

Cor, abstração, música: Len Lye e o cinema sem câmera

RESUMO

Este artigo trata do início da trajetória cinematográfica de Len Lye, precursor do filme sem câmera. Examina como Lye embebeu-se da arte do Pacífico Sul, ao mesmo tempo em que incorporou ao seu trabalho questões da arte moderna. Cinco de seus filmes são analisados, destacando, para concluir, o artista como criador de um cinema puro, composto de ritmos e sensações cromáticas.

Palavras-chave: *Len Lye. Filme sem câmera. Cinema em cores.*

ABSTRACT

This paper deals with the beginning of the cinematographic career of Len Lye, precursor of film without camera. The text tells how the artist was deeply influenced by the South Pacific art, while incorporating modern art issues in his works. Thus it presents analysis of five of his films, focusing on the artist as creator of a pure cinema, one made by rhythms and chromatic sensations.

Keywords: *Len Lye. Film without camera. Color cinema.*

Paulo Roberto de Carvalho Barbosa

Doutorado em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Docente na Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG - Escola de Design. Ilustrador. prcarvalhob@gmail.com

Introdução

Em meados dos anos 1920, um jovem artista neozelandês embarcou clandestinamente num navio rumo à Inglaterra, atraído pela voga demolidora das vanguardas. Pintor, escultor, desenhista, agregara também o cinema ao seu leque de interesses, após trabalhar num estúdio de animações publicitárias na Austrália. A fixação pela tecnologia das imagens móveis aportou com o artista em Londres, cidade onde se instalou para realizar uma série de filmes usando, em lugar de câmera, película, tinta e pincel. Nada comuns, esses filmes mostravam cores e grafismos se movendo livremente pela tela, sem compromisso com a figuração. Trabalhavam questões em debate entre os artistas modernos, abrindo, no território das imagens móveis, um fértil campo de experimentações. O presente artigo percorre o início da trajetória artística de Len Lye, examinando as contribuições deste singular realizador para o cinema experimental. O texto discute como Lye levou para o filme colorido suas preocupações em torno de arte moderna, movimento e estética tribal, tornando-se um precursor do chamado cinema sem câmera. Para tanto, apoia-se numa biografia do artista lançada em 2001 – “Len Lye, a biography” –, bem como em análises de *Tusalava* (1929), *A colour box* (1935), *Kaleidoscope* (1935), *Rainbow dance* (1936) e *Trade Tattoo* (1937), cinco de seus principais filmes ingleses. Para concluir, o artigo comenta o modo singular com que Lye compreendeu o cinema, para ele, não uma máquina a serviço do teatro ou da literatura, mas um dispositivo criador de formas e cores livres de obrigações diegéticas ou de compromissos com a figuração.

Fisgado pelo anzol da arte

Leonard Charles Huia¹ Lye nasceu em 1901, na cidade litorânea de Christchurch, filho de um casal *pakeha* (não original da Nova Zelândia),

Artigo recebido em: 12/12/2015.

Aceito para publicação em: 06/04/2016.

impregnando-se de sol e mar desde a mais tenra infância. Abraçou a arte ainda menino, como modo de preencher o vácuo deixado pela morte do pai, quando contava apenas três anos. A cultura indígena constituiu uma influência marcante na infância do pequeno artista, que gostava de visitar templos e museus com arte Maori,² para observar os totens e ídolos esculpidos em madeira e pedra por aqueles povos aborígenes. Jovem, frequentou uma escola de arte em Christchurch, aprendendo regras de representação naturalista. Naturalismo pictórico, porém, não figurou entre as paixões do inquieto jovem Lye, mais inclinado a testar outras possibilidades expressivas. Num tempo de pouca novidade no cenário artístico neozelandês, voltou sua atenção à arte primitiva, cujas bases decidiu estudar, tomado de atração por aquela estética misteriosa, cercada de emanções mágicas.

Desdobrado em muitas frentes, o olhar de Lye incluía um vivo interesse pelos movimentos modernos. A escassa informação circulante sobre o assunto chegava-lhe por meio de bibliotecas e de seu professor de arte, que o estimulava a encontrar a sua própria estética, a exemplo do que, então, faziam os artistas modernos. Certo dia, olhava um rebanho de nuvens atravessando o céu, quando teve o estalo: “Constable não pintou nuvens numa tela para sugerir-lhes movimento? Por que nuvens, e não apenas movimento? Por que, em lugar de simular nuvens em deslocamento, não simplesmente mover alguma coisa?” (HORROCKS, 2001, p. 27). A iluminação despertou Lye para o fato de o movimento, em arte, poder ser composto, da mesma maneira que, em música, se compõem sons. Estava ali um elemento tão manipulável quanto a luz e a cor, percebia o artista, que começou a buscar os meios de pôr a sua ideia em prática, criando desenhos, pinturas

e esculturas nos quais dava os primeiros contornos àquilo que mais tarde chamaria “arte do movimento”.

Incomum para a Nova Zelândia dos anos 1920, a visão artística de Lye só encontrava eco entre os próceres das vanguardas modernas. Gauguin, Matisse, Picasso e Brancusi haviam criado estéticas capazes de subverter velhos cânones acadêmicos, tendo a arte primitiva como uma de suas referências. Nada afeitos a tradições, esses artistas incluíram em seus trabalhos elementos estranhos à cultura europeia, importados da estética primitiva e tribal. Revolucionaram a arte da época, que foi invadida por formas sintéticas e heteróclitas, desobrigadas a qualquer fidelidade mimética. Também o modo de vida dos povos primitivos interessou de perto àqueles modernos: livre de amarras morais, o comportamento dos indígenas contribuiu para infundir, na pintura e na escultura, temas até então considerados tabus, como sexo, morte, mundo espiritual e energias naturais.³ Essas e outras questões inflamavam, em suma, a imaginação artística do jovem Lye, que ensaiava uma aproximação mais estreita com os conspiradores modernos, cada vez mais atraído pela estética tribal.

Tribalismos

Para Lye, adotar o primitivismo como linha de trabalho significava chamar atenção para povos cujo modo de se relacionar com o mundo parecia-lhes mais adequado que o dos ocidentais. O neozelandês estava mesmo ávido por percorrer a sua terra natal e adjacências, em busca das especificidades artísticas das culturas indígenas do Pacífico Sul. A necessidade, porém, rondou-lhe a porta e foi preciso desviar seu foco da estética primitiva para uma ocupação que lhe rendesse

subsistência: no início dos anos 1920, Lye decidiu transferir-se para Sidney a fim de trabalhar com desenho de propaganda. A atividade não o entusiasmava, mas remunerava relativamente bem, razão pela qual permaneceu no ofício por cerca de dois anos. Quando lhe sobrava tempo, dedicava-o a ir ao cinema, visto por ele como simples diversão. Foi assistindo certa vez a um documentário sobre os índios Papua da Nova Guiné, contudo, que Lye vislumbrou na tecnologia das imagens móveis uma ferramenta capaz de auxiliá-lo em suas pesquisas em torno de arte moderna, movimento e estética tribal.

Pearls and savages, de Frank Hurley (1921), trazia um relato fílmico de expedição a tribos aborígenes, com tomadas aéreas e *travellings* a partir de barcos, mostrando nativos dançando, caçando e singrando rios em canoas. Surpreso com o dinamismo exibido naquelas imagens, Lye percebeu que dominar a tecnologia do cinema lhe permitiria um controle inédito sobre o movimento das formas. O acesso ao equipamento cinematográfico não era fácil, e o caminho mais indicado para usar a nova tecnologia era empregar-se numa produtora de cinema. Lye procurou um estúdio em que pudesse trabalhar, encontrando vaga na Filmads Ltd, uma firma especializada em animações publicitárias distribuídas Austrália afora. Contratado, não foi autorizado, porém, a realizar seus próprios filmes, algo facultado somente aos funcionários antigos daquela casa. O que não o impediu de buscar se inteirar da técnica da animação, aproveitando as horas vagas na firma australiana para experimentar.

Nos intervalos para o café, Lye rabiscava formas em sequência em cantos de cadernos e animava-as. Notou, certa vez, que riscos e arranhões acidentais nas películas fílmicas podiam gerar

curiosos frenesis gráficos nas projeções. O efeito intrigou-o, convidando-o a fazer seus próprios riscos e arranhões: pegou, então, de retalhos de filme usado e raspou a emulsão das películas com estilete, para, em seguida, projetá-las. Extasiou-se em ver as raspagens mexendo-se na tela, descrevendo fascinantes movimentos rândômicos. Mesmo que entusiasmado, Lye resolveu guardar os resultados dessa primeira incursão ao filme animado para o futuro, pois ensaiava uma saída de cena daquele contexto. Já em seu terceiro ano em Sidney, estava farto de trabalhar em propaganda, atividade estéril, pouco indicada para quem, como ele, nutria outras pretensões estéticas. Urgia concentrar-se novamente em seu próprio trabalho, e se já não tinha dúvidas sobre deixar Sidney, vacilava apenas quanto a continuar as pesquisas em arte primitiva ou ir conferir o que estavam fazendo os artistas modernos, para lá do Meridiano de Greenwich.

Em maio de 1924, Lye embarcou num navio com destino a Auckland, cidade onde então residiam seu irmão mais novo e a mãe: faria uma pausa estratégica junto à família, antes de decidir que rumo dar à vida e à carreira. A decisão acerca disso apareceu ao cabo de um ano, favorável ao Pacífico Sul: precisava percorrer aquele extremo do planeta, conforme havia algum tempo ditavam-lhe os oráculos. Com um amigo, delineou um roteiro marítimo de viagem, conforme o qual visitaria ilhas escolhidas da região, com pausas calculadas em cada uma delas. Começou o périplo pela ilha Tonga, seguindo para as ilhas Cook, depois ilhas Fiji, enfim aportando nas ilhas Samoa. Permaneceu em Samoa por mais tempo do que o previsto: apaixonou-se pelo lugar, ali se empregando em trabalhos manuais, também fazendo amizade com nativos samoanos. Chegou a morar numa vila indígena, dividindo casa, comida

e pertences com os nativos. Como parte de sua rotina na ilha, nadava, remava, pescava, dançava e ajudava a construir malocas.

A temporada de Lye em Samoa sofreu, porém, uma abrupta interrupção: o governador da ilha não via com bons olhos o convívio entre civilizados e indígenas, e expediu um ato para a deportação do artista. Embora contrariado, Lye preferiu não contestar a arbitrariedade do governador: não pretendia estender por muito mais tempo a permanência em Samoa. Sua produção decaía na ilha, e a criação artística reclamava-lhe uma retomada. Voltaria, pois, ao trabalho artístico, agora enriquecido pela experiência com os indígenas, repleta de aprendizado. Entendeu-se com o governador para que fosse deportado para a Austrália em lugar de Nova Zelândia e, de novo em Sidney, centrou o foco no trabalho, sempre mais voltado para a estética tribal. Sabia agora como estampar *batiks*,⁴ pintados e tingidos segundo padrões extraídos da arte samoana e Maori. Também esculpia pequenos talismãs em pedra e madeira, conhecidos como *hei-tikis*, além de fazer desenhos povoados de formas ligadas à fauna e à flora polinésias.

Passados dois anos, Lye inquietou-se novamente em Sidney. Tomou-se mais uma vez da ideia de viajar, urgindo-lhe receber um “abraço artístico do mundo” (HORROCKS, *op. cit.*, p. 73). A vontade era ver *in loco* o que acontecia entre os modernistas europeus, quem sabe na Rússia, onde a vanguarda construtivista causava novos abalos nos contrafortes da Tradição artística. A Inglaterra também o atraía, com a vantagem de não interpor-lhe barreiras idiomáticas. Como não dispunha de recursos para uma passagem naval para o velho continente, deambulou pelo porto de Sidney, à espera de embarcar clandestinamente

em algum navio de cruzeiro. A oportunidade surgiu quando soube de um foguista que desistira de assumir seu posto no navio *Eurípedes*. Lye sequer se despediu dos parentes e amigos: reuniu seus melhores trabalhos, embalou-os em caixas e pastas e, pela modesta quantia de cinco libras, ocupou o lugar e as funções daquele foguista. Alimentou durante oito semanas a caldeira do *Eurípedes* com carvão barato alemão antes de pisar em solo inglês, uma experiência não muito diferente de trabalhar nas caldeiras do inferno, segundo mais tarde confessou (HORROCKS, *op. cit.*, p. 80).

Tusalava

Corria o ano de 1926 quando Lye desembarcou em Londres. Como primeira providência naquela capital, pinçou nomes numa lista telefônica e ligou para pessoas que pudessem acolhê-lo, entre artistas e críticos de arte. Não deu sorte com nenhum dos nomes, mas recebeu a recomendação de procurar Eric Kennington, ilustrador que se impressionou com a história de Lye e convidou-o a trabalhar em seu estúdio. Kennington não dispunha de acomodações para o neozelandês, mas indicou-lhe um lugar no qual pudesse se instalar a preço módico. Lye, então, mostrou seus trabalhos ao cicerone londrino, que, por sua vez, os apresentou ao seu círculo pessoal de amigos. Mesmo não sendo um artista *avant-garde*, Kennington não devotava grande apreço pela arte oficial britânica, a qual considerava pretensiosa e corrupta. Puro e sem vícios, o “selvagem” Lye parecia-lhe diferente, estava na contracorrente do oficialismo inglês, apresentando-se como alguém finalmente capaz de oxigenar aquela cena artística, canalizando-a para rumos mais arejados.

Bem-humorado, livre de afetações e usando sempre uma *lavalava* (vestimenta típica de Samoa),



Figura 1 – Fotogramas de *Tusalava*

Fonte: Len Lye Foundation

Lye de fato caiu nas graças da comunidade artística local. Estabeleceu-se rápido, pintando, esculpindo e desenhando no estúdio de Kennington, ao lado de uma escultora também de linha primitivista.⁵ Uniu-se ainda a um grupo de artistas surrealistas ingleses,⁶ participando de mostras coletivas e individuais. Por essa época, as pinturas e desenhos de Lye mostravam formas orgânicas de inspiração marítima, criadas a partir de rabiscos e automatismos. A arte tribal não saíra, pois, da mira do artista, tampouco o interesse pelo movimento, duas preocupações recorrentes em seu polimorfismo. A essa altura, Lye pensava mais extensivamente em realizar uma única obra capaz de sintetizar os vários interesses distribuídos em seus trabalhos. Um tal projeto começou a configurar-se já em princípios de 1927, quando elaborou os desenhos iniciais para o seu primeiro filme, uma animação em preto e branco com o estranho nome de *Tusalava*.

Lye tivera ocasião, como se viu, de iniciar-se na técnica da animação quando de sua etapa em Sidney. Esse conhecimento garantiu-lhe emprego na Hopkins & Wire, empresa londrina especializada em *cartoons* para comerciais de cerveja e pasta de dente. Com o salário recebido naquela empresa, comprou uma mesa de animação profissional, a mesma que viu nascer os 4.400 desenhos para *Tusalava*, filme cuja finalização consumiu dois anos de trabalho duro de Lye. Essa curiosa película inspira-se em metamorfoses do mundo larvar, mostrando o ciclo de vida de formas zoomórficas, que crescem e se desenvolvem, mantendo relações simbiótico-parasitárias entre si. A primeira dessas formas é um misto entre polvo e aracnídeo, sugador das energias vitais de uma forma totêmica, surgida da fusão de três óvulos microbistas. Essas criaturas mantêm uma relação tensa, que acaba numa explosão, da qual se irradiam círculos concêntricos, que se contraem ao final, até virar um minúsculo ponto preto, encerrando o filme (FIGURA 1).

Tusalava – palavra do dialeto samoano, significando algo como *no fim, tudo vai para o mesmo lugar* –, é uma entusiástica incursão do artista aos arcanos

da animação, técnica que abria-lhe um horizonte novo de pesquisas. O filme tem como referência uma lagarta encontrada em raízes subterrâneas, usada na alimentação de índios aborígenes da região de Emily Gap, na Austrália Central.⁷ Lye nunca havia visto o animal antes, e seus desenhos para o filme tiveram como base pinturas corporais dos índios, evocando a lagarta, além de uma ideia inconsciente do verme. O artista também não concebeu um roteiro prévio para a película, cuja dinâmica interna conduziu-se ao ritmo criativo de Lye, descobridor dos movimentos da lagarta à medida que os desenhava.⁸ *Tusalava* estreou em dezembro de 1929 nas salas de exibição da British Film Society, entidade cineclubista criada para estimular o cinema como forma de arte, à qual Lye, então, se associara. Logrou boa recepção da crítica, que viu o filme como inovador no tocante à linguagem, embora críticos mais acerbos o tivessem considerado como “ausente de significado”.⁹

Abrindo a caixa das cores

Uma opção firmemente decidida pela abstração é o que se verifica nas animações de Lye dos anos 1930 e 1940, quando o artista deu prosseguimento às experiências moderno-primitivistas iniciadas em *Tusalava*, agora acrescidas do elemento cromático. Era desde a década de 1910 que artistas ligados ao Futurismo, ao Dada, ao Construtivismo e ao Surrealismo vinham buscando, no cinema, um meio de amplificar suas ideias estéticas. São de 1912, por exemplo, os primeiros filmes abstratos conhecidos, da lavra do futurista italiano Bruno Corra,¹⁰ um perseguidor da chamada música visual. Nos anos 1920 e 1930, também Walther Ruttmann, Hans Richter, Viking Eggeling e Oskar Fischinger buscaram sintonizar o cinema a questões postas em pauta pelas vanguardas,

povoando seus filmes de formas geométricas, cujos movimentos procuravam aproximar-se aos movimentos da música.

Como membro da British Film Society, Lye conheceu e reverenciou as ousadias cinemáticas dos vanguardistas europeus. Decidiu, porém, turbinar as suas experiências baseado numa velha idiosincrasia: ao artista incomodava o fato de um cineasta, diferentemente de um escritor ou de um pintor, precisar ter acesso a complexas aparelhagens e a verbas vultosas para fazer o seu trabalho. Contrariando essa norma, passou a recolher num estúdio pedaços de filmes utilizados em testes sonoros para em seguida pintar e desenhar diretamente sobre as películas, a exemplo do que fizera em Sidney. Com a ajuda de amigos, projetou o resultado dessas experiências nos estúdios da Film Unit, unidade de cinema dos correios britânicos – a General Post Office (GPO)–, e, após um ano de testes, apresentou o projeto de um filme abstrato e sonorizado ao responsável pela Film Unit, John Grierson, um produtor entusiasta de ideias avançadas e socialmente engajadas. Grierson topou copiar e distribuir o filme de Lye e, para justificar o investimento público na empreitada, sugeriu que *A colour box* (1935) funcionasse como peça de propaganda das tarifas e serviços postais britânicos, adicionando-lhe um letreiro final em que se lia: *Cheaper parcel post*.

Na década de 1930, estava em pleno curso, na Europa e nos EUA, a corrida tecnológica pelo cinema em cores naturais (ou fotográficas).¹¹ Importantes avanços nessa área haviam sido obtidos, e já era possível aos estúdios contratarem sistemas como o Dufaycolor, o Gasparcolor ou o Technicolor nº 4, ainda em fase experimental para o *live-action*,¹² mas com excelentes resultados nas

animações.¹³ Lye usara de cores generosas em seu *A colour box*, um filme composto de retalhos de películas pintados e raspados, em seguida combinados entre si. Pronta a película, não faria mal ao artista copiá-la utilizando um dos processos para filmes em cores naturais em voga. A GPO autorizou a despesa, e *A colour box* pôde ser copiado em Dufaycolor, um processo para síntese tricrômica pelo método aditivo, usuário de um



filtro em mosaico para a confecção da película positiva, dotado de milhares de lenticulas microscópicas.¹⁴

.....
Figura 2 – Fotogramas de *A colour box*

Fonte: HORROCKS, op. cit.

A colour box foi exibido no circuito de filmes de arte da Inglaterra e da Europa, granjeando uma receptividade num primeiro momento tímida e depois entusiástica.¹⁵ Unindo modernismo e primitivismo, o filme abre com formas geométricas vermelhas cortando a tela em direções opostas. Essas formas dão passagem a círculos e triângulos giratórios, pintados por Lye na película com o auxílio de estênceis (moldes). Grafismos aleatórios feitos pelo artista com espátulas e pentes sobre superfícies úmidas de cor dançam ao sabor da música em seguida, sucedendo-se, então, borrões e pontos coloridos na tela, à feição dos padrões gráficos das indumentárias Maori. Todas essas formas agitam-se em ritmo febril, fazendo do ecrã um espaço aberto à explosão paroxística de cores e ritmos gráficos (FIGURA 2).

A colour box contou com a colaboração do músico Jack Ellit, amigo australiano de Lye, que fez uma análise detalhada dos movimentos de *La belle créole*, canção cubana escolhida para servir de tema ao filme. Como primeira providência, a música foi gravada na película Dufaycolor. Em seguida, fizeram-se marcas ao longo da banda sonora, para se demarcar os pontos de variação no andamento da canção. Lye pintou os retalhos

de filme de modo que seus diferentes motivos visuais ocupassem a exata extensão entre essas marcas. Música e película foram combinadas no positivo final, resultando numa animação em que as cores se amalgamam à música sem procurar ilustrá-la. Misturar música e abstração, afinal, não era uma ideia propriamente nova: os animadores da indústria já haviam combinado imagem e sons, em geral ilustrativos da narrativa visual. O que fez de *A colour box* uma exceção foi o fato de mostrar imagens que não se casavam figurativamente à música, fazendo-lhe, antes, um contraponto expressivo:

[Lye] se sentiu livre para pegar ideias de qualquer aspecto da música – o ritmo, o timbre, o estilo de um instrumentista em particular, a atmosfera geral ou o aspecto da trilha sonora impressa. Estava geralmente inclinado a associar o som dos tambores com pontos e círculos, o piano com uma chuva de finas manchas de cor, e instrumentos de cordas com linhas que balançam e vibram (HORROCKS, 2001, p.140).

De fato, em *A colour box*, a música é um elemento catalisador da narrativa mais do que a sua mola-motriz. Cores e formas descrevem movimentos elétricos e pulsáteis sobre a tela, criando uma narração audiovisual em que os sons parecem fazer vibrar as imagens. Mas a música também parece tocada pelas imagens, o filme todo podendo ser visto como uma simbiose em que uma linguagem não precede a outra. Para Lye, enfim, *A colour box* era a prova de que o dispositivo cinematográfico lhe facultaria trabalhar o movimento em si mesmo, para além de sua tradicional subserviência a enredos dramáticos ou documentais. A fascinação da cor em movimento, por sua vez, funcionava como carro-chefe das fulgurações cinemáticas do neozelandês, desdobrada pelo artista em uma série de novas películas.

A dança do arco-íris

Depois de *A colour box*, Lye voltou seguidas vezes à animação. Seu filme seguinte, *Kaleidoscope* (1935), foi encomendado pela marca de cigarros Churchman, funcionando como um prolongamento das experiências iniciadas na película anterior. Pela cópia remanescente de *Kaleidoscope*, em Dufaycolor, percebe-se que o processo lenticular não fazia jus ao transbordamento cromático de Lye: as cores parecem esmaecidas no filme, sendo difícil ver-se, por exemplo, seus tons amarelos ou seus verdes originais. Muito diferentemente *The birth of a robot* (1936), encomendado pela GPO e segunda incursão do artista à animação em *stop-motion*, filme que descortina cores nítidas e brilhantes. E não por acaso: em vez do Dufaycolor, *The birth of a robot* empregou um novíssimo sistema subtrativo¹⁶ de cinematografia em cores naturais em fase de estreia na Europa, denominado Gasparcolor. Patenteado em 1930, o Gasparcolor foi comercializado por uma companhia homônima, criada em 1933 pelos irmãos húngaros Irme e Bela Gaspar. Sediada na Alemanha, essa companhia enfrentou sérios problemas no país de origem em face da ascensão do nazismo,¹⁷ terminando por abrir uma filial na Inglaterra em 1935, ali passando a alugar o seu sistema para estúdios de animação britânicos.

Ineficaz para filmes em *live-action*, o Gasparcolor podia ser aplicado com louvor às animações, resultando num colorido sem granulações, livre de problemas de registro. O sistema dos irmãos Gaspar foi, pois, escolhido pela GPO para fotografar *The birth of a robot*, permitindo a Lye mostrar seus bonecos futuristas em cópias de cores estáveis. Realizar esse filme deu ao artista a chance de conhecer de perto os novos sistemas subtrativos

para síntese tricrômica no cinema, boa parte dos quais comungando do mesmo princípio de funcionamento. Lye percebeu, por exemplo, que, embora gerasse cópias positivas segundo a síntese subtrativa, o Gasparcolor utilizava, para a fase de captura das imagens, uma câmera baseada na síntese aditiva. Viuse, então, inclinado a usar o processo dos irmãos Gaspar em um novo filme, valendo-se, para tanto, da pintura direta sobre película, embora de modo mais elaborado que em *A colour box*.

Para a captura de suas imagens, o Gasparcolor utilizava uma câmera cuja lente era dotada de um disco giratório com filtros nas primárias vermelho, verde e azul.

Girando a uma velocidade três vezes mais rápida, essa câmera produzia três fotogramas idênticos com a informação das três primárias em um mesmo negativo em preto e branco.¹⁸ Fotogramas esses separados em três negativos distintos¹⁹ e depois sobrepostos na cópia positiva Gasparcolor final. Tal particularidade levou Lye a pensar que qualquer material poderia ser copiado nessas três películas negativas. Positivo ou negativo, novo ou velho, filmado ou pintado à mão: *não havia limites para a produção* de imagens por aquele método, tal como ousava entendê-lo o excêntrico neozelandês. Lye começou, então, a trabalhar os três negativos livremente para depois recombina-los na cópia final. Resultaram daí



Figura 3 – Fotogramas de *Rainbow dance*

Fonte: HORROCKS, op. cit.

imagens chapadas, em cores saturadas e sem compromisso com cores realistas (ou naturais). Conforme Horrocks, Lye encontrava, na nova tecnologia da cor,

(...) um instrumento musical esperando por um instrumentista que o usasse para criar cadências selvagens de cor. Era também, alternativamente, um tipo de máquina cubista que mesclaria pedaços de documentários para vertê-los em vívidos e multicoloridos fragmentos (2001, p. 148).

De fato, Lye não pensava o cinema como um dispositivo a serviço da imitação da natureza. Tratava-se de um artista afinado com as demandas modernas, seu propósito era subverter a máquina para extrair dela *“não imagens “naturais” e fotorrealistas, mas formas abstratas, imagens de sonho ou colagens gráficas. E se assim era, por que não mostrar num filme “a imagem de uma árvore amarela contra um fundo em azul profundo?” (ibidem)*. Foi a partir dessa ideia nas antípodas do funcionalismo do cinema industrial, que o projeto de *Rainbow dance* veio a lume, tendo sido apresentado à GPO em 1936. Perspicaz, o produtor Grierson mais uma vez siderou-se pelo arrojo das ideias de Lye, buscando os melhores meios para botar o novo filme do neozelandês nos trilhos.

Rainbow dance é uma película híbrida, mesclando imagens em *live-action* a imagens abstratas. O *live-action*, no filme, apresenta personagens, porém, de modo inesperado: é em silhuetas coloridas que a figura de um homem aparece ao longo da fita, em diferentes situações. De início, a silhueta negra do homem encara uma chuva torrencial, feita de linhas roxas picotadas que atravessam a tela em diagonal. As cores frias da chuva dão lugar a um céu em azul, indicando que a chuva se foi. O homem silhuetado, então

– o ator Rupert Done –, *“já pode fechar o guarda-chuva, pois o céu se abre num glorioso arco-íris. Afastado o fog invernal pelo sol refulgente, a silhueta se desdobra em múltiplas cores, enquanto uma esfuziante explosão cromática toma a tela de assalto, graças ao manejo incomum do Gasparcolor.*

Lye escolheu fazer de *Rainbow dance* não inteiramente um filme sem câmera. Mesclou cenas filmadas e abstração na película, sem se esforçar em criar um enredo imediatamente inteligível. Não é, pois, sem alguma dificuldade que se divisa a “história” contada pelo filme, na verdade, a simples descrição de como a paisagem se transmuta numa explosão de cores com o aparecimento do verão, produtor de mudanças no espírito das pessoas. Trata-se de uma saudação ao poder da luz, em que a silhueta de um viajante perscruta, em diferentes coreografias (FIGURA 3), os cenários de prazer de que poderá desfrutar na estação do sol. *Rainbow dance* teve, ao fim e ao cabo, uma boa recepção do público: foi exibido mundo afora como inserção comercial em longas-metragens, ganhando inclusive um prêmio no Festival de Cinema Veneza de 1936.

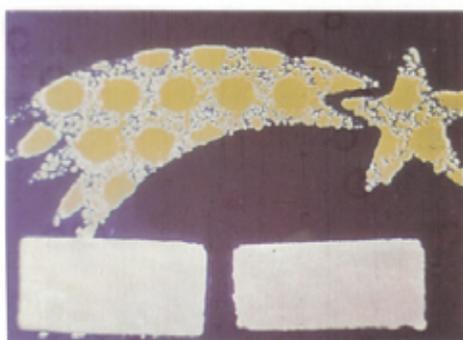
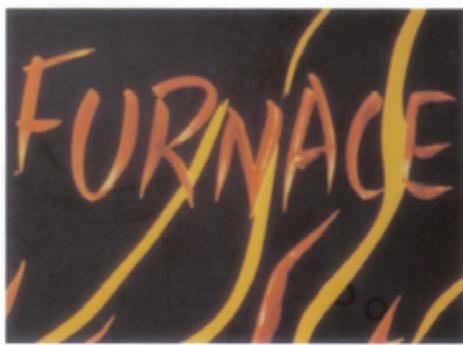
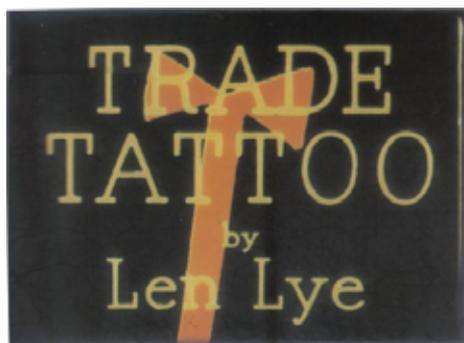
Trade tattoo

Poucas semanas após completar *Rainbow dance*, Lye recebeu nova encomenda da GPO, agora para realizar um curta sobre a importância social dos Correios britânicos. Para tanto, o artista propôs mostrar um dia de trabalho em Londres – inspirado em *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (Ruttman, 1927)–, com a influência dos Correios na dinâmica da cidade. O cotidiano da capital britânica se descortinaria, assim, numa montagem rítmica de imagens turbinadas pelo movimento e pela cor. Mãos à obra, Lye escolheu trabalhar com material descartado de documentários rodados

pela GPO, em geral tomadas mostrando carregamentos de encomendas, locomotivas, aviões, soldagens, caldeiras de siderurgia, perfuratrizes, pescadores em barcos, entre outras. As imagens foram montadas pelo neozelandês segundo o ritmo de seis peças de música cubana escolhidas pelo amigo Jack Ellit e executadas pela *Lecuona Cuban Band*, grupo cubano em turnê pelos *vaude-viles* londrinos.

Trade tattoo (1937) mostra, de modo metafórico, a circulação da correspondência como fator de coesão social na capital britânica. Há novamente o uso inconsueto dos cromas, outra vez obtidos pela separação das cores

em três negativos diferentes, conforme facultava o Gasparcolor, também outros sistemas para cinematografia em cores subtrativas. O processo usado por Lye em *Trade tattoo* é o Technicolor nº 4 – a companhia, então, abrindo um laboratório em Londres–,²⁰ cuja captura de imagens, como a do Gasparcolor, também era feita pela síntese aditiva. Em *Trade tattoo*, portanto, Lye contraria as cores do material original em *live-action* para mostrar imagens em alto contraste combinadas a padrões abstratos em movimento randômico no plano de fundo. Por vezes, há o uso da imagem reversa e as figuras em negativo aparecem sobre fundos de cores saturadas. As cores das imagens não se prestam à fidelidade mimética, e, algumas



.....
Figura 4 – Fotogramas de Trade Tattoo
 Fonte: Horrocks, op. cit.

vezes, torna-se difícil reconhecer a que se referem, tão amalgamadas estão ao delírio abstrato que lhes serve de base (FIGURA 4).

Trade tatto foi o título final escolhido por Lye para seu filme, após a película ter circulado mundialmente com outros títulos menos significativos. Para o artista, esse título remetia ao fato de que os Correios estariam ligados à dinâmica britânica moderna, tal como uma tatuagem. Também sugeria que, no filme, as camadas sobrepostas umas às outras resultavam em padrões cromáticos semelhantes a tatuagens. O filme custou um árduo trabalho de laboratório a Lye, que manejou os três negativos do Technicolor nº 4 com uma habilidade capaz de surpreender os técnicos da companhia de Herbert Kalmus. E se o custo para realizar *Trade tatto* foi relativamente alto, o investimento justificou-se pela rica experimentação da película, fascinante pelo seu hibridismo *bricoleur*.

Lye preferiu não colocar o texto pensado para o filme em *voice-over*. Assim é que, ao longo de *Trade tatto*, surgem palavras grafadas nos mais diferentes estilos, alertando o espectador para a necessidade de fazer a postagem de suas cartas antes das 10 horas. Trata-se, aqui, de um retorno aos letrados do cinema mudo, usados, porém, de forma plasticamente rica e nada utilitária. Eis, portanto, letrados que lembram as colagens com letras do cubismo sintético de Picasso e Braque, com seu *mix* de letras cursiva, mecânica e estilizada. No ano de 1938, *Trade tatto* circulou com sucesso nos cinemas europeus, produzindo impacto em cineclubes e festivais. Numa de suas estreias, impressionou um jornalista norte-americano a ponto de o periodista estimar o orçamento do filme em um milhão de dólares. Motivo de risadas para Lye e Jack Ellit, por certo, cujo

pagamento pelo trabalho na fita não passou de três centenas de libras.

Surfando no arco-íris

Depois de *Trade tatto*, Lye realizou ainda outras animações, além de documentários. A disposição experimentadora expandiu-se para os documentários, embora sem alcançar o mesmo vórtice criativo do filme sem câmera. Uma microrrevolução fora deflagrada pelo neozelandês nesse território, e coube ao artista aprofundar seu método nos novos filmes, valendo-se para isso do auxílio luxuoso dos sistemas de cinematografia em cores naturais. A liberdade dada por Lye às cores em títulos como os aqui analisados, também nos posteriores *Swinging the Lambeth Walk* (1939), *Musical Poster* (1940) e *Color Cry* (1952), reverberou algo, finalmente, do informalismo pictórico em curso nas artes plásticas. E não à toa: Lye era antes de tudo um artista, estava antenado com as discussões das vanguardas, o cinema consistindo numa das formas que suas ideias estéticas encontravam para se espraíar.

Lye inaugurou, com efeito, uma forma muito particular de entender as imagens coloridas em movimento. Decifrou a esfinge tecnológica do cinema em cores para desconstruí-la e pô-la a serviço de narrativas exóticas, governadas pelo informalismo e pela espontaneidade. Abstratos, primitivos, híbridos, seus filmes subverteram a lógica da cor fotográfica, guiando-se por uma visualidade não obrigada à *mimesis imagética*, nem à *contação* de histórias com tempos e espaços realistas. Estavam, claro, na contramão do “estilo Griffith”, como Lye chamava o regime narrativo dominante no cinema nos anos de sua adesão a esta mídia. E se o “estilo Griffith” reclamava as cores da realidade, Lye desatendia propositalmente

a essa demanda, fazendo do espaço cinematográfico uma superfície para rabiscar e borrar cores, um espaço de puro prazer escópico.

Os filmes de Lye tornaram-se um estuário para o qual afluíram outros artistas, em busca de criar universos cinemáticos em sintonia com o *front* artístico moderno. Caso, por exemplo, do animador escocês Norman McLaren, que viu, nos filmes de Lye, o ponto de partida para seu cinema inclassificável, capaz de levar a animação a níveis de excelência poucas vezes alcançados.²¹ Nos anos 1960 e 1970, Lye seguiu admirado pela sua disposição libertária, tão sem amarras quanto a geração *power flower* que emergia naquelas décadas. Geração cujo lema “paz e amor” não lhe passava por estranho: Lye defendia a sexualidade livre, pautava-se pelo bom humor e pelo culto às energias naturais. Disse, certa vez, nunca ter entrado em depressão, exceto quando teve de “explicar o que era arte aos comunistas”. Seu lema, por fim, era o que chamava de “felicidade individual”, um estado próximo ao nirvana, alcançável somente por meio do trabalho com arte, *único* capaz de levá-lo para além do funcionalismo das modernas sociedades industriais. Esse *joie de vivre* como filosofia de vida é precisamente o que se verifica nos filmes coloridos sem câmera de Lye, fantasias lúdicas de alguém que se acerca do dispositivo cinematográfico apenas para desmontá-lo: enquanto fuma um cigarro e se equilibra numa prancha de surfe.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Paulo Roberto de Carvalho. *O primeiro cinema em cores: tecnologia e estética do filme colorido até 1935*. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2014.

BERNARDINI, Feroni Aurora (Org.). *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GUINSBURG, J. e LEIRNER, Sheila (Org.). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HORROCKS, Roger. *Len Lye – a biography*. Auckland: Auckland University Press, 2001.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Cinemas “não narrativos”*. São Paulo: Alameda, 2012.

LEN LYE FOUNDATION. Disponível em: <<http://www.lenlyefoundation.com>>. Acesso em: 14 jun. 2015.

HORROCKS, Roger. *Len Lye – a biography*. Auckland: Auckland University Press, 2001.

NOTAS

- 1 Huia: sobrenome de origem maori.
- 2 Etnia da Nova Zelândia.
- 3 *Totem e tabu* (Sigmund Freud) foi largamente compulsado por Len Lye, que, com o livro, iniciou-se nos mistérios do inconsciente, uma das forças propulsoras de seu trabalho.
- 4 Indumentária de pano, pintada com motivos abstratos, típica do Pacífico Sul.
- 5 Kanty Cooper.
- 6 O Grupo dos Nove.
- 7 Certa vez, Lye encontrou um livro de pesquisadores de fins do século 19, com numerosas fotos de uma tribo que cultuava essa lagarta. A tribo rendia culto ao verme por meio de totens, danças e celebrações nas quais imitavam-lhe os movimentos, além de pintar

corpos e indumentárias com formas e cores lembrando o animal.

- 8 Para *Tusalava*, Lye fez uma média de oito desenhos diários – ou 1 segundo de filme por dia (na época, a velocidade de projeção ainda era de 16 quadros por segundo). Os desenhos foram fotografados no estúdio da Hopkins & Wire, com o apoio do patrão de Lye. O filme também contou com o apoio da British Film Society, que financiou seus custos de impressão e distribuição, divididos ainda com outros colaboradores do artista.
- 9 *Tusalava* não conquistou unanimidade da crítica, tendo despertado reações de espanto. Teve a sua exibição impedida num festival de cinema surrealista inglês, cujos organizadores não compreenderam as imagens incomuns da película. Só foi liberado depois que Lye, à sua maneira exótica, explicou aos censores que a animação trazia “uma autoforma aniquilando um elemento agonístico” (HORROCKS, *op. cit.*, p. 95).
- 10 Para mais sobre as experiências com música visual, conferir o artigo de Bruno Corra, *Cinema abstrato: música cromática*, 1912, em “O futurismo italiano” (2014).
- 11 Para mais sobre o desenvolvimento do cinema colorido, ver *O primeiro cinema em cores: tecnologia e estética do filme colorido até 1935* (2014), deste autor.
- 12 Ação real.
- 13 Filmes fotografados quadro a quadro permitiam, de fato, maior controle sobre a iluminação artificial, além de resultar em imagens livres de problemas de registro.
- 14 Mais sobre o Dufaycolor em *O primeiro cinema em cores: tecnologia e estética do filme colorido até 1935* (*op. cit.*), p. 153-157.
- 15 A *colour box* foi agraciado com menção honrosa – inventou-se uma categoria especial para premiá-lo – no Festival Internacional de Cinema de Bruxelas, em 1934. Alguns exibidores relutaram em mostrar o filme, devido ao seu experimentalismo, considerado muito radical.
- 16 Os métodos para cinematografia em cores naturais são divididos em aditivos e subtrativos. Os métodos aditivos utilizam o vermelho, o verde e o azul como base para a síntese tricrômica. Já os métodos subtrativos utilizam o amarelo, o azul ciano e o magenta como base para a síntese tricrômica. Mais sobre o assunto em *O primeiro cinema em cores: tecnologia e estética do filme colorido até 1935* (*op. cit.*).
- 17 Mais sobre o Gasparcolor em *O primeiro cinema em cores: tecnologia e estética do filme colorido até 1935* (*op. cit.*), p. 149-152.
- 18 A câmera Gasparcolor tinha um prisma que dividia o feixe de luz capturado em três outros feixes. O que provocava um erro de paralaxe temporal, causando problemas de registro nas tomadas em *live-action*.
- 19 A separação em três negativos distintos era, obviamente, impossível de ser utilizada para filmagens em *live-action*. Não obstante, podia ser perfeitamente utilizada em animações.
- 20 O sistema de captura da câmera Technicolor de três cores (*tree strips*) era mais eficiente

que o do Gasparcolor. Permitia filmagens em *live-action*, mas a um custo altíssimo. Mais detalhes no livro deste autor, já citado.

- 21 Lye foi influência decisiva no trabalho de McLaren, que assistiu a projeções de *A colour box* nos anos 1930. O escocês refere-se a este filme como determinante na definição de sua trajetória, entendendo-o como uma abstração cinética do espírito da música e princípio sobre o qual ele mesmo construiria a sua obra fílmica. Sua homenagem a esse filme é *Begone dull care* (Canadá, 1949), também um filme sem câmera.