

As artes visuais e o cinema em Hiedy de Assis Corrêa, o Hassis

The visual arts and cinema in Hiedy de Assis Corrêa, the Hassis

Wagner Jonasson da Costa Lima¹

RESUMO

O presente texto aborda a relação entre as artes visuais e a linguagem do cinema na obra do artista plástico Hiedy de Assis Corrêa, mais conhecido como Hassis. Para tanto discute a representação do movimento em sua produção pictórica, a partir do conceito de *montagem* desenvolvido por Sergei Eisenstein. Enfatiza igualmente o prolongamento de suas pesquisas dentro de um contexto fílmico onde são exploradas novas modalidades de percepção que visam superar as convenções narrativas. Em favor da dinâmica da forma, são articuladas premissas tanto da produção artística quanto do campo do audiovisual, aproximando seus filmes das experiências realizadas pelas vanguardas históricas e cinema *underground*.

Palavras-chave: Artes Visuais. Cinema. Hassis.

ABSTRACT

This article discusses the relation between visual arts and cinema in the work of artist Hiedy de Assis Corrêa, better known as Hassis. For that, the representation of motion in his pictorial production, from the concept of *montage* developed by Sergei Eisenstein. It emphasizes in equal ways on the extension of their research within a filmic context where are exploited, through technical manners, new modes of perception that aims to overcome the narrative conventions. Electing the dynamics of shape, are articulated assumptions of artistic production and the area of audiovisual, bringing his films from experiences through the historical vanguards and underground cinema.

Key-words: Visual Arts. Cinema. Hassis

¹ Possui graduação em Superior de Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (2003) . Tem experiência na área de Artes , com ênfase em Artes Plásticas. wagnerjonasson@hotmail.com
Cad. de Pesq. Interdisc. em Ci-s. Hum-s., Florianópolis, v.11, n.98, p. 227-242, jan/jun. 2010

1 INTRODUÇÃO

A relação entre as artes visuais e o cinema atravessa a história da arte moderna e desdobra-se em diversas práticas artísticas na contemporaneidade. Junto com a fotografia, o cinema deslocaria as fronteiras da arte, mudando a sua natureza e promovendo novas formas de percepção. Para os artistas modernos, o cinema representava um novo recurso de expansão do universo das artes visuais. Tal movimento impulsionaria um crescente uso de dispositivos audiovisuais na arte, inspirados pelos efeitos e formas cinematográficas, colocando em questão algumas premissas fundamentais tanto da produção artística quanto do campo do audiovisual.

Declarado amante do cinema, Hiedy de Assis Corrêa, mais conhecido como Hassis, conjuga insistentemente em seu fazer artístico questões ligadas, tanto às práticas pictóricas quanto à linguagem cinematográfica, transitando entre diversas técnicas e suportes. Um dos responsáveis pela renovação na linguagem das artes plásticas no estado de Santa Catarina, o artista participou em novembro de 1957, da Primeira Exposição de Pinturas e Desenhos de Motivos Catarinenses, junto com o pintor Ernesto Meyer Filho, no Instituto Brasil Estados Unidos - IBEU. Segundo Makowiecky (2003), esta exposição foi historicamente importante, pois aglutinou em torno de si a nova geração de artistas plásticos catarinenses que buscavam estabelecer, dentro de ideais modernistas, os contornos de uma imagem local.

Nascido em Curitiba, em 1926, com a idade de dois anos mudou-se para Florianópolis, vindo a falecer em 2001. Foi ilustrador, desenhista e pintor autodidata. Ao ousar na utilização de materiais expressivos, Hassis acaba se transformando num dos pioneiros do cinema em Florianópolis. Seus filmes abarcam desde registros da cidade nas décadas de 1960 e 1970, até trabalhos voltados para o cinema experimental. O presente texto discute a influência da linguagem cinematográfica na obra pictórica de Hassis, assim como, o prolongamento de suas pesquisas dentro de um contexto fílmico, onde são exploradas a dinâmica da forma e novas modalidades de percepção.

2 A PINTURA E OS PRINCÍPIOS DA MONTAGEM

Os valores característicos do modernismo, segundo Lehmkuhl (2006), ganham corpo em Santa Catarina com a atuação do Círculo de Arte Moderna (CAM) a partir da década de 1940, acompanhando a disseminação dos postulados da arte moderna, no período pós-guerra, por todo o Brasil. O Círculo foi responsável pela edição da Revista Sul entre os anos de 1948 e 1957, projetando nacionalmente escritores catarinenses. Em torno da revista reuniu-se o Grupo Sul, fazendo frente à literatura e as demais artes que se encontravam estagnadas em Santa Catarina. O apoio às artes plásticas consiste na publicação pela revista de produções dos artistas, ligados ou não ao grupo, de artigos e entrevistas sobre o assunto. Organizam também exposições e cursos, contribuindo para a criação do Museu de Arte Moderna de Florianópolis, em 1949.

Enquanto a Revista Sul firma-se como veículo de divulgação e realização cultural, vão se tornando mais freqüentes as publicações de ilustrações. Na edição de número 5, de agosto de 1948, aparece um novo ilustrador, trata-se de Hiedy de Assis Corrêa, o Hassis. Ele ilustra “Noturno”, conto de Salim Miguel. Hassis era aluno de Aníbal Nunes Pires, na Academia do Comércio e fascinado pela figura do professor aceitou o convite para ilustrar o conto. Segundo Boppré (2006), Hassis desenhava com afinco pelo menos desde os 11 anos de idade e dedicaria mais de sessenta anos à sua prática. Seus estudos em papel das décadas de 1930 e 1940 estavam mais voltados para temas de caráter universal, como a guerra e os personagens de história em quadrinhos, entre outros. A partir da década de 1950, passa a trabalhar mais com assuntos relativos à paisagem e costumes locais, voltando sua preocupação para a realidade ilhoa.

Autodidata, o artista relata que foi copiando os gibis e suplementos de história em quadrinhos que aprendeu lições de movimento, forma e composição, assim como “estudando anatomia das figuras, entre mocinhos e vilões em ação” (CORRÊA, 2001, p.27). Para Boppré (2006), o movimento é a questão central da obra de Hassis. O artista busca incessantemente “instaurá-lo de alguma forma sobre o instante único que se cria sobre o suporte do papel ou da tela” (BOPPRÉ, 2006, p.385). O desafio é, muitas vezes, reunir sobre uma única superfície diversas ações

e tempos. Em desenhos datados de 1957 e marcados por certa narrativa, a solução se dá na organização da superfície bidimensional em diferentes cenas e planos. Em uma única folha de papel Hassis distribui zonas de ação, cada uma contendo sua lógica espacial, operando assim por meio da síntese de fragmentos.

Já em suas séries verifica-se, de acordo com Boppré (2006), um movimento contrário à busca da unidade em um mesmo plano. Trata-se agora de contar uma história em vários quadros, da “possibilidade de organizar espacialmente uma cena e de planejá-la temporalmente, enquanto recortes no tempo linear” (BOPPRÉ, 2006, p.388). As séries aparecem em Hassis após vinte anos de experimentação formal e narrativa iniciadas na década de 1940, e abordam uma grande diversidade de temas, entre eles o carnaval e o circo. O que atrai Hassis aqui é a possibilidade de trabalhar com o tempo, explorando com mais intensidade a relação entre o visual e a narrativa. Boppré (2006) afirma, ainda que, a pintura de Hassis instaura, neste sentido, um dispositivo narrativo que em muito se aproxima do cinema, através da noção de planos de cena e de sua seqüência em uma determinada montagem.

Desde o surgimento do cinema como novo meio, teóricos e realizadores declaravam enfaticamente seus vínculos com a pintura e demais artes. O cineasta Sergei Eisenstein, nos ensaios reunidos em *o Sentido do Filme* de 1942 e *a Forma do Filme* de 1949, faz analogias freqüentes entre os modos operativos de vários pintores e os princípios da montagem cinematográfica. Analisando a pintura “Vista e Planta de Toledo” de El Greco, observa que diversos pontos de vista da cidade são representados, simultaneamente numa mesma tela, insistindo em incluir o pintor entre os antepassados da montagem cinematográfica.

Ele nos proporciona um exemplo do ponto de vista do artista saltando furiosamente para frente e para trás, fixando na mesma tela detalhes de uma cidade vistos não apenas a partir de vários pontos fora da cidade, mas de várias ruas, alamedas e praças! [...] *Proporções realistas* foram alteradas, e enquanto parte da cidade é mostrada de *uma* direção, um detalhe é mostrado *exatamente da direção oposta!* (EISENSTEIN, 1990, p.67-68)

Eisenstein (1990) qualifica também de “roteiro de filmagem” as notas escritas por Leonardo da Vinci para a realização de uma pintura. Aponta que através de uma acumulação crescente de detalhes e cenas, surge uma imagem palpável diante de nós. Afirma que tal distribuição de detalhes em um quadro também presume

movimento, o movimento dos olhos do observador, de um fenômeno para outro, de acordo com a composição. O exemplar em Leonardo é que, na combinação de detalhes em um quadro imóvel, “ainda foi aplicada exatamente a mesma solução de montagem, existe a mesma sucessão ordenada na justaposição de detalhes, como nas artes que incluem o fator tempo” (EISENSTEIN, 1990, p.26).

Para Eisenstein (1990) o princípio da montagem no cinema consiste no fato de que dois pedaços de filme colocados juntos inevitavelmente criam uma nova qualidade que surge da justaposição, uma imagem. Defende que esta não é uma peculiaridade do cinema, mas um fenômeno que se manifesta sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, de dois fenômenos, dois objetos. De acordo com o cineasta, o processo de formação de uma imagem surge inicialmente da justaposição de duas representações ou de uma cadeia de representações. A síntese produzida por tal montagem significa algo não contido em cada uma das representações particulares, mas uma nova idéia. Esta mecânica da formação da imagem serve como protótipo do método de criação de imagens pela arte, sendo que na obra de arte a ênfase é toda dirigida para o processo. Uma obra de arte é o processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador.

A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. (EISENSTEIN, 1990, p.27)

A tarefa com que se defronta o artista é transformar sua “visão interna” em “representações parciais básicas” que, através da combinação e justaposição, evocam no espectador a imagem que “originalmente pairou diante do artista criador” (EISENSTEIN, 1990, p.26-27). Deste modo, a imagem de uma cena, uma seqüência, de uma criação completa, existe não como algo fixo e pronto, mas precisa surgir diante dos sentidos de quem a observa. Segundo Boppré (2006), em seus murais e painéis Hassis busca solucionar o problema de distribuir determinada narrativa sobre uma grande área, onde as personagens e cenas são apresentadas ao espectador. Artista que mais exerceria o muralismo nas artes plásticas catarinenses, Hassis aproveita “o princípio do olho móvel” (BOPPRÉ, 2006, p.383)

que uma pintura de grandes dimensões permite. Neste caso, o observador pode deter-se nos aspectos que mais lhe interessam, efetuando uma síntese do espaço, do tempo.

Outro recurso, que caracteriza boa parte dos desenhos de Hassis, é o traço fugidio e rápido. A gestualidade, a ausência de detalhes e de limites precisos na definição das figuras, dá grande dinamismo às suas composições. Exige-se que o espectador participe da composição, pois cabe a ele completar o desenho. Conforme Boppré (2006), em suas séries essa participação atingirá outro nível cognitivo. A sensação de movimento vem da série de imagens diferencialmente articuladas produzindo um efeito de diferença, um efeito que consiste na reconstrução pelo espectador daquilo que falta entre as imagens. Na série “O Circo” de 1966, dividida em dezenove desenhos, constata-se uma organização dos enquadramentos, com forte influência da linguagem cinematográfica. A partir deste momento, Hassis começaria a relacionar-se, cada vez com mais intensidade, com a linguagem audiovisual.

3 DO PICTÓRICO AO FÍLMICO

Para Gilles Deleuze (2005), os primeiros realizadores e teóricos do cinema partiriam da idéia de que o cinema, como arte industrial, atinge o “auto-movimento”, onde “a própria imagem que se move em si mesma” (DELEUZE, 2005, p.189). Tal movimento não dependeria de um espírito que o reconstitua, como no caso da pintura. Eisenstein analisaria os quadros de Da Vinci e El Greco como se fossem imagens cinematográficas, porém as imagens pictóricas não seriam por isso menos imóveis em si. Neste caso, é o espírito que deve fazer o movimento. A imagem cinematográfica faz o que as outras artes se contentariam em exigir, convertendo em potência o que ainda era só possibilidade. Aparece como radicalmente nova porque está em movimento e não apenas porque o representa.

Hassis foi um dos pioneiros do cinema em Florianópolis, tendo sido um dos primeiros a filmar em película 8 mm e Super 8 na cidade. As experiências de Hassis com o cinema começaram em 1964, data em que adquiriu um equipamento para

Cad. de Pesq. Interdisc. em Ci-s. Hum-s., Florianópolis, v.11, n.98, p. 227-242, jan/jun. 2010

filmar sua família. Seus filmes abarcam desde registros dos mais distantes recantos de Florianópolis, nas décadas de 1960 e 1970, até trabalhos voltados para o cinema experimental, com diversas fontes visuais e sonoras. Se no início de sua trajetória Hassis se esforçava por conferir movimento às figuras, este movimento se torna possível não mais através de recursos do desenho e da pintura, mas a partir do trabalho sobre a própria película cinematográfica.

Segundo Tommasi e Cherem (2009), as incursões de Hassis no cinema geraram 7 curta-metragens: “Ano 66” (8mm, 1966, 20min.), constituído em grande parte de imagens de Florianópolis alternadas com experiências de ranhura diretamente na película; “Batucada” (Super-8, 1970, 4min.30s.), trabalho abstrato onde o tema é o ritmo, forma, luminosidade e cor; “Ontemanhã” (1972, 15 min.), um trabalho de filmagem da série homônima de colagens do artista; “Florianópolis Era” (Super-8, 1978, 8min.40s.), narrativa da história do Brasil que culmina na Ilha de Santa Catarina; “Mãos” (Super-8, 1979, 4min.), um ensaio do artista pelo tema das mãos através de fotografias, recortes de textos, imagens de revistas e de suas próprias pinturas; “Itaguaçu” (Super-8, 1979, 3min.50s.) trabalho sobre a passagem do tempo que registra um final de tarde na praia; “Dança boi” (Super-8, 1979, 6min.30s) animação com bonecos de argila do boi-de-mamão.

O movimento de aproximação de pintores com a linguagem cinematográfica ocorre inicialmente no âmbito das vanguardas artísticas das décadas de 1910 e 1920. Alguns realizadores e defensores do cinema “puro”, como Hans Richter e Viking Eggeling, vêm de um trabalho original em pintura, prolongando suas pesquisas dentro de um contexto fílmico. Segundo Canongia (1980), o cinema de pintores é impulsionado pelo desejo de ultrapassar a pintura de cavalete, através de um meio técnico que favorecesse a dinâmica da forma plástica. Enquanto suporte, a superfície da tela parecia não atender mais às necessidades do trabalho visual. A rigidez dos conceitos de “quadro” e “objeto” e suas limitações contrastavam com a liberdade dos meios mais modernos. O cinema tornou-se uma nova ferramenta para a proposta de expansão do universo criativo.

Em 1919, com base no que Eggeling denominava de “baixo contínuo da pintura”, nasceram nossos primeiros “quadros em rolos”: variações de temas formais, desenhados a lápis em grandes rolos de papel: a Missa horizontal-vertical, de Eggeling, e o meu Prelúdio. Em 1920, a partir dos

impulsos motores contidos nestes rolos, iniciamos nossas primeiras experiências com o cinema abstrato. (RICHTER, 1993, p.277)

Hans Richter participou ativamente do movimento dadaísta de Zurique, caracterizado pela contestação absoluta de todos os valores, a começar pelo conceito de arte. Rejeitando todas as experiências formais e técnicas tradicionais da história da arte, os dadaístas não hesitavam em utilizar materiais e técnicas da produção industrial, como o cinema, evitando utilizá-los de maneira habitual. O fotógrafo Man Ray - que também fez incursões no terreno da imagem animada - realizou um filme feito parcialmente sem câmera especialmente para a *soirée* dadaísta "*Lé couer à barbe*", em 1923. Na ocasião, segundo Hauser (2009), Ray polvilhou alguns rolos de filme com sal e pimenta e sobre outros salpicou alfinetes e tachinhas, expondo em seguida os rolos à luz durante alguns segundos. Projetado, o filme causaria grande indignação e reações violentas dos espectadores.

Neste espírito, os "quadros em rolos" de Hans Richter desafiam o modo convencional de apresentação da pintura: quadros móveis pendurados na parede, vistos a uma determinada distância, sob certas condições de iluminação e destinados a um olhar contemplativo. Suas seqüências de desenhos dão origem ao filme "*Rhythmus 21*" produzido na Alemanha em 1921. No filme de Richter, de acordo com Xavier (1984), imagens pintadas pelo "cineasta-artista plástico", são filmadas quadro a quadro, cada fotograma correspondendo ao registro de uma imagem pictórica e abstrata. A técnica é semelhante às utilizadas na realização de um desenho animado, com a diferença de que no cinema de animação mais comercial, existe a construção de um espaço narrativo e antropomórfico, enquanto no cinema puro de Richter, temos uma seqüência de imagens abstratas derivadas das formas presentes na pintura do autor.

Xavier (1984) afirma que os procedimentos de Richter visam reduzir a experiência cinematográfica a seus elementos mais puros. Dentro desta poética, trata-se de investigar o funcionamento da percepção e as modalidades de resposta do espectador diante de um estímulo visual desvinculado da representação de um objeto reconhecível. De acordo com Hauser (2009, p.161-162), "literatura e teatro, antigas formas de expressão que correm o risco de absorver as novas, eis a permanente sombra negra dos puristas." Assim, os anos 20 viram artistas modernos

reivindicarem um cinema que seria o prolongamento das preocupações vividas nas artes plásticas, como a desconstrução, a fascinação por formas geométricas, pela mecânica do movimento sugerido e simulado pelos cubistas e futuristas. Isso implicava considerar o filme, fundamentalmente, como um dispositivo ótico, que deveria se defender das tentativas de torná-lo um meio de contar histórias.

Segundo Boppré (2009, p.100) a obra fílmica de Hassis também demonstra “o encantamento do artista com a máquina do cinema”. Com sua primeira câmera realiza “O Ano 66”, onde verificamos na primeira sequência uma série de ranhuras sobre a película. Os fotogramas foram diretamente riscados com a ponta seca e em seguida coloridos. Ao ligar o projetor a luz incide sobre estas ranhuras reproduzindo um espetáculo de traços, cor e movimentos abstratos. Para Boppré (2009), o que é projetado nestes filmes não se caracteriza como uma narrativa, mas sim uma configuração onde o olhar é captado por um contínuo de movimento luminoso. De acordo com Tommasi e Cherem (2009), o filme apresenta-se como figuração onírica, onde as imagens remetem a um estado não processado que antecede à linguagem verbal. Seus efeitos, que formam uma espécie de veladura, reforçam o caráter enigmático daquilo que poderia ser facilmente reconhecido.

Em “Batucada”, muitos destes procedimentos se repetem e os riscos sobre a película acabam por ocupar todos os quatro minutos de duração do filme. Conforme Tommasi e Cherem (2009), aqui Hassis estava completamente voltado à experimentação em relação à forma, ritmo, luminosidade e cor. Não apresentando legendas, palavras pronunciadas ou termos escritos, também não parece ter um tema central. Caberia aqui compará-lo com determinados procedimentos do cinema das vanguardas históricas que, segundo Xavier (1984), lida com a supervalorização da visualidade em sua capacidade de superar as convenções da linguagem verbal e da narrativa realista, dotando a objetividade da reprodução fotográfica de um poder revelatório. A idéia seria que o cinema não fala das coisas, mas as mostra, revelando o “indizível”. O cinema proporciona uma nova experiência do mundo sensível, possível graças à tecnologia da imagem cinematográfica naquilo que ela tem de especial frente à visão natural.

4 O CINEMA COMO PAISAGISMO

O legado das vanguardas tem amplas repercussões nas pesquisas desenvolvidas pelo cinema experimental, por volta dos anos 50, nos EUA e Canadá, com Maya Deren, Robert Breer, Stan Brakhage, entre outros. Suas pesquisas eram liberadas de qualquer condicionamento e marcadas, principalmente, pela oposição violenta aos cânones do cinema industrial. Para Xavier (1984) este cinema, em suas várias tendências, representa a introdução de procedimentos que perturbam a fruição de uma “imagem transparente” - característica do cinema clássico comercial - através de recursos como variações bruscas de luz, foque e desfoque, superposições, imagens fixas combinadas com o movimento contínuo, intervenções direto na película (riscos feitos à mão, letras, impressões digitais), movimentos rápidos e irregulares feitos com a câmera na mão. O cinema experimental deste período concentra-se no ataque “à superfície limpa da imagem.”. Visa canalizar suas energias para destruição da janela ou “vitrine hollywoodiana”, produzindo tais ruídos na comunicação com o espectador.

Aqui o objeto filme se transforma em vestígio, pois a imagem não representa um mundo ficcional, mas aponta para o gesto do cineasta que nela deixou suas marcas, suas direções e intensidades, hesitações e estilo. Verifica-se em “Ano de 66” de Hassis, procedimentos muito próximos aos apontados por Xavier (1984). Como no cinema experimental, no filme de Hassis é o seu olhar que interessa e o nosso reconhecimento está voltado para a sua experiência de exploração com a câmera, transformada em extensão do seu corpo. O filme todo se transforma em câmera subjetiva responsável pela exteriorização de uma visão interior. É o grau máximo de apropriação da imagem cinematográfica pelo artista. Ela é sua imagem, ou sua memória, estando presentes ostensivamente as operações de sua imaginação. O que vemos é uma imagem não veiculadora segundo padrões e convenções que a educação fornece, da representação própria ao cinema narrativo clássico. Mas uma imagem que aponta o olhar que focaliza ou desfocaliza, em rápidos lampejos de imagens a duras penas reconhecíveis.

O cinema *underground* americano, mais especificamente os filmes de Stan Brakhage, propõe um projeto global de superação das limitações que o conjunto de convenções da cultura impõe ao olhar. Segundo Xavier (1984), o seu cinema utiliza

Cad. de Pesq. Interdisc. em Ci-s. Hum-s., Florianópolis, v.11, n.98, p. 227-242, jan/jun. 2010

uma série de procedimentos capazes de produzir uma metáfora para suas visões interiores. Um uso particular dos movimentos de câmera se transforma em elemento onipresente. O filme é composto por uma combinação veloz de imagens em movimento, com o predomínio de primeiríssimos planos, resultando na exploração de superfícies e texturas dos objetos sob determinada luz. O desfoque, o contínuo movimento e a exploração de texturas do visível achatam a imagem. A arte de ver e a supremacia da imaginação prevalecem sobre a determinação espaço-temporal, a experiência visual determina sua própria temporalidade.

De acordo com Aumont (2004), a utopia de Brakhage é a visão pura, livre da linguagem, sem preconceitos, um saber pré-determinado, inocente. Propõe uma volta à visão nativa, que talvez seja a visão da criança antes que na linguagem exerça sua coerção sobre ela e a faça “reconhecer” tudo antes de conhecer. O cinema não é interessante nem como linguagem nem como expressão de uma realidade visível, mas somente como o lugar de visão. Ver é se tornar inocente diante do que impressiona os olhos, sempre ver tudo pela primeira vez, como um nascimento permanente.

Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção. [...] Imagine um mundo animado por objetos incompreensíveis e brilhando com uma variedade infinita de movimentos e gradações de cor. Imagine um mundo antes de “no princípio era o verbo”. (BRAKHAGE, 2008, p.341)

Para Peixoto (1996), a percepção do visionário é uma experiência que resulta do ofuscamento do olhar habitual. É uma evidência do invisível. A visão permite apreender o que não se pode mais ver e “tudo o que foi soterrado pela civilização do clichê” (PEIXOTO, 1996, p.298). Esta imagem é uma verdadeira visão. Esta marca do visual pode aparecer em vários lugares, mas nada têm a ver com o fotogênico. Esta qualidade “se manifesta em algum ponto entre a postura e o olhar da câmera” (PEIXOTO, 1996, p.298). Nada tem a ver com roteiro, mas exige atenção para as suas inesperadas aparições, uma qualidade de luz, um movimento, uma expressão do rosto. O cinema como paisagismo. As paisagens não formam, em seu conjunto, uma história e uma geografia. Seus limites são indefiníveis, não tem localização, hierarquia nem centro. Sua força se faz sentir pelo fato de interromper as narrações.

Em vez de contar, apresentar. A narração faz correr o tempo, a paisagem o suspende, dada a incapacidade das palavras darem conta da paisagem. O lugar ilocalizável da arte, sem espaço nem tempo, é a paisagem.

Em “O ano de 66”, surgem os principais cenários relacionados à cidade de Florianópolis, tais como “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” (TOMMASI; CHEREM, 2009, p. 2). Porém, Tommasi e Cherem (2009) afirmam que o filme deixa de ser uma narrativa sobre a cidade para apresentar-se como uma sucessão de imagens silenciosas e truncadas que remetem ao inesperado e a um estado mais primordial, anterior as convenções impostas pela cultura. Aqui persiste algo que não é da ordem do visual. Outro exemplo é “Florianópolis Era”, onde se sucedem paisagens esqueléticas e ruidosas, ruas desabitadas que afirmam um passado desaparecido. No filme “Itaguaçu”, o artista traz para a tela um por-de-sol à beira mar onde enfatiza as variações tonais do sol, as nuvens, a vegetação e as pedras banhadas pelo mar, em um movimento de “escoamento das formas”.

As paisagens da ilha de Santa Catarina e a realidade de seus habitantes são temáticas recorrentes na obra de Hassis. Segundo Makowiecky (2003), Hassis junto a outros integrantes do Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis, o GAPF, enquadrou e capturou temas da vida cotidiana da cidade, dando-lhes *status* de obra de arte. Uma constante em seus trabalhos é a narração, seja para falar de coisas catarinenses, seja para falar de problemas existenciais, a preocupação pelo homem como ser social. Makowiecky (2003, p.255) o denomina de “contador que pinta histórias”, ressaltando também a surpreendente diversidade de técnicas utilizadas pelo artista. O conjunto de sua obra aponta para uma série de experimentações e a constante pesquisa visual o aproximaria da linguagem cinematográfica. Seus filmes podem ser pensados através da interlocução com procedimentos pictóricos, ao mesmo tempo em que visam extrapolar seu uso exclusivo em direção de novas visualidades. Em “Ano 66” e “Batucada” não há mais enredo e os personagens característicos de seu trabalho tendem a se retirar, suspendendo a narração. Não há hierarquia nem centro, como na paisagem.

5 CONCLUSÃO

Hiedy de Assis Corrêa participa intensamente, nas décadas de 1950 e 1960, do movimento de renovação das artes plásticas no estado de Santa Catarina, impulsionado pela disseminação dos postulados da arte moderna por todo o Brasil. O traço comum dos artistas modernistas é a decisão de fazer uma arte em conformidade com sua época. Nota-se também o investimento contra convenções próprias da tradição e a tentativa de diminuir as fronteiras entre as artes ditas “maiores” - como a pintura, a escultura e a arquitetura – e a produção industrial. Hassis conjugaria em seu fazer artístico questões ligadas, tanto às práticas pictóricas quanto à linguagem cinematográfica, em favor de uma intensa experimentação estilística e técnica.

No início de sua trajetória Hassis se esforçava por conferir movimento às figuras no suporte do papel ou tela, através do princípio de justaposição de momentos distintos de um mesmo acontecimento. No prolongamento de suas pesquisas em um contexto fílmico, o movimento se torna possível não mais através de recursos do desenho e da pintura, mas a partir do trabalho sobre a película cinematográfica. A imagem cinematográfica faz o que a pintura se contentaria em representar, porque está em movimento. O artista compartilha deste modo, o desejo das vanguardas históricas de ultrapassar a pintura de cavalete, através de um meio técnico que favorecesse a dinâmica da forma plástica. O cinema seria o instrumento de expansão do universo das artes visuais, determinando novas percepções.

Este movimento implica em considerar o filme como um dispositivo ótico e na idéia de que o cinema não fala das coisas, mas as mostra. Nos seus desdobramentos no cinema *underground* de Stan Brakhage, o que vemos é uma imagem não veiculadora da representação própria ao cinema narrativo clássico, segundo padrões e convenções que a cultura fornece. Uma constante na obra de Hassis é a narração, como um contador que pinta histórias dos habitantes da Ilha de Santa Catarina. Porém, em filmes como “Ano 66” e “Batucada” não há mais enredo e os personagens característicos de seu trabalho tendem a se retirar. Como no cinema experimental, exige-se do espectador a atenção para inesperadas aparições,

para a exploração de texturas do visível, muito próximo à pintura de paisagem. Aqui, a obra de Hassis, em vez de contar, se dedica a apresentar.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. **As teorias dos cineastas**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004.

BOPPRÉ, F. C. **Memória, coleção e visualidade**: Arthur Bispo do Rosário, Farnese de Andrade, Hassis e Rosângela Rennó. 2009. 150f. Dissertação (Mestrado em História Cultural) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

BOPPRÉ, F. C. Hassis: um tempo cuidadosamente recolhido e organizado. FLORES, M. B.; LEHMKUHL, L.; COLLAÇO, V. (Org.). **A casa do Baile**: estética e modernidade em Santa Catarina. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006. p. 59-88.

BRAKHAGE, S. Metáforas da visão. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008. p. 341-352.

CANONGIA, L. **Quase Cinema**: cinema de artista no Brasil, 1970/80. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1981.

CORRÊA, H. de A. Agosto de 1945, Hiroshima, Nagasaki. **Jornal Ô Catarina**, Florianópolis, ano IX, n. 44, p. 27, jan./fev. 2001.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

HAUSER, J. Da vanguarda do cinema à pós-modernidade dos jogos. In: MACIEL, K. (Org.). **Transcineas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009, p. 159-174.

LEHMKUHL, L. Os modernistas da Ilha: obras e exposições do grupo de artistas plásticos de Florianópolis. In: FLORES, M. B.; LEHMKUHL, L.; COLLAÇO, V. (Org.). **A casa do Baile**: estética e modernidade em Santa Catarina. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006. p. 59-88.

MAKOWIECKY, S. **A representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos**. 2003. 543f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação Cad. de Pesq. Interdisc. em Ci-s. Hum-s., Florianópolis, v.11, n.98, p. 227-242, jan/jun. 2010

Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina., Florianópolis, 2003.

PEIXOTO, N. B. Cinema e pintura: a pintura, a fotografia, o cinema e a luz. In: XAVIER, I. (Org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996, p. 291-305.

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

TOMMASI, M.; CHEREM, R. Notas para pensar a imagem como acontecimento na filmografia de Hassis. In: XIX Seminário de Iniciação Científica, 2009, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: CEART – UDESC, 2009. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/visuais.htm>. Acesso em: 27 dez. 2009.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Dossiê:

Recebido em: 29/04/2010

Aceito em: 08/05/2010