

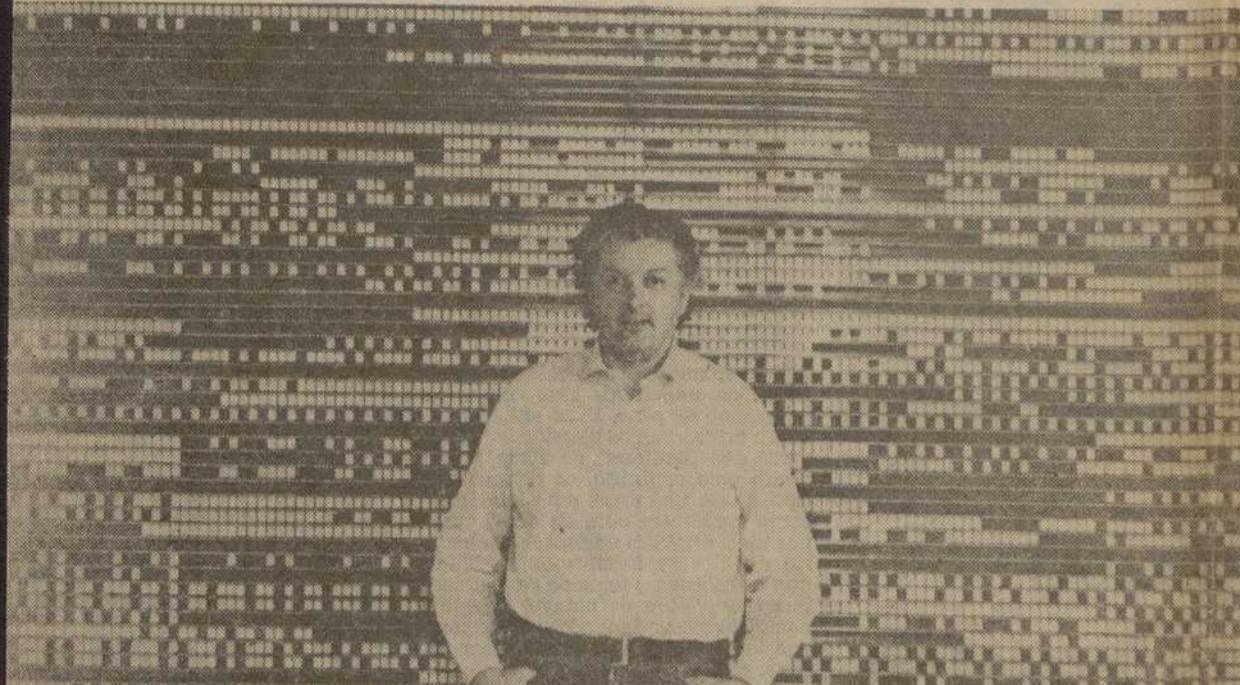
XI Bienal de Paris acaba hoje, em clima de festa. Foi reservado para esta noite o melhor momento do cinema e da música experimental de todos os 33 dias em que durou a mostra. Reunindo 80 cineastas de 11 países, no Cen-

tro Georges Pompidou, a bienal abre espaço, pela primeira vez, para o cinema experimental, tendência que já foi moda nos anos 20/30, quando Fernand Léger, Marcel Duchamp, Man Ray, Salvador Dalí e Luis Buñuel escandalizaram o mundo com seu experimentalismo.

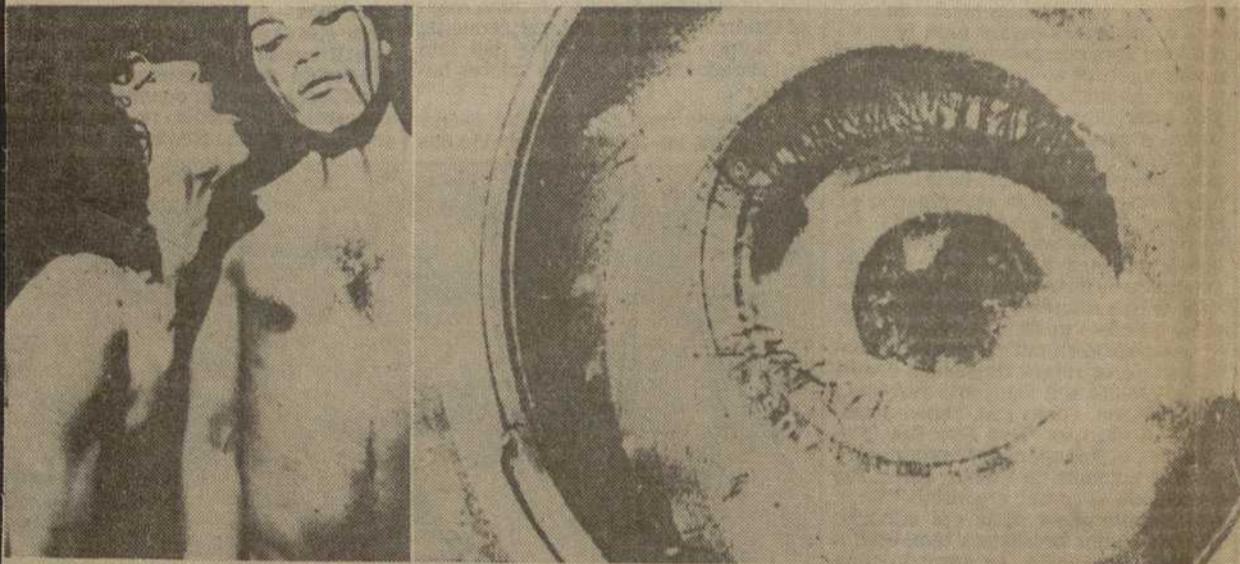
Dominique Noguez, crítico e teórico de cinema, professor de Estética da Universidade Paris I, considerado o "papa" do cinema experimental e respeitado por François Truffaut e Mar-

guerite Duras, analisa e desmistifica a noção de hermetismo do cinema experimental. Na música, o Museu de Arte Moderna promete uma noite agitada, animada pelo som do grupo francês ZNR e do músico inglês Michel Ny-

man, considerado um dos melhores músicos da mostra. O coordenador dos espetáculos, Daniel Caux, crítico de música de vanguarda no jornal *Le Monde*, organizador de festivais de música experimental na Europa e nos Estados Unidos, comenta o surgimento dos primeiros grupos que trabalham especialmente em Londres e na Califórnia. Ambos em entrevista a *O Estado*, falam também dos problemas enfrentados pelo exercício do experimentalismo.



Peter Kubelka, da Alemanha, diante do seu filme mais polêmico, "Arnulf Rainer"

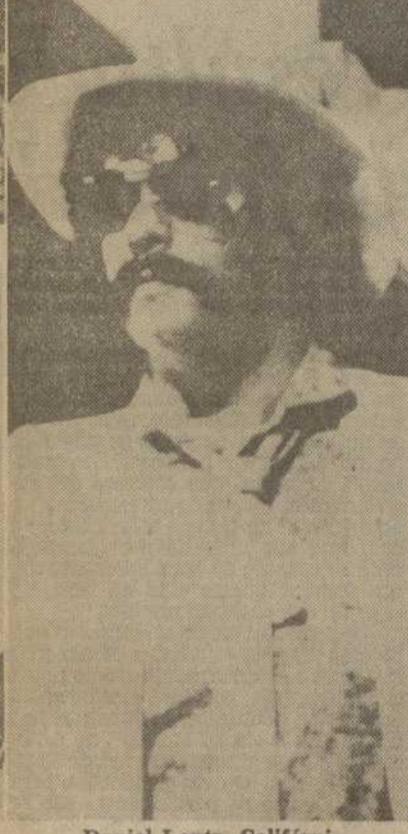


"Cidade de Nove Portas", 1977

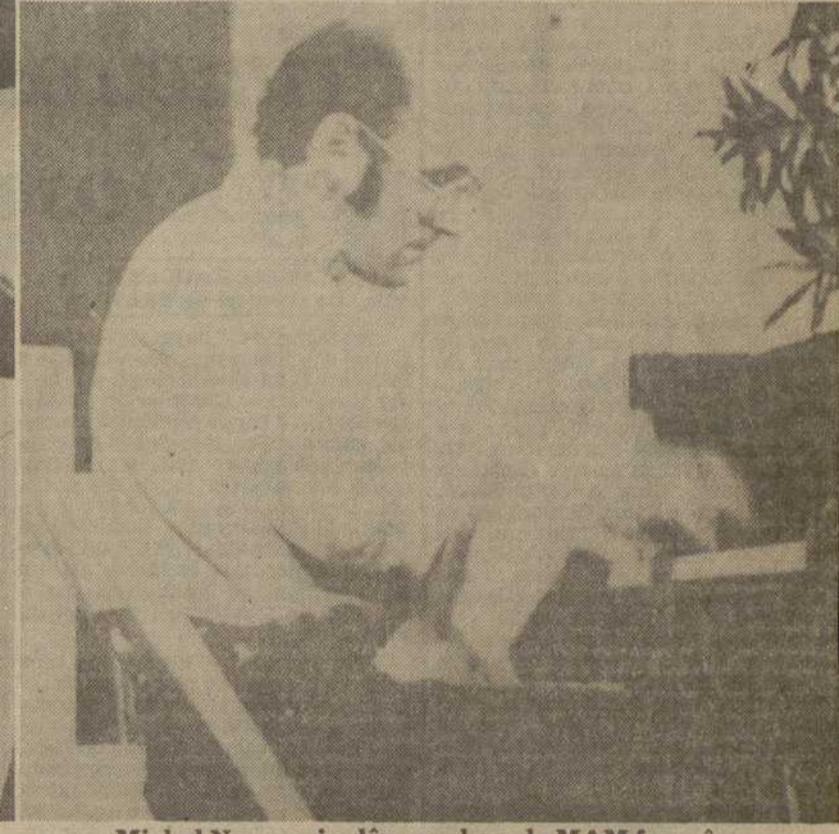
"O Homem e a Câmara", de Dziga Vertov, 1929



Gavin Bryars, inglês, professor de música experimental em Vencennes



Daniel Lentz, Califórnia



Michel Nyman, inglês, no show do MAM francês

Experimentalismo domina o último dia da Bienal

LEONOR AMARANTE

PARIS — É inevitável que uma entrevista com Dominique Noguez comece com esta pergunta: o que é cinema experimental? "O cinema experimental, também definido como cinema puro, de arte, absoluto, integral, essencial, rítmico, diabólico, marginal, não figurativo e de vanguarda, também pode ser analisado como todo o filme em que as preocupações formais sobrepujam a criação. Essa preocupação formal é toda a fonte ligada à aparência sensível ou à estrutura de obra." Noguez afirma que pouca gente sabe o que é filme experimental. "No entanto, ele existe há muito tempo, como a música, a pintura e as outras manifestações artísticas". Entre dezenas de artistas que se dedicaram a ele, Dominique Noguez cita os irmãos Corradini, Dziga Vertov, René Clair, Francis Picabia, Luis Bunuel, Salvador Dalí, Epstein, Fernand Léger, Man Ray e Jean Cocteau. "A história do cinema experimental é comparável às das artes plásticas ou da música do século XX, tão rica ou quase completa".

Sistematicamente as pessoas confundem cinema experimental com cinema comercial. "Eu diria que seria o mesmo que confundir a música de Debussy, Berg e Berio com a canção popular, por melhor que ela seja, ou a pintura de Mondrian, Klee, Malévitch, Matisse com os *outdoors* publicitários. Assim, confundir cinema experimental com filmes de cowboys, policiais e comedias hollywoodianas é cair no mesmo erro."

O cinema experimental floresceu na Europa, nas décadas de 20 e 30, notadamente na França e na Alemanha. No entanto, para Noguez, seu grande impulso aconteceu na década de 60, nos Estados Unidos. "Entretanto, há um certo número de filmes letistas realizados na França em 1951, que provam que não houve um hiato, uma interrupção de produção, mesmo na Europa entre o período mais efervescente dos anos 30 e o pós-guerra". Em 1960, uma nova força — a dos norte-americanos — se juntou ao cinema experimental internacional. E foi em Nova York, em torno de Janos Mekas e de seus amigos, que surgiram as propostas mais criativas da década. Essas experiências influenciaram, mais tarde, os artistas europeus, especialmente aqueles que trabalhavam nos centros industrializados como a Inglaterra, Japão, França e Bélgica. Assim, o reforçamento do cinema experimental na Europa foi

imediatamente. Hoje são centenas de artistas espalhados em dezenas de países.

"Era preciso mostrar essa renovação em conjunto. Por isso mesmo lutamos por uma seção dentro da XI Bienal dos Jovens de Paris." Para Noguez, o importante era mostrar que ao lado da pintura, da escultura, das performances, das instalações de vídeo, o cinema experimental começava a se reestruturar e retornar a sua maturidade, já alcançada antes mesmo da Primeira Guerra.

Quando Noguez fala desse período, ele se refere a um certo número de filmes abstratos diretamente ligados à evolução da pintura com relação à não figuração. "A primeira experiência partiu de dois artistas futuristas italianos, os irmãos Corradini que fizeram, entre 1910 e 1912, filmes pintados diretamente sobre a película." Noguez lamenta que esses filmes tenham desaparecido. "Os únicos documentos que sobraram foram os recortes de jornais e as anotações pessoais dos autores." Após essas experiências futuristas, sucederam-se outros filmes dentro do mesmo movimento. Mais tarde, ao lado dos trabalhos abstratos, surgiu a veia criativa do cinema dadaísta, seguida pelo surrealista. Para Noguez os destaques desse movimento são para os filmes de Man

canal de televisão, como na Alemanha Ocidental, que dá aos cineastas meios de criar suas obras." Noguez afirma que só depois de 1978 o Centre National du Cinéma passou a ajudá-los: "Não com grandes verbas."

Assim como nos Estados Unidos, Alemanha e Inglaterra, o cinema experimental francês vai aos poucos conquistando salas especiais. Noguez fala com muito orgulho dessas vitórias: "Em Paris temos dois locais onde são exibidos semanalmente dezenas de filmes importantes de artistas de todo o mundo: o Centro Georges Pompidou (Beaubourg) e o Museu de Arte Moderna, justamente onde acontece a XI Bienal do Jovem". Noguez foi o organizador da mostra de cinema experimental dentro da bienal e também fez parte do júri de seleção. "Participar da bienal francesa foi muito importante, porque conseguimos reunir 80 cineastas de 11 países, assim distribuídos: um belga, um coreano, quatro canadenses, três espanhóis, um grupo numeroso de franceses, 24 ingleses, quatro gregos, um dinamarquês, dois suíços, sete italianos e sete holandeses. Noguez observa que, entre os participantes da mostra, os holandeses foram os únicos que não se deixaram influenciar pelos norte-americanos (ausentes na mostra), desenvolvendo um trabalho voltado para seu passado histórico e cultural.

Durante o debate entre cineastas e artistas foi levantada uma questão:

"Por que distinguir a videarte do cinema experimental, quando os dois meios de expressão se baseiam nos mesmos princípios?" Noguez não concorda com essa afirmação e explica: "No cinema experimental, o autor tem controle da sua criação até o final da produção. Isso quer dizer que ele pode intervir na película, seja pintando, raspando, perfurando a fita sensibilizada. Ele pode fazer toda a manipulação possível até chegar aos recursos de montagem do cinema tradicional, criando ação e movimento. Já o videógrafo não pode, pelos limites técnicos". Noguez explica também que os artistas de vídeo têm seus recursos limitados. "Eles perdem o contato direto com o material, que é manipulado pelos técnicos."

Uma coincidência tem chamado a atenção do público, que às vezes se pergunta: "Porque os videógrafos e os artistas experimentais, quase em sua maioria, vêm das artes plásticas?" Noguez lembra que essa proximidade data das décadas de 20 e 30. "É uma forma de artista plástico transportar sua criação para um meio de expressão de movimento." Noguez cita o exemplo de mu-

tos escultores que trabalham paralelamente com o cinema experimental. "Na verdade, o cinema experimental está próximo também do teatro, do circo e do happening. Eu acredito que um dos objetivos de todos os artistas engajados na criação experimental é o de romper a divisão tradicional e se manter fora de qualquer categoria estabelecida."

Como o público reage diante de algumas propostas irreverentes, inovadoras ou herméticas? As vezes muito mal. E Noguez lembra do episódio ocorrido com o filme *Modelo, do marxista grego Sifakis*, que concorreu ao Festival de Cinema Experimental de Toulon, em 1975. "Era um dia excepcional de público. A sessão estava agitadíssima no sala-guetu destinada ao festival. Eram três horas da tarde, e o vinho do almoço ajudava a esquentar o ambiente."

Noguez recorda com humor de que

multos espectadores começaram a rugir e a insultar em voz alta, e o filme tinha apenas seu silêncio e suas cores berrantes como resposta.

"Eram os imbecis de sempre", desabafa Noguez. Um crítico francês, Jean Dufot, que não assistiu nem a três minutos do filme, nem sabia de que se tratava, decretou aos berros que o filme era um insulto à classe operária e que o espectador que assistisse sem reagir era culpado: Noguez lembra que alguém pediu respeito e silêncio, mas foi em vão. "Era o cerco infernal que povoa as salas obscuras das cinematógrafos. Gritar para calar e, mais ainda, fazer barulho para sabotar a projeção."

Então, é preciso silêncio profundo para uma projeção de filme experimental? Noguez sorri e acrescenta: "Eu não diria que o silêncio é indispensável, nem mesmo uma concentração, mas simplesmente a percepção normal que um filme exige." Marguerite Duras, Shuji Terayama e Dominique Noguez compunham o júri da premiação do festival de Toulon. "Nós decidimos dar o prêmio máximo a *Modelo*, sob forte protesto. A partir desse episódio batizamos o prêmio de *Folie* ('Loucura')."

O Brasil já teve seu cineasta experimental, Alberto Cavalcanti, que na década de 20 integrara os movimentos de vanguarda franceses. Dominique Noguez, organizador de simpósios e mostras de filmes experimentais gostaria que Alberto Cavalcanti não fosse o único brasileiro a ter participado dessa experiência. Por isso mesmo se coloca à disposição de todos os cineastas interessados.

Além da projeção de filmes experimentais, a XI Bienal de Paris promete

uma grande festa para hoje à noite, com a mesma animação da noite *Non Stop* (28 de setembro) uma maratona de mais de 15 horas consecutivas de performances, que rompeu a madrugada ao som animado do rock de Brest.

Assim, estão programadas as apresentações do grupo francês ZNR que reinterpretam composições melancólicas com acentuado arranjo *démodé* e o inglês Michael Nyman que não hesita em misturar, sobre as estruturas dinamicamente ritmicas, as músicas da Renascença ou do século XIX, com o rock ou as músicas hollywoodianas.

Depois das experiências introduzidas por John Cage, o desenvolvimento do jazz livre e as construções modulares dos repetitivos norte-americanos, uma nova experiência surgiu principalmente em Londres e na costa da Califórnia.

Serão essas novas pesquisas uma música experimental? De non sense? De Vanguarda? Os próprios músicos não gostam de definir. E, nem mesmo Daniel Caux, crítico de música de vanguarda do jornal *Le Monde*, organizador da mostra paralela de música da bienal, afirma que é uma tarefa muito difícil tentar situar esse novo movimento musical, mas "entre as definições, a que mais se aproxima da concepção do movimento e a experimental".

"Na música experimental, o público se divide entre aficionados de rock e os da composição erudita. E a criação responde pela heterogeneidade."

(Daniel Caux)

Todos os compositores convidados por Daniel Caux fazem um trabalho independente, e vivem à margem do circuito comercial da música contemporânea. Harold Budd, por exemplo, é um artista californiano, que já atravessou os áridos caminhos do minimalismo, e hoje se banha nas cascadas de água doce, como costumamos falar. Budd faz um trabalho, propositalmente kitsch, sem nenhum complexo, e com muita desenvoltura. Outro artista muito aplaudido no Museu de Arte Moderna francês foi Gavin Bryars, que se atreve no chão, e desenvolve um trabalho cujo método é considerado por especialista, como louco, apesar de mesclar humor e emoção. "Seu trabalho é conduzido por uma forte inspiração dadaista." Apresentou-se ao lado de Bryars, um dos músicos mais aplaudidos

dos e reconhecidos da vanguarda internacional, Brian Eno, que atua entre Londres e Nova York, criador do grupo britânico Roxy Music, principal contratado da companhia de discos Obscure, especialista em compositores malditos e underground e ponto de encontro dos músicos experimentais. "Na verdade, confessa Daniel Caux com humor, ele é um dos artistas mais debocados do experimentalismo." Caux salienta que ele compõe paralelamente músicas cuja idéia pode ser expressa sob a concepção de um diagrama ou de um modelo geométrico. "Uma forma muito clara de visualizar uma situação complicada." E músicas para ambientes como escritórios, elevadores e aeroportos.

Daniel Caux admira a criatividade e a persistência das duas facções que hoje dominam o campo do experimentalismo na música: "Há um elo comum entre elas, mesmo que uma trabalhe envolvida pela bruma londrina e a outra sob o sol intenso da Califórnia. Na verdade o que as une é a marginalidade de um trabalho genialmente criativo". Esse trabalho é aplaudido por uma platéia heterogênea que vai desde os amantes do rock, até os mais aficionados da música erudita. Uma das causas responsáveis pelo sucesso desse gênero de música, segundo Caux, é o efeito psicológico que ela causa. "Varia de pessoa a pessoa, mas há sempre uma receptividade sensorial".

Sistematicamente as mulheres estão fora desses movimentos, embora não faltem compositores de talento querendo se engajar. "Elas são, de certa forma, marginalizadas pelos próprios compromissos com a sociedade, e muitas vezes não têm tempo para se dedicar a um trabalho sistemático." Daniel Caux lamenta que muitas delas ainda não sejam reconhecidas. "Poderia citar dezenas de talentos, mas fico com Meredith Monk, que também faz um trabalho paralelo de teatro; Laurie Anderson, também performer, ambas atuam em Nova York; Nina Hagen, alemã que já comece a despontar como grande estrela da música experimental e Laurie, que toca violino, mas é sempre em vez do arco, usa uma fita magnética".

Daniel Caux acredita que o fato de existirem mais homens do que mulheres nessa área, se explica "não só pela razão de a mulher ter a sobrecarga das tarefas familiares (caso e filhos, por exemplo), o que muitas vezes a impede de realizar um trabalho mais profissional como gostaria, mas também pela razão de ainda existir um forte chauvinismo nos meios artísticos".