, 1972, 9 min, Super-8, Fonte: <http://www.expoprojeca.com.br/ft.php?f=super-8>

ou registro de um meio urbano caótico e movimentado. Porém, a sua pesquisa visava a movimentação do quadro e, conseqüentemente, a decomposição da imagem. Tanto em suas pinturas, como nos livros-objetos *Gibis*, o percurso empreendido por Colares foi sendo trilhado em busca de uma tridimensionalidade, exemplo disso são os painéis em relevo e a série *Dobragem*, que se libertam da estrutura plana do quadro e do livro, respectivamente, e ganham uma tridimensionalidade física. Frederico Morais, em um artigo de 1969, já observa alguns desses caminhos possíveis para o espaço.

No último salão Nacional, porém, o que se viu foi isso: o que era virtual adquiriu um sentido mais concreto, o quadro virou objeto, mais parecendo um pedaço de ônibus. Curiosamente, houve como uma parada. Bus-stop. [...] Colares tem diante de si setas indicando vários caminhos, direções, quem sabe, picadas. Uma das direções parece indicar estruturas no espaço. Só de cor e forma. [...] Outra, um deslocamento das fachadas do ônibus no espaço real. Outra ainda, o desenvolvimento de geometria da tela no sentido de espaços pluridimensionais, ambigüidades visuais já sem alusões aos ônibus. (MORAIS, 16 ago.1969, p.3)

Sendo assim, no caso dos filmes, ele não seguiu o mesmo percurso (o movimento para o espaço), que havia anunciado nas pinturas e nos *Gibis*, apesar deste ser um problema que estava sendo tratado por outros artistas naquele momento. Como exemplo, poderíamos citar os trabalhos de Anthony McCall, com projeções de luz, como *Light Cone* (1973), ou ainda as *Cosmococas* (1973), de Hélio Oiticica em parceria com Neville de Almeida, ou então o filme *ÃO* (1981), de Tunga, que é um pouco posterior, mas também articula a espacialidade da imagem em movimento. Colares resolve experimentar a transformação do plano no próprio meio de captação. É também o inverso do que Nam June Paik vinha fazendo com imãs e aparelhos de televisão, como, por exemplo,

na obra *Nixon* (1965), onde a transformação, o efeito, ocorre no produto final, no suporte e não na imagem de origem. Como o próprio Colares descreve:

Há dois fatores que unem entre si estes filmes um relativo à técnica / uso do canudo óptico que decompõem a imagem / e o outro à intenção / análise-decomposição da paisagem urbana a técnica usada é bastante simples: um canudo de laminas de acetato de cores diversas que refletem a imagem da esquerda para a direita de um lado e vice-versa do outro ou distorcem a imagem as folhas que compõem o canudo são soltas permitindo meter em evidência uma cor ou outra, os filmes são rodados com esse canudo diante das lentes da câmera naturalmente o efeito é mais eficaz quando o objeto filmado é móvel [...] (AMARAL; CRUZ, 2013, p.47)

Através do trecho da carta destacado acima, temos uma ideia de qual seria, segundo Colares, o objetivo principal do canudo óptico: um dispositivo de decomposição da imagem em movimento. Todavia, o tipo de análise realizada por este instrumento não é o mesmo da leitura do *Gibi*. No caso dos filmes, existe um efeito ilusionista. Por exemplo, em *Gothan City* vemos os prédios e o *skyline* de Nova York que, com o uso do dispositivo, aparecem ao lado de um campo de cor, que é formado nas extremidades da tela. (Fig. 4) Em outros momentos, pelo uso de gelatinas que refletem a luz, como, por exemplo, a cor prata, o que vemos são os próprios prédios projetados em diversas partes do canudo, criando uma imagem desconexa, que é refletida em vários pontos da tela, como se fosse um caleidoscópio. Estas imagens fazem parte desta pesquisa de Colares de reordenar estruturas visuais. Chega a ser curiosa a crítica feita por Marcelo Nitsche sobre estes trabalhos, dizendo que são “pinturas filmadas” (AMARAL; CRUZ, 2013, p.32). Na verdade, o princípio da experimentação de Colares nos filmes é sim a pintura. O espaço do *frame* na película é pensado como uma tela em movimento,

onde aspectos relacionados à cor, à forma e à perspectiva é que são os elementos estruturantes dos Super 8. Em uma carta, destinada ao amigo e também artista Antonio Manuel, ele reflete sobre este aspecto:

[...] não estou mesmo a fim de fazer filmes conceituais. Estes TRÊS primeiros são mais coisa de pintor do que cinema (trajetória, Gotham City e Brodway B-W) O que fizer agora é o filme do sombra de N.Y. não tem nada a ver com estes e acho que nem vou me meter a considerar coisas de cinema. Pra mim é curtição mesmo. (COLARES, 23 out. 1972)

Estes filmes tratam de questões importantes da pintura que Colares desenvolveu ao longo de sua trajetória. Ao mesmo tempo que essas obras se ligam a uma tradição associada ao modernismo, de desarticulação do quadro, trazendo-o para uma realidade, elas também articulam aspectos ilusionistas. Essa parece ser uma questão crucial sob a qual Colares lutou, e buscou encontrar caminhos de pacificar essa aparente contradição. Não por acaso Hélio Oiticica, em um texto publicado na revista *Navilouca* o chama de “moderno fora de moda” (OITICICA, 1972). Fora de moda porque, aparentemente, não se vincula diretamente a nenhuma tendência deste período, não é claramente conceitual, político, *pop* etc. Moderno por comprar essa desarticulação visual, que muitos julgavam terminada e que foi bastante explorada na arte moderna. A busca de Colares é justamente essa: mostrar que ainda existem resíduos a serem articulados e não destruídos. Ele é, antes de tudo, um pintor preocupado com questões formais e plásticas.

Mas apesar de ele dizer que estes filmes seriam “mais coisa de pintor do que cinema”, são filmes experimentais que, além de dialogar com a pintura, também dialogam com o cinema, tanto comercial como experimental. Lógico que se formos pensar, por exemplo, nas principais características do filme estrutural, que era o principal movimento do cinema *underground* nos Estados Unidos e na Europa nesta época,

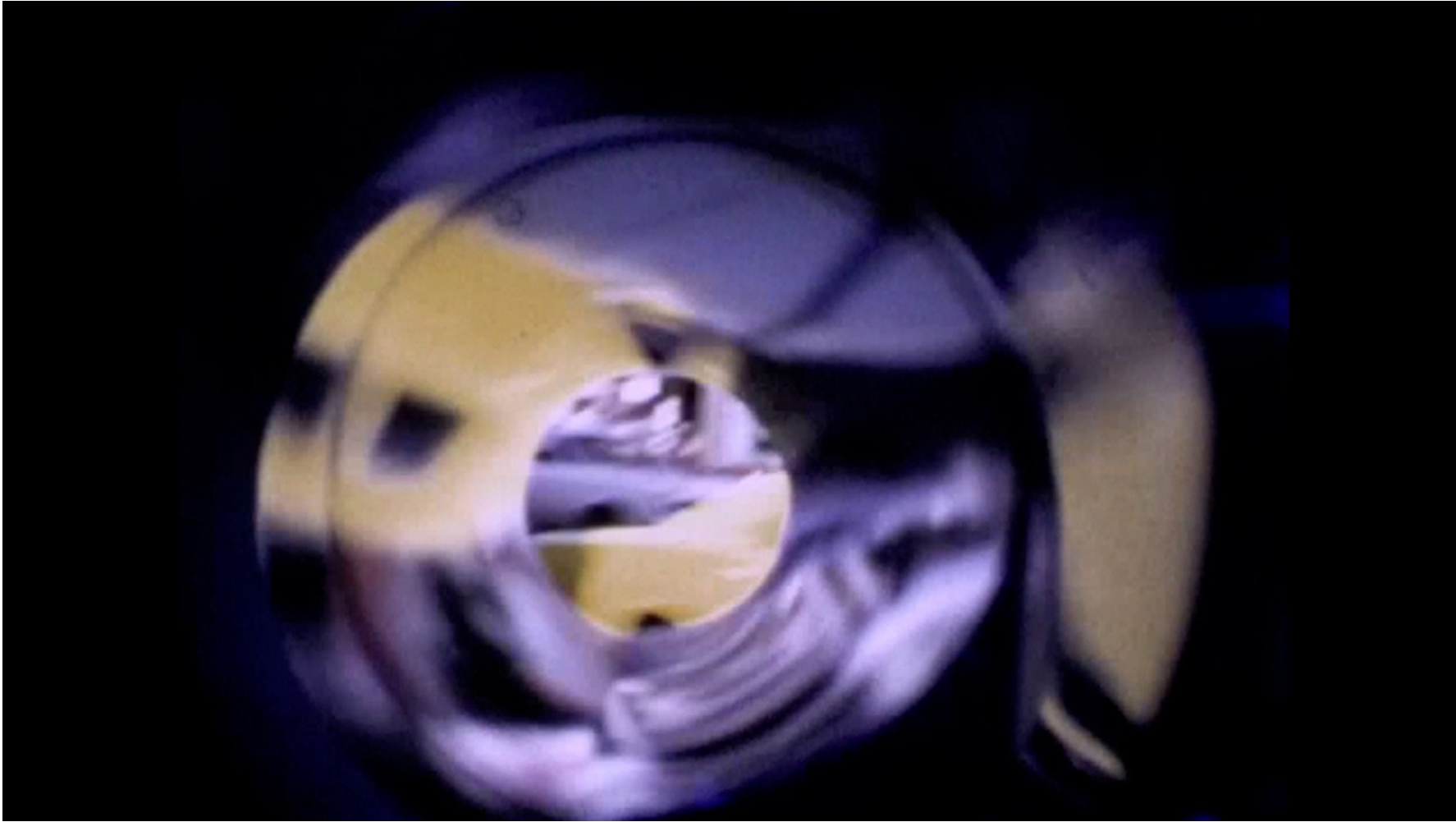


FIGURA 5.

Raymundo Colares, Trajetórias, 1972, 6 minutos, Super-8, Fonte: <http://www.expoprojeca.com.br/ft.php?f=super-8>

veremos o oposto dos Super 8 de Colares. Este era um programa que buscava eliminar o vestígio do fantástico, trazendo as questões para um jogo lógico. “Filme Estrutural/Materialista tenta ser não-ilusionista. O processo de tomada do filme lida com dispositivos que resultam em desmistificação ou tentativa de desmistificação do processo de filme.”³ (GIDAL, 1976. p.1 - tradução nossa). Tanto *Trajetórias* quanto *Gothan City*, principalmente pelo uso do dispositivo do canudo óptico, acabam trazendo esta ideia de ilusão. Apesar de podermos comparar o efeito do *flicker*, por exemplo, em alguns filmes de Paul Sharits, onde a alternância da imagem com a cor causa esse efeito de batimento com a ideia do caleidoscópio, e que talvez alcance resultados com algumas semelhanças (por exemplo, a contaminação da cena por um tom de cor), as intenções em relação à imagem são totalmente opostas. O *flicker film* age “num outro nível do dispositivo fílmico que ele subverte as convenções ilusionistas do espetáculo cinematográfico, [...] filmada imagem por imagem, a projeção não é mais a reconstituição da gravação: a percepção do *défilement* real, descontínuo, pode então substituir a ilusão do movimento contínuo” (MICHAUD, 2014, p.139). O oposto da ideia que perpassa a pesquisa de Colares: a busca pela sensação de continuidade do movimento.

Como já dito acima, em seus filmes, o modo da decomposição da imagem difere da maneira analítica que ela é realizada nos Gibis, onde as principais operações de montagem são de subtração e adição. Nos Super 8, as ações realizadas são de divisão e de multiplicação. Divide-se um objeto em diversas outras partes, que são refletidas simultaneamente em diversos pontos da tela, criando-se, assim, uma nova imagem, onde a representação do objeto real está no centro do quadro e em sua volta projeções de miragens desperspectivadas. O canudo óptico opera como um caleidoscópio, trazendo a ideia de ilusão a partir da realidade. Neste

3 No original: “Structural/Materialist film attempts to be non-illusionist. The process of the film’s making deals with devices that result in demystification or attempted demystification of the film process.” (GIDAL, 1976, p.1)

sentido, não chega a ser totalmente surpreendente que este instrumento também fosse bastante apreciado pelo escritor Júlio Cortázar, um dos expoentes do realismo mágico. Em uma carta, o escritor argentino relata como e com que finalidade ele usava o caleidoscópio:

[...] me serve, entre outras coisas, como testa-cronópios. Quando vem alguém aqui em casa, eu logo lhe ofereço o caleidoscópio. Se a pessoa enlouquece, dá pulos etc., eu a proclamo cronópio. Se ela se mostra condescendente, com um sorriso bem-educado, mando-a mentalmente às favas. Aconselho você a ter um. (ARRIGUCCI JR, 2011)

Os cronópios para Cortázar eram seres verdes, que têm sua força na poesia. “Eles cantam, como as cigarras, indiferentes ao prosaísmo do cotidiano; e quando cantam, esquecem de tudo, são atropelados, perdem o que levam nos bolsos e até a conta dos dias.” (RODRIGUEZ, 2007, p.V). Colares, que era um leitor de Cortázar, até pode ter sido influenciado pelo escritor argentino na criação do seu dispositivo. Entretanto, o que vale ressaltar nesta relação é que o caleidoscópio é uma maneira de olhar o mundo de outra forma, mais lúdica e livre, como os próprios cronópios. Talvez seja por isso que Colares, no trecho da carta citado acima, diga que não tem a intenção de fazer filmes conceituais, pois, nesta época, este termo ainda estava muito associado a um tipo de jogo mental na arte que, de certa forma, excluía o acaso, o lúdico, a ilusão, em detrimento da linguagem e de uma lógica para a obra de arte.

Existe também uma diferença na relação formal e temática entre estes dois filmes. *Trajelórias* (Fig. 5) mostra cenas de rua, carros e ônibus em um movimento constante, com a câmera quase sempre fixa. Não é usado tripé, mas vemos uma tentativa de manter o quadro o mais estático possível, pois a cena filmada é bastante movimentada. Como o próprio Colares relatou, o efeito do dispositivo do canudo “é mais eficaz quando o objeto filmado é móvel”, ou seja, se fosse feito um movimento de câmera

brusco, a imagem acabaria se deformando, quase como uma abstração só de cores, tornando-se uma outra imagem. E este não parece ser o objetivo dele, pelo menos não em seus filmes, onde buscava preservar algumas características da forma, tentando manter a integridade da imagem.

Gothan City (Fig. 4), ao contrário de *Trajatórias*, mostra cenas de prédios e o *skyline* de Nova York. Desta maneira, o objeto filmado é mais estático. Como forma de compensação, o artista adota uma câmera que podemos chamar de “nervosa”, que se movimenta constantemente. Vendo o filme, percebemos que, em alguns momentos, ele chega inclusive a apertar o canudo óptico, numa tentativa de trazer algum efeito ilusionista para a cena, que é estática. Mas isso acaba gerando uma pulsão ainda maior da cor e uma compressão do objeto filmado. Em outros momentos, vemos claramente que, com um movimento de câmera repetitivo, Colares cria construções e desconstruções geométricas, num jogo lúdico que a câmera compartilha com o espectador. Semelhante a construção que os objetos ativos de Willys de Castro nos estimulam a fazer mentalmente.

Apesar de usar duas formas distintas no tratamento da câmera em seus filmes - câmera fixa em um e no outro uma câmera bastante ágil -, o objetivo é o mesmo: realizar desconstruções e ilusões óticas nas imagens sem a perda da realidade, da referência da forma inicial. Em relação à montagem e à duração das sequencias, também existem algumas diferenças. Em *Trajatórias*, justamente pelo objeto filmado ser bastante dinâmico, os planos são curtos e a montagem tem um ritmo bastante acelerado. A composição do canudo óptico, neste filme, privilegia a reflexão do objeto filmado. Já em *Gothan City* ocorre o inverso, os planos são um pouco mais longos, o que evidencia a agitação da câmera. A disposição das folhas coloridas no dispositivo, em alguns momentos, mostra uma clara tentativa de criar uma composição cromática, com a mistura de mais uma cor. Por exemplo, gelatina azul sobreposta à vermelha, criando, assim, novas cores.

Diferentemente da montagem dialética que é realizada nos Gibis, nos filmes evidencia-se uma montagem de fluxo, buscando ressaltar o efeito real x ilusão, que é acionado com o dispositivo do canudo óptico. Sendo assim, a montagem dos planos não se preocupa com quebras de eixo e nem com uma tentativa de “esconder” o corte. Neste sentido, estaria mais próximo da gagueira da linguagem a qual Deleuze se refere na montagem de Godard, com os *jumps cut*, do que com a ideia de montagem eisensteiniana.

Já o filme *Broadway Boogie Woogie*, que, como dito anteriormente, foi perdido antes mesmo de alguma exibição em público, supõem-se, pelo título, uma ligação com o quadro de Piet Mondrian. Esta não foi a primeira vez que Colares realizou referências ao artista holandês, existem alguns trabalhos neste sentido, desde desenhos até alguns *Gibis*. Porém, no caso deste filme, a alusão é em relação aos últimos trabalhos de Mondrian, que, ao mesmo tempo em que estas telas nos fascinam pelo seu ritmo e “movimento”, elas também apresentam uma mudança em relação ao desenvolvimento que seu corpo de trabalho vinha percorrendo. Nestes quadros, a grade estrutural que Mondrian tinha abandonado, pois intensificava a relação entre figura X fundo, volta a aparecer. O crítico Yve-Alain Bois, analisando alguns destes trabalhos do final de sua vida, aponta: “O neoplasticismo nasceu dessa dupla rejeição. E foi a partir de uma volta a essas duas formas simbólicas altamente contraditórias (profundidade e repetição) que *New York City* foi composto” (2009, p.188). Esta volta da sensação de profundidade, anos antes tinha sido um dos motivos do seu rompimento com o *De Stijl*. O pesquisador Philippe-Alain Michaud, retomando este debate, aponta o papel que o filme *Rhythmus 21* (1921), de Hans Richter, teve no desenvolvimento da diagonal em Van Doesburg e, conseqüentemente, no aumento das divergências entre Doesburg e Mondrian, o que acabou desembocando na separação do grupo. Para Michaud: “o filme de Richter tornou-se o vetor de uma nova definição da plasticidade e fez da transformação das

superfícies o elemento de unificação das diferentes mídias no seio de um novo sistema das artes, que foi refundado a partir do filme” (2014, p.100).

É curioso o fato de Colares fazer uma homenagem a estes trabalhos da fase de Nova York, justamente em um dos seus Super 8. Primeiro porque, apesar de continuarem sendo abstratos, estes trabalhos finais de Mondrian, principalmente pelos títulos, nos remetem a imagens de arranha céus, de luzes piscando em letreiros luminosos. Seria uma espécie de síntese da abstração, com uma lembrança, mesmo que longínqua, da figura? Segundo, em relação ao ritmo destas obras, a impressão que temos é a de que tudo está em movimento, um movimento que, apesar de intenso, não chega a ser caótico, está ordenado e estruturado pelas linhas na horizontal e na vertical que cruzam o quadro. Infelizmente, como o filme de Colares está perdido, só podemos através de cartas e de relatos que o autor deixou fabular como era este filme e quais eram suas intenções e quais relações ele buscava com os trabalhos de Mondrian.

Broadway boogie-woogie’ [...] talvez pretencioso no sentido de ser uma tentativa em termos de cinema de obter/refazer a obra de mondrian em ‘bdway b-w’ predominavam as retas de luzes piscantes desdobradas e invertidas as letras enormes piscantes das placas das fachadas neon o grande anúncio de cocacola fazendo e refazendo a característica curva da pausa que refresca a grande garrafa de bebida eternamente todas as noites enchendo um copo o gigantesco cigarro Kent com a fumaça nascendo continuamente da ponta um cinema chamado ‘victory’ enfim um filme-homenagem a mondrian e minha definitiva afirmação/ligação com um tipo de arte independente dos vários nomes tomado através dos vários surgir/ressurgir neoplasticismo construtivismo neoconcretismo infelizmente por hora este filme esta perdido mas faço-o outra vez nem que seja ‘copacabana boogie-woogie’ a bdway era genial como o cenário perfeito mas o que vale é a inten-

ção. (AMARAL; CRUZ, 2013, p.47)

Através do relato acima, conseguimos ter uma noção de alguns dos objetivos de Colares em realizar, nas palavras dele, “um filme-homenagem a Mondrian” e, para isso, se valer justamente destes últimos trabalhos do pintor holandês. Pela descrição do cenário apresentado, fica claro o desejo de apreensão do movimento, que é justamente o aspecto comum ressaltado no trecho acima presente tanto nas imagens dos anúncios como também no quadro *Broadway Boogie-Woogie*. Na pintura, essa movimentação é alcançada pela estruturação da grade, com suas “retas de luzes piscantes”. A grade modernista já foi interpretada e analisada por diversos teóricos, entre eles, Willian J.T. Mitchell, que assinalou que: “A ‘vontade do silêncio’ na arte abstrata não é constituída pela “grade” e suas composições formais, mas pela imposição de um contrato social [...] Por que a “pureza” das artes visuais precisa ser tão protegida da contaminação da linguagem?⁴ (1989 p.360, - tradução nossa) É justamente essa mistura de linguagens que está sendo operada neste filme, com a ajuda do dispositivo do canudo óptico. Cabe lembrar, como destacado acima, que, em muitos momentos, Colares fazia uma composição de duas ou mais cores de gelatinas, criando, assim, uma nova interação de cores. Talvez seja o vício do pintor querendo fazer sua própria tinta e composição do mundo real. Seria Colares uma espécie de cronópio, que, num jogo de ilusão, levanta o próprio plano da realidade para nos lembrar destas outras camadas?

4 No original: “The true face of the ‘will to silence’ in abstract art is not the ‘grid’ of its compositional forms, but the imposition of a social mandate [...] Why did the ‘purity’ of the visual arts need to be so rigorously protected from the contamination of language?” (MITCHELL, 1989, p.360)

Referências

ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**: A dramaturgia da forma em “Stuttgart”. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

AMARAL, Aracy & CRUZ, Roberto Moreira S. **Expoprojeção**: 1973-2013. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2013.

ARRIGUCCI JR., Davi Misteriosa entrega e mudança de si mesmo. **Revista Piauí**. Rio de Janeiro. n. 58. Jul. 2011. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/misteriosa-entrega-e-mudanca-de-si-mesmo/> Acesso em: 02 set. 2022.

BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CADÔR, Amir. Os Gibis de Raymundo Colares. *In*: CAMILLO OSORIO, Luiz. **Raymundo Colares**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

CAMILLO OSORIO, Luiz. **Raymundo Colares**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

COLARES, Raymundo. **[Correspondência]**. Destinatário: Antonio Manuel. Milão 23 out. 1972. Uma página de papel carta.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo. Ed. 34, 1992.

EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GIDAL, Peter. Theory and definition of Structural/Materialist Film *In*: GIDAL, Peter (ed.). **Structural Film Anthology**, London: British Film Institute, 1976.

GOIDANICH, Hiron Cardoso. **Enciclopédia dos quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

MAURICIO, Jayme. Colares: O ônibus e as barreiras a vencer. **Correio da manhã**. Rio de Janeiro, n. 23430, 3 set. 1969. Segundo Caderno, p. 1.

MITCHELL, William JT. “Ut Pictura Theoria”: Abstract Painting and the Repression of Language. **Critical Inquiry**, v. 15, n. 2, p. 348-371, 1989. Disponível em: <https://doi.org/10.1086/448488> Acesso em: 02 set. 2011.

MORAIS, Frederico. Na estrada: o ônibus e o barranco. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, n. 14346. 16 ago. 1969. 2a Seção, p.3.

MORAIS, Frederico. Colares: gigantismo e impasse. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, n. 14351. 22 ago. 1969. 2a Seção, p.3.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme**: por uma teoria expandida do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

OITICICA, Hélio. Colares *In*: NETO, Torquato; SAILORMOON, Waly (org.) **Navilouca**. Rio de Janeiro, 1972.

PAPE, Lygia. **Lygia Pape**: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

PONTUAL, Roberto. O Hoje do ontem neoconcreto. *In*: PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jaqueline (org.). **Roberto Pontual**: obra crítica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p.383-388, 2013.

RODRIGEZ, Gloria. Notas da tradução. *In*: CORTÁZAR, Júlio. **Histórias de cronópios e de famas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

VENANCIO FILHO, Paulo. Pintura e caos. *In*: VENANCIO FILHO, Paulo. **A presença da arte**: Paulo Venancio Filho São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Data de submissão: 02/09/2022

Data de aceite: 04/05/2023

Data de publicação: 25/05/2023